

Josep Maria Català, ed., *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001, pp. 221-230.

EL ARTE DE DANZAR SOBRE EL ABISMO

Manuel Delgado

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Así, normalmente no es posible vivir más que a condición de mantener a raya la verdad (Clément Rosset, *El principio de crueldad*, 1988).

1. *Este país de todos los demonios*

A veces lo fácil es contextualizar, mostrar las obras o los hechos como la consecuencia de un determinado medioambiente cultural, histórico o económico, reducirlas a su valor como exponentes de unas determinadas coordenadas sociopolíticas. En ocasiones, no obstante, el esfuerzo debe producirse en otra dirección más comprometida, justamente en la contraria: en la de abstraer ciertos productos artísticos de las condiciones que los vieron nacer y descubrir en ellos preocupaciones formales e intelectuales de amplio espectro y de larga duración. Entre los trabajos que merecerían este segundo tratamiento estaría *Lejos de los árboles*, un extraño documental de montaje dirigido por Jacinto Esteva y estrenado en 1972, por mucho que los primeros pasos de la película se situaran nueve años antes, en 1963.

Si tuviéramos que reconocer en *Lejos de los árboles* un mero producto de su época, habría que repetir que su nicho natural fue la llamada Escuela de Barcelona, un movimiento que reunió en los años sesenta a un grupo de cineastas influenciados por el cine de autor de la época, vinculados a las veleidades izquierdistas de la alta burguesía catalana –lo que se dio en llamar la *gauche divine*– y que pretendieron ofrecer una alternativa no solo al adocenado cine comercial, sino también al realismo social y de compromiso que imperaba en lo que se presentó como *nuevo cine español*, que ellos denominaban con desdén «cine mesetario». Constituyendo la Escuela suele citarse a Carlos Durán (*Cada vez que...*, 1967), José María Nunes (*Noche de vino tinto*, 1966), Gonzalo Suárez (*Ditirambo*, 1967), Pere Portabella (*Nocturno 29*, 1968) o Vicente Aranda (*Fata Morgana*, 1966; *Las crueles*, 1969). Jacinto Esteva Grewe aparece como el principal impulsor de la corriente y su alma máter. Además de *Lejos de los árboles*, dirigió varias de las películas más emblemáticas del movimiento, como *Dante no es únicamente severo* (1967, con Jordá) o *Después del diluvio*

(1968).¹ El tiempo no ha sido demasiado misericordioso con esta tendencia que se quiso rupturista y de vanguardia, pero que ya en su época fue acusada de esteticista y desideologizada. De la Escuela de Barcelona se dijo que estaba formada por «directores nuevos, estetas, decadentes y descomprometidos»,² refinados burgueses que hacían refinadas películas, «obras abstrusas, antipopulares por definición»,³ hechas desde una sofisticación propia de *play-boys*, o, mejor, de quienes pretendían parecerlo a toda cosa, practicantes de «un culto fetiche que a nivel ideológico refrenda el mismo sistema de valores que en principio se pretendía dislocar». ⁴ Contempladas hoy, la mayoría de aquellas películas pueden llegar a antojarse pretenciosas y amaneradas, y costaría encontrar su rastro en la producción posterior de la mayoría de sus sobrevivientes, que han seguido caminos creativos más convencionales, aunque no por ello menos valiosos.

Ahora bien, poco hay de toda esa crítica a la artificiosidad y la pedantería estética de la Escuela de Barcelona que pueda aplicarse a *Lejos de los árboles*. La ubicación de este raro documental dentro del inventario de películas de la corriente es problemática, aunque quepa reconocer que si figura es por buenas razones. Filmscontacto, la productora de la Escuela por antonomasia, nació con dinero familiar de Jacinto Esteva para poder acabar el montaje de la película, y en sus títulos de crédito aparecen nombres asiduos en las producciones del movimiento: el principal de los directores de fotografía fue Joan Amorós; otro de ellos, Manel Esteban; como *script* volvió a figurar Annie Sétimo; en el montaje final trabajó José María Nunes; la producción inicial le correspondió a Pere Portabella; el productor ejecutivo: el ideólogo del grupo, Ricardo Muñoz Suay. Ahora bien, *Lejos de los árboles*, por la propia dilatación del periodo que va desde el inicio del proyecto hasta el estreno comercial de la película, es representativa no tanto de la Escuela y sus postulados como, al mismo tiempo y de manera paradójica, de sus precedentes y de su inmediata posteridad.

