

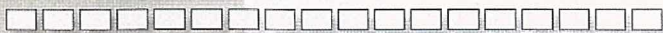
# José María de Orbe

“Lo cotidiano y lo extraordinario conviven sin fisuras en Euskadi

CARLOS F. HEREDERO



El segundo largometraje dirigido por José María de Orbe, **AITA**, convoca la memoria íntima y personal de su autor y el imaginario colectivo del cine vasco para configurar un hermoso cuento de fantasmas y de psicofonías que asaltan las imágenes con hipnótica y enigmática capacidad de sugerencia. Los ecos de algunas de las más importantes películas del cine español resuenan bajo la rica y hermosa textura de sus fotogramas.



FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN

## ¿Cuál es la idea germinal que origina este proyecto?

Antes que nada está la casa, ubicada en Astigarraga, muy cerca de San Sebastián. La heredé al morir mi padre, cuando yo tenía solo ocho años. Y actualmente está como se ve, vacía, sin muebles. Era un señorío de los parientes mayores de Guipúzcoa, y tiene su origen en el siglo XI, en el año 1055. Es la casa de una familia carlista, ideología que nunca he compartido. La tumba que sale es en la que están enterrados mi padre y mi mujer. Hay allí una carga emocional muy fuerte para mí, pero también una sensación de vacío, porque yo me siento el paria de la genealogía, el que se ha desentendido de todo, dedicándome al cine. Luego la casa se puede extrapolar como una metáfora, un lugar que representa una serie de conceptos, pero la idea original es más o menos esa...

## La búsqueda de los arqueólogos, al principio del film, ¿tiene que ver con los orígenes de la casa?

Los arqueólogos buscan los orígenes de un emplazamiento que no se sabe muy bien si era celta o ibero, porque Plinio el Viejo, el historiador romano, describe ya en el siglo VIII un lugar que se llama Murube, que no saben si está debajo de la casa o en una colina del pueblo. Y, como la casa fue hospital durante las guerras carlistas, y en las guerras contra los franceses, hay por allí un montón de huesos y muchas teorías que circulan sobre ellos.

## Y por ahí empieza a surgir la presencia de los muertos...

Yo diría más bien la presencia de lo extraordinario. La película habla de esa confluencia que hay en el País Vasco entre lo cotidiano y

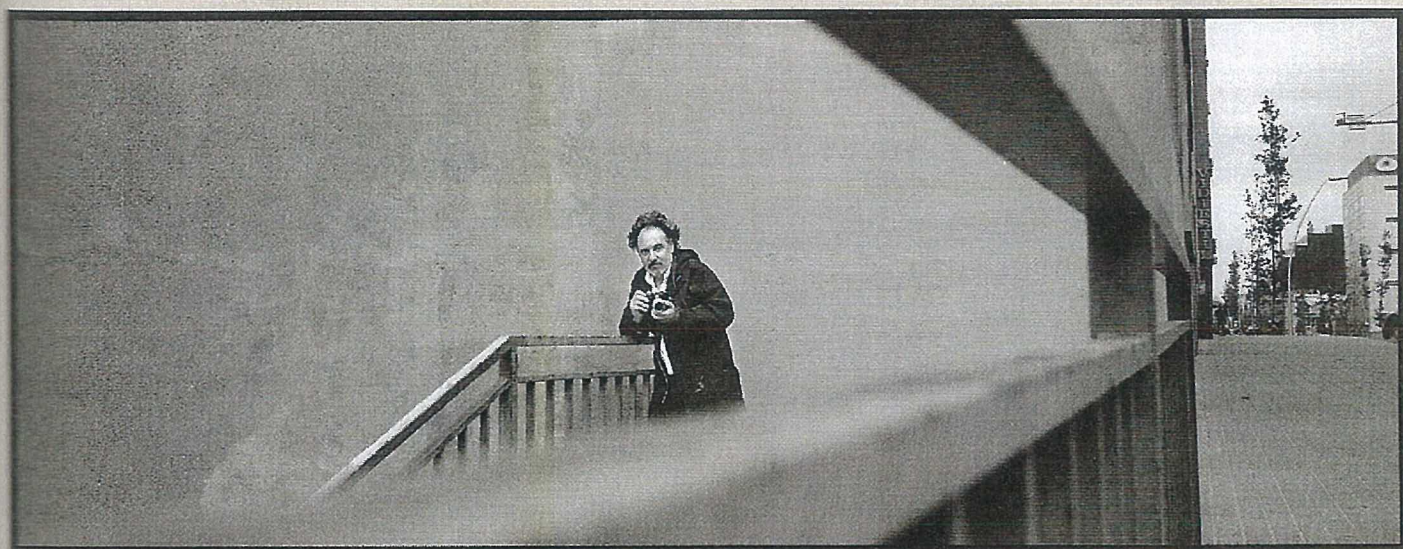
lo extraordinario, que conviven con una solución de continuidad perfecta. Hay muchos hechos extraordinarios a nivel místico y, a la vez, una cotidianidad que todo lo tapa. Muchos artistas lo han expresado: Chillida, Unamuno. Las cartas que salen son, de hecho, cartas de los muertos de la casa. Los arqueólogos, que son reales, estaban allí trabajando en una fosa, un enterramiento...