En efecto, la concepción y las primeras tomas de la película se sitúan en los prolegómenos del movimiento, antes del estreno en 1965 de *Fata Morgana*, la primera película que suele reconocerse como significativa de su forma de hacer. Esa prehistoria suele presentarse como *naturalista* y se concreta en películas documentales dirigidas por Jacinto Esteva: *Notes sur l'immigration* (1960), sobre los problemas de vivienda de los trabajadores españoles en Suiza; *Autour des salines* (1962), a propósito del trabajo de los salineros d'Eivissa, y *Picasso* (1963), que nunca llegó a montarse. El estreno oficial de *Lejos de los árboles* en el cine Bellas Artes de Madrid y en el Alexis de Barcelona, a principios de junio de 1972, se produce en cambio cuando la Escuela de Barcelona ya había sido declarada fenecida. El documental fue al mismo tiempo el primer y el último largometraje de su director; inaugura en cierto modo su proyecto y constituye su testamento. El 9 de setiembre de 1985,

¹ Una excelente panorámica sobre la Escuela de Barcelona, con abundante información sobre Jacinto Esteva y su obra, se encuentra en el libro de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro: *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama, 1999.

² Josep Lluís Guarner, «Una escola amb pocs escolanets», *Barcelona, ciutat mediterrània*, núm. 6 (octubre-diciembre de 1986).

³ Miquel Porter: «El nostre cinema, una olla que bull», *Serra d'Or* (septiembre de 1967).

⁴ Domènec Font: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976, p. 270.

Jacinto Esteva aparecía muerto en el lavabo de su casa, víctima de una sobredosis consciente y voluntaria de cocaína. Hasta lo que en realidad fue su suicidio, Esteva se había dedicado a escribir cosas que nadie llegó a leer nunca, a pintar y a gastar el dinero familiar en expediciones de caza mayor en África. De allí había regresado a principios de los setenta con material para dos películas documentales que no llegaría a finalizar nunca: *Mozambique* y *La ruta de los esclavos*.

Si consideramos el programa de la Escuela de Barcelona, *Lejos de los árboles* se adaptaría a algunos de sus principios, como son la autofinanciación y el sistema cooperativo de producción, el trabajo en equipo, con un intercambio constante de funciones, así como el carácter experimental y la vocación vanguardista. La excepcionalidad de *Lejos de los árboles*, en cambio, aparece claramente cuando no encontramos en ella muchas de las recurrencias formales y narrativas propias del movimiento, lo que motivó que algunos de sus más severos detractores mostraran auténtico entusiasmo por la película.⁵ El *realismo subjetivo* que orienta la película –por emplear la definición que proponía el propio Esteva– desplaza al psicologismo pseudosolemne y afectado común a todas las producciones de la Escuela de Barcelona, al tiempo que desmiente la renuncia al realismo que *Cahiers du Cinéma* y Guido Aristarco, desde las páginas de *Cinema Nuovo*, habían señalado como característica del grupo. La estructura del film, por otra parte, tiene poco que ver con los referentes mayores del movimiento –Lester, Antonioni, Godard– y se limita a reproducir el esquema narrativo del documental de montaje al servicio de un argumento de denuncia. Los referentes estéticos son aquí bien distintos de los que habían inspirado los trabajos anteriores de Esteva en el campo del documental. Si *Notes sur l'immigration* entroncaba con la gran tradición del cine militante a lo Joris Ivens, y *Autour des salines* reproducía esquemas tomados del cine-trance de Jean Rouch, *Lejos de los árboles* recuerda mucho más el orden argumental y el espíritu efectista de la exitosa *Mondo cane* (1962), dirigida por Gualterio Jacopetti, que exhibía una colección de prácticas culturales extrañas y morbosas, extraídas casi exclusivamente de contextos no occidentales.

Cuanto menos en apariencia, la película se plantea como un recorrido por diferentes tradiciones populares que tienen como escenario la península Ibérica y la crueldad como denominador común. Las escenas fueron rodadas por un equipo de siete u ocho personas que recorrían España en una furgoneta. Se usaron dos cámaras, salvo en dos casos –las secuencias del Rocío y la del burro despeñado– en que se emplearon tres. En el último se tomaron planos también desde un helicóptero. El guión fue modificado repetidas veces y se llevaron a cabo varios montajes. El primero, a cargo de Joan Oliver, redujo el material rodado a dieciocho horas. El mismo Oliver acabó un segundo montaje que dejó la película en cuatro. Otro, bajo la dirección de Rafael Azcona, propuso una versión de 120 minutos, pero fue descartada por «demasiado periodística». La última y definitiva, antes de pasar por la censura, corrió a cargo de José María Nunes y quedó en 110 minutos. Esa versión se preestrenó

⁵ Por ejemplo, Miquel Porter, que se había cansado de denunciar el «antipatufetismo esnobizante» de la Escuela y sus «cómodas y euromiméticas bromas», reconocía que *Lejos de los árboles* le había «gustado, interesado y hasta conmovido» y que, de su mano, «la extraña poética de la verdad se ha abierto camino» («Por fin vemos el bosque o los aciertos de Jacinto», *Destino*, 25 de julio de 1970).

en julio de 1970 en el cine Publi de Barcelona, ante un centenar de allegados y con unas palabras previas de Terenci Moix. En su estreno comercial, dos años después –luego de ser «revisada» por la misma censura franquista que había vetado su pase en el Festival de San Sebastián–, la película duraba 79 minutos.⁶ En las entrevistas concedidas dos años antes, con motivo del preestreno, Esteva anunció que estaba preparando una serie para televisión con todo el metraje desechado, una serie que, por supuesto, nunca llegaría a ver la luz.⁷

La estructuración de la película se formula en clave triangular. Sus tres vértices temáticos son la muerte y su mitología; los rituales centrados en los animales –toros, burros, caballos, etc.–, y el fanatismo religioso, con un centro común que es la magia.⁸ Las imágenes mostradas corresponden a los siguientes momentos del calendario rito-festivo ibérico, enumerados por el mismo orden que aparecen en la película, aunque no siempre se mencione su ubicación en el tiempo y en el espacio: el salto de la verja de la Romería del Rocío, en Almonte, el Lunes de Pascua de Pentecostés; la *rapa das bestas*, en San Lorenzo de Sabucedo (Pontevedra), a principios de julio; la batalla del vino, por San Pedro, en Haro (Rioja); la romería de Os Milagros o de los ofrecidos, en Yende (Pontevedra); la romería de Os Milagros, en Redondela, también en la provincia de Pontevedra; la quema del Judas por Pascua de Resurrección, en Gende; las rogativas a la Santiña de O Corpiño, en Lalín (Pontevedra), para que saque demonios o cure el mal de ojo; los danzantes bajando vertiginosamente por las empinadas calles de Anguiano (Rioja), probablemente el Sábado de Gracias; la Dansa de la Mort, en Verges (Girona), la noche del Viernes Santo; los *picaos* de la Semana Santa de San Vicente de Sonsierra; los *bous a la mar*, en Dènia (Alicante), en las fiestas de la Santísima Sangre; la *rompida* de los tambores en la Semana Santa de Híjar (Teruel). En algún momento se usa un montaje de contrastes, como aquel en que se compaginan imágenes de momentos brillantes de una corrida de toros, del matador vistiéndose en la habitación del hotel y dirigiéndose a la plaza, de la irrupción en el ruedo de un espontáneo que es finalmente cogido y del despedazamiento tumultuoso de un toro en los encierros en honor del Santo Cristo de la Consolación, en Elche de la Sierra (Albacete). Todos estos ritos continúan vigentes en la actualidad, casi cuarenta años después de que levantara testimonio de ellos Jacinto Esteva.

En esa especie de bajada a los infiernos, aparece otra referencia a la omnipresencia de la muerte en las culturas ibéricas, bajo la forma del entierro de una monja de clausura y ordenamiento de otra en un convento de Ávila, con fragmentos de poemas de Santa Teresa como fondo. También se alude al papel sometido de la mujer, con imágenes de trabajo femenino en Galicia, en el campo y en la descarga de pescado. Además, se incluyen tres secuencias falsificadas. La carrera de los *burros flojos*, que se sitúa en Casabermeja

⁶ La versión que se conserva en la Filmoteca de Catalunya dura 96 minutos.

⁷ Aunque es cierto que Esteva había conseguido de Luis Ezcurrea, director de TVE, una carta justificando la presencia del equipo de rodaje en las diferentes fiestas como si estuviera preparando una serie de programas televisivos.

⁸ De hecho, en el momento del preestreno de *Lejos de los árboles* Esteva y Nunes estaban preparando una versión de *El retorno de los brujos* (*Diario de Barcelona*, 9 de setiembre de 1970), y Louis Pauwels, uno de sus autores, que vio el documental sobre los ritos atávicos en España declaró que la parecía el documento más importante que había visto sobre magia (*Nuevo Diario*, 2 de agosto de 1970).

(Málaga), donde unos animales hambrientos son obligados a correr y se da la victoria al que desfallece primero, fue rodada en la parte posterior del castillo de Montjuïc, de Barcelona, con animales que habían sido previamente drogados. Casabermeja aparecía en los títulos de crédito como uno de los lugares de rodaje; no así Barcelona. Al final de la película, se muestra la despedida de un muerto expuesto por las calles de un pueblo a lomos de un burro. La voz en off informa que la acción se desarrolla en un lugar no especificado de Las Hurdes. En realidad, las imágenes de un actor haciendo de cadáver fueron tomadas en la localidad de Talamanca, en la comarca barcelonesa del Bages, a pocos minutos de Manresa. La escena más impactante de la película –un burro con siete cruces pintadas, que representa al diablo y que un grupo de encapuchados tira desde lo alto de un castillo, mientras otro lo espera armado de lanzas para rematarlo– fue un montaje dramático rodado en Granera –también cerca de Manresa–, aunque el animal lanzado al vacío fuera real. En este caso, la voz del narrador advierte que la ceremonia ya no se practica.

Aparentemente, *Lejos de los árboles* se formula a la manera de «un documental corolario de la España profunda, con tradiciones y rituales de todo el estado», siguiendo «una interesante línea antropológica».⁹ Como una denuncia de la España oscurantista, supersticiosa, atrasada y brutal fue encargada por un productor francés y como tal fue maltratada por la censura. De hecho, el título inicialmente previsto –y vetado por las autoridades– fue *Este país de todos los demonios*, tomado de un poema de Gil de Biedma. Joan Amorós explicaba que la película se había hecho para oponerse a otro documental sobre las tradiciones españolas, formulado en un tono infinitamente más amable y destinado en gran medida a la promoción turística del país: *España insólita*, dirigida por Javier Aguirre y estrenada en 1965.¹⁰ La presentación de la película ante la prensa se hizo en esos términos y la mayoría de críticos e historiadores los han dado por buenos.

En cambio, se puede dudar que la voluntad de Jacinto Esteva y el resultado final se amolden a ese estatus de denuncia regeneracionista de la España por modernizar. Pere Portabella se desentendió del proyecto cuando vio que Esteva no era lo bastante vehemente en su crítica política y que el film se limitaba a mostrar los hechos seleccionados, sin introducir ningún análisis ni una consideración crítica de veras profunda.¹¹ Los escasos comentarios en off fueron introducidos en el montaje final por José María Nunes, seleccionados de

⁹ Jordi Ballo et al.: *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 al 90*. Direcció General de Cinematografia, Departament de Cultura, 1999, p. 77. Sobre la denominación de origen *antropológica* que suele emplearse para definir *Lejos de los árboles*, está claro que la película tiene poco de tal atributo, en primer lugar porque Esteva no era antropólogo, y en segundo, porque *La piel quemada*, de Josep Maria Forn, o cualquiera de los filmes de temática barcelonesa de Francesc Rovira-Beleta (*Hay un camino a la derecha*, *Los atracadores*, *Los Tarantos*) son mucho más útiles a la hora de conocer las condiciones de vida de la sociedad del momento que el documental de Esteva. Mi contribución al debate sobre qué es y qué no es el cine antropológico aparece en Manuel Delgado: «Cine», en María Jesús Buxó y Jesús de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1999, pp. 49-78.

¹⁰ *La Escuela de Barcelona*, Semana del Cine Español. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Región de Murcia, 1991, pp. 40-41.

¹¹ De hecho, el escaso entusiasmo político de Esteva le había valido graves reproches por parte del sector más militante de la Escuela. Román Gubern había llegado a acusarle públicamente de depender del dinero del Opus Dei. Véase la réplica al respecto del propio Esteva en «Notas sobre la posible inmigración», *Nuestro Cine*, núm. 92 (diciembre 1969), pp. 4-5.

su propia cosecha o extraídos de las notas que había escrito Luis Gómez Seara para el film. En esas apostillas las únicas apreciaciones con carga ideológica explícita se limitan aludir a la competitividad dominante en la sociedad y, de manera velada, a la muerte de estudiantes defenestrados luego de su detención por la policía franquista.¹²

Portabella no se equivocaba. Contemplada con una mínima atención se intuye enseguida que la película solo superficialmente puede ser interpretada como una alegato contra el atraso cultural español. En primer lugar, porque las imágenes que se muestran no son capaces de disimular la fascinación que el director experimentaba por ellas. En segundo, porque la propia organización del film desmentiría cualquier pretensión de hacer de él un mero viaje retórico al corazón de un país subdesarrollado e ignorante. Más bien al contrario, la película se abre y concluye en escenarios plenamente urbanos. Las primeras imágenes del film nos sitúan en una discoteca de moda de la Costa Brava, Tiffany's, con jóvenes bailando con un frenesí no muy distinto del que enseguida veremos dominando las fiestas de las que se brinda testimonio, una estampa –cuya moraleja es sin duda la vigencia moderna de formas espasmódicas de ritualismo– que recuerda la secuencia final de *Simón del desierto*, de Luis Buñuel. Inmediatamente, se nos muestra el interior de una casa rústica y unas manos que abren un huevo y dejan caer su contenido en un vaso con agua. Una voz en off masculina nos informa que en la víspera de San Juan, esa operación permite, a la mañana siguiente, conocer muchos de los avatares que nos esperan a nosotros y al mundo, y la forma de hacerles frente. Otra voz, femenina ahora, recita algo a mitad de camino entre una plegaria y un conjuro mágico: «El fuego no tiene frío; el agua no tiene sed; el aire no tiene calor; el pan no tiene hambre. San Lorenzo, curad estas quemaduras por el poder que Dios os ha dado». A continuación sigue la batería de fiestas – algunas terribles– que conforma el núcleo principal de la cita. Al final, pero, se regresa a un escenario urbano. La cámara avanza hacia la puerta y el interior de una sala de fiestas, mientras oímos: «Barcelona. Cualquier gran ciudad. Civilización. Lejos de los árboles para poder ver bien el bosque».

Lo que viene después descubre la voluntad irónica del comentario. Lo que se nos muestra no es lo contrario de lo visto antes, en los pueblos atrasados e incultos de la España que nunca sería así europea, sino el mismo espectáculo denigrante y brutal que creíamos haber dejado atrás. Entre las mesas del Copacabana, rodeado de un público que bebe y que ríe, un bailarín travestido es objeto de algo parecido a un linchamiento por parte de los asistentes, que se abalanzan sobre él, lo abrazan, intentan quemarlo vivo prendiendo los papeles que le sirven de vestido. Como música de fondo, se escucha *La Pasión según San Mateo* de Bach. Como contraste, la secuencia siguiente muestra un tranvía que sube por lo que entonces era Mayor de Gracia, en Barcelona. En un paisaje de terrazas, entre las antenas de televisión, el gran ventanal de un estudio se ilumina a lo lejos y vemos, tras él, bailar a Antonio Gades. El que canta es Antonio Barrero, «Chamaco». La película acaba igual que empieza, con lo que nos dice la mañana de San Juan la yema de un

¹² En relación con la carrera de los *burros flojos*, en Casabermeja, la voz en off dice: «Ese desinterés por llegar el primero debería servir de ejemplo». Al advertir que el lanzamiento del burro ya no se celebra, se apunta: «Buen ejemplo a seguir por los causantes de otros despeñamientos actuales».

huevo, abierto la noche anterior, sumergida en un vaso de agua, y la misma voz que repite el rezo-conjuro a San Lorenzo. Las imágenes son ahora las de los faros de los coches que deslumbran en una gran avenida o una autopista.¹³

2. La racionalidad de lo alterno

Solo una lectura trivial podría reconocer como tema central de *Lejos de los árboles* «lo ancestral» o «lo atrasado». Su asunto es en realidad «lo alterno», «lo otro», lo que desmintiendo toda normalidad, hay razones para sospechar que la alimenta. El propio Esteva explicitaba esa intención. En una entrevista publicada en *Nuestro Cine* poco antes de su primer pase público, Esteva cambiaba su discurso oficial de promoción de la película ante la prensa, para reconocer que su intención era «tratar de la racionalidad de lo alterno (lo sensorial y no imaginativo), el juego entre el fetichismo y lo real... [que] se determina como regla de un concepto social práctico-inerte». Añadía luego, con un lenguaje que apenas tenía que ver con las simplicidades ofrecidas a los periódicos: «Es necesario, pues, comprender –o hacer comprender– que este cambio alterno es más complejo y más concreto que el ejemplo superficial de la vivencia que hemos visto producirse».¹⁴

Así es. *Lejos de los árboles* pudo haber nacido y ser publicitada como una denuncia de lo atávico e inercial que sobrevivía en la España desarrollista de los sesenta, pero lo que constituye es un regreso en toda regla a uno de los temas centrales para las vanguardias del siglo XX: la alteridad, los otros mundos que están en este, el más allá que está aquí, las puertas o trampillas a través de las cuales se accede a otros universos humanos ocultos o invisibles, habitados por las dimensiones más opacas de la condición humana. Porque –he ahí lo que Jacinto Esteva sabía y lo que andaba buscando– hay lugares que están justamente en la tierra de nadie que separa el mundo de «lo otro». Ese *terrain vague* puede ser visible, cuando aquello de lo que nos preserva es de la alteridad exterior, esto es, de todo aquello que perteneciendo a un orden ajeno es percibido como irracional y estólida o perversamente ingenuo. Al otro lado del límite se encuentran aquellos que hemos llamado *primitivos, bárbaros o salvajes*, pero también quienes, más cerca, en las *afueras*, encarnan lo arcaico, lo elemental y al tiempo desmesurado. Pero hay otros lindes, ahora *interiores*, desde los que lo inconcebible se expresa como parte inmanente de la propia vida urbana. Formado como urbanista y arquitecto, Esteva quiso contribuir con *Lejos de los árboles* a desmentir el falso divorcio entre lo rural y lo urbano y a reflexionar de un modo otro sobre la ciudad, mostrando cómo se agitaban en ella las mismas fuerzas de lo distinto y lo incalculable que se había querido exiliar más allá de sus murallas.

¹³ La estructura simétrica es, no obstante, imperfecta. Si uno se fija, una pequeña modificación se ha operado al final de la oración: «El fuego no tiene frío; el agua no tiene sed; el aire no tiene calor; el pan no tiene hambre. San Lorenzo, curad estas quemaduras por el poder que Dios *no nos* ha dado».

¹⁴ En la entrevista concedida a Augusto María Torres, «Contra las convenciones narrativas», *Nuestro Cine*, núm. 95 (marzo 1970), p. 63.

Dicen que la realidad es una y hay una única razón razonable. Pero eso solo resulta creíble al precio de no escuchar las voces de *los otros*, los de dentro y los de fuera, todos los dislocamientos que desmentirían la presunta unidad del cosmos. Es la palabra alucinada y obscena que la película de Esteva trae de *allí* –el bosque, los ritos «atávicos» de «gentes atrasadas»– a *aquí* –la ciudad, lejos de los árboles, el escándalo interior. Como una pústula repugnante, todas esas voces forman un murmullo informe y atronador en que se despliegan las potencias más desencajadas. Más allá o antes de los árboles y de la ciudad, en los propios dominios de la personalidad, la conciencia parece siempre no menos predispuesta a la deslealtad, y los sueños y el deseo, la fantasía y las pasiones vienen a trastornar todo espejismo de armonía. Una sedición constante se pronuncia con la risa, el paroxismo, el terror, la fascinación, la violencia, la muerte... Noticias recientes de *lo irracional*. Caligrafías del delirio, indicios de un poder distinto del de los poderosos.

En una entrevista para televisión, grabada por Benito Rabal para uno de los episodios de la serie de TVE *Los pintores*, emitida en 1984, Jacinto Esteva había dicho: «El surrealismo es un lugar en la cabeza». El ascendente surrealista está mucho más presente en *Lejos de los árboles* que en todas las demás producciones de la Escuela de Barcelona. El encuentro de Jacinto Esteva con Julio Caro Baroja para documentar la película y su fijación obsesiva por África responden al mismo resorte que acercó las vanguardias europeas de los años veinte del surrealismo a la etnología. Es ese escenario –Francia, años treinta– vemos a científicos sociales –Mauss, Leiris, Leroi-Gourhan, Griaule, Métraux–, filósofos –Bataille, Caillois, Klossowski– y creadores de vanguardia –Breton, Giacometti, Ernst, Desnos, Queneau – mezclarse en un único ambiente, compartir inquietudes e incluso publicar sus hallazgos en unas mismas revistas, como *Minotaure* o *Documents*. Esa complicidad se concreta en la fascinación por lo exótico, pero también en el interés por ciertas prácticas «folclóricas» que se daban todavía en Europa, pletóricas de gestos, palabras, ritos y mitos asombrosos, expresiones de la disonancia cultural de las clases populares celosas de una sabiduría ajena e inamistosa con respecto de la «alta cultura» burguesa. Como había señalado el historiador del cine Ado Kyrou, aludiendo a esa atención prestada por las vanguardias a los ritos tradicionales europeos, los surrealistas habían descubierto que *le merveilleux est populaire*.¹⁵ Recuérdese, por ejemplo, cómo la fiesta de los toros española resumía, para Masson, Bataille y Leiris, el atractivo de los aspectos menos amables de la cultura popular, donde se saciaba tanto la búsqueda surrealista de nuevos planos de realidad, como la atención rigurosa y metódica mediante la cual la antropología había expresado su proyecto de descubrir las leyes secretas de un orden lógico *otro*.

En España, la búsqueda de las zonas periféricas de la cultura conducía a una ritualística y a una red mítica aún extraordinariamente densa y vigente. Lorca encontrará en los gitanos, la otra raza *interior*, una disidencia parecida a la de su poética, como ocurrirá con los negros neoyorquinos. Por su parte, Luis Buñuel, que acaba de realizar dos experimentos fílmicos de gran osadía (*Le chien andalou* y *L'âge d'or*) descubre que el *más allá* de todo lo dicho solo

¹⁵ Ado Kyrou: *Le surréalisme au cinéma*. París: Ramsay, 1985.

puede venir de un documento de vocación etnográfica como *Tierra sin pan*, una película que en el momento del estreno de *Lejos de los árboles* fue evocada como su precedente más directo. De lo que se es consciente en todos esos casos es que la realidad de los seres humanos contiene suficientes dosis de algo innombrable e innombrado, que se halla a medio camino entre lo patético y lo poético. Lo había presagiado ya, en los umbrales de la demencia, Antonin Artaud, entre los tarahumara mexicanos. En 1943, Breton pasa algún tiempo con los indios hopi del sur de los Estados Unidos, entre los que puede confirmar su convicción de que tanto la naturaleza como sus habitantes son igualmente depositarios de ese inmenso sistema de analogías y oposiciones en las que el pensamiento mágico domina y donde la acción de la mente se vuelve inmediatamente ejecutiva.

Desdibujado –por irrelevante– el contexto histórico concreto del que surgiera y en que surgiera, *Lejos de los árboles* se esclarece a partir de su ubicación en la amplia tradición surrealista de atención por los aspectos más sobrecogedores del universo simbólico de la cultura popular. Fiel a ese legado, la reflexión filmica de Esteva nos coloca, sin concesiones, en el centro del laberinto, en un rincón del cuarto de los ecos. *Lejos de los árboles* –tan rara, tan bella– nos enseña el cuerpo loco y maligno de lo social, y nos invita al estupor ante lo escrito entre líneas en la propia ciudad, su centro sucio y en la sombra, lo maldito. Como se ha dicho, en su última etapa, además de preparar una novela «para el premio Planeta», Esteva se dedicó a la pintura. En sus obras solía incorporar materia orgánica –«lo que encontraba en la cocina», me contaba Daria, su hija–, con lo que lograba piezas de arte que tenían la extraordinaria virtud de apestar y de acabar pudriéndose. Acaso ese fue el gran asunto de *Lejos de los árboles*, el mismo que, por ejemplo, Miguel Morey encontraba en el pensamiento de Georges Bataille: «todo el laberinto de vísceras oscuras que sostienen y alimentan la tramoya de lo representable: de lo visible, de lo decible», lo que «nos muestra hasta qué punto es oscura nuestra alma moderna».¹⁶ Se descubre en ese momento que no habitamos la frontera, sino que es la frontera la que nos habita. Asombrados, habremos aprendido entonces lo que Esteva aprendió, aquello mismo que Octavio Paz había llamado, en su homenaje a Claude Lévi-Strauss, *el arte de danzar sobre el abismo*.

A finales de los años ochenta, Joaquín Jordá tomó la determinación de descender al fondo de la persona y la obra de Jacinto Esteva, con quien había codirigido *Dante no es únicamente severo*. Jordá ya había expresado el raro malestar que le producía evocar su pase por la Escuela de Barcelona, una experiencia de la que había escrito que era para él como «un remolque fastidioso» que, como las motos que siguen las vueltas ciclistas, «ni nos acompaña ni nos adelanta».¹⁷ Como exorcizando ese lastre vital, Jordá llevó a cabo un esfuerzo de veras mediúmnic por comunicarse con Esteva a través de sus rastros, encarnados en las personas que lo habían amado y, a la vez, sufrido y que fueron testimonio de una lucha que, pareciendo que era contra el

¹⁶ Miguel Morey: «Georges Bataille y lo inconfesable», *Libros, El País* (4 de abril de 1992).

¹⁷ Joaquín Jordá: «L'última oportunitat», *Quadern de Cultura, El País* (23 de mayo de 1991).

alcohol, la coca y el juego, nunca dejó de ser contra sí mismo.¹⁸ Se consiguió presupuesto de TVE para intentar reconstruir el material filmado de *Mozambique*, una posibilidad que se descartó porque el contenido anticolonialista del documental aparecía, veinte años después, anacrónico. Jordá decidió entonces dedicar el dinero conseguido a rodar un extraño documental, *El encargo del cazador*, que se empezó a rodar en 1990 y que permaneció inédito hasta su pase por la pequeña pantalla ocho años después. Un enigmático documental acude a desvelar el valor escondido de otro documental no menos inquietante, veinte años más viejo. En la película de Jordá se alcanza lo que probablemente fuera el sentido último y más vertiginoso de *Lejos de los árboles*: el esquema velado que ordena lo humano a base de desquiciarlo, el espejo que nos brindan los hechos más terribles que ocurren ante nuestros ojos.

En diciembre de 1988 asumí la organización de un homenaje a Jacinto Esteva en la Universidad de Barcelona.¹⁹ Preparándolo tuve la ocasión de visitar lo que había sido su casa en el paseo de Gracia de Barcelona. Encima de una mesa había un catálogo de Francis Bacon, con prólogo de Michel Leiris.²⁰ Abrí el libro por el principio, por las páginas del preámbulo de quien había compartido con Esteva el mismo vértigo ante lo extraño, la pasión por África, la voluntad por dar consigo mismo también en lo atroz que le rodeaba. Allí, juro que estas fueron las palabras de Leiris que primero leí: «...El desconcierto punzante de todo el que vive en estos tiempos de horror, salpicados de maravillas, y los contempla con lucidez.»

Lejos de los árboles

Año de producción: 1963-1970

Año de estreno: 1972

Dirección y argumento: Jacinto Esteva Grewe

Colaboradores: José María Nunes, Rafael Azcona, Luis Ciges, Antonio Barrero «Chamaco», Antonio Gades, Joaquim Pujol.

Fotografía: Juan Amorós, Luis Cuadrado, Juan Julio Baena, Francisco Marín, Milton Stefany y Manuel Esteban (blanco y negro)

Foto fija: Oriol Maspons

Comentarios: Luis González Seara y José María Nunes

Voces: Manuel Cano y Marta Mejías

Script: Annie Sétimo

¹⁸ El mencionado documental de Benito Rabal para *Los pintores* presentaba a un Esteva cercano ya a su fin, destrozado por el alcohol, hilvanando pensamientos medio incoherentes, medio lúcidos, disparando contra sus propios cuadros.

¹⁹ *L'Escola de Barcelona (1965-1971). Homenatge a Jacint Esteva*. Además de varias de las películas de la Escuela, se celebró una mesa redonda en que intervinieron Gonzalo Suárez, Ricardo Muñoz Suay, Pere Portabella, José María Nunes, Román Gubern, Josep Maria Forn y Annie Sétimo. Los actos tuvieron lugar los días 13, 14 i 15 de diciembre de 1988 en la Facultad de Geografía e Historia y fueron organizados por su Departamento de Antropología Social.

²⁰ Se trata de *Francis Bacon: cara y perfil*. Barcelona: Polígrafa, 1983.

Montaje: Juan Luis Oliver, Ramón Quadreny, Emilio Ortiz, María Dolores Pérez Pueyo.

Música: Marco Rossi, Carlos Maleras, Johnny Galvao. *La Pasión según San Mateo*, de Johann Sebastian Bach. Temas de Los Mustang, Los Gatos Negros y Os Duques.

Producción: Filmscontacto

Productor asociado: Pere Portabella

Duración: 101 minutos