## Y los dos protagonistas, ¿quienes son en realidad?

El guarda es el hombre que cuida la casa desde hace ya mucho tiempo. Es el personaje que lanza la acción, podría ser en cierta medida el áter ego del dueño de la casa. Es alguien muy escéptico, que no cree en la religión, que no cree en nada. Y el sacerdote es un cura abertzale, que va muy poco a la iglesia y que hace siempre labores humanitarias. Por eso siento una cierta cercanía hacia él, aunque no comparto su ideología.

## Sin embargo, hay una cierta ambigüedad en la relación que podría existir entre ambos, pues se juega con el eco del título. Podrían ser padre (aita) e hijo...

Es una ambivalencia asumida. Para los vascos, el concepto de "aita" no solo expresa la figura del padre, sino que también representa a la casa. La ausencia de mi padre fue un trauma durante toda mi vida. Y por eso la película está dedicada a mi hijo. Esa ambigüedad deriva también de que no ruedo con un criterio industrial ni con un guión previo, no quiero obligar a los actores a decir las cosas que me interesen a mí, de manera que asumo la posibilidad de que el film se abra a otras interpretaciones. Al



© OSCAR FERNÁNDEZ ORENGO

trabajar con actores no profesionales, no puedo rodar plano y contraplano, el diálogo fluye libremente entre ellos...

#### ¿Esto significa que las conversaciones no están escritas?

Están habladas, comentadas previamente; algunas más preparadas y otras menos, pero no están escritas. Más que la ficción, me interesaba la observación de los personajes, un cierto tratamiento antropológico: cómo hablan, cómo se mueven, cómo son de iguales y de contrarios, cómo es esa tipología de los vascos.

#### ¿Les daba indicaciones precisas o les dejaba improvisar?

Lo que hacía era irme con ellos muchos días a comer, a cenar y a beber sidra. Yo tomaba notas de las conversaciones que me interesaban. Después, a la hora de rodar, les pedía que hablaran de esto o de aquello. A veces les tenía delante de la cámara rodando durante casi una hora, pero sin dejarles hablar. Les exasperaba para que se olvidaran de la cámara. Hay un trabajo psicológico previo para ponerles en situación, para que se crean sus personajes...

#### Son personas reales, pero usted les pide que compongan un personaje. Esto es muy interesante.

Son ellos mismos, pero yo les doy unas pautas. Al guarda le digo que solo hable con monosílabos, espaciándolos mucho. Así que los actores, al final, están componiendo un personaje, pero ese proceso requiere mucha paciencia. Porque luego suceden milagros... Chillida decía que Dios le había hecho un regalo mientras trabajaba en cada una de sus obras. Yo no soy creyente, pero esos milagros existen, como cuando empieza a cambiar la luz mientras están hablando de que allí el tiempo pasa muy despacio y, ¡justo entonces!, las nubes empiezan a moverse. Mi ideal de rodaje es estar siempre esperando a que ocurran estas cosas con los actores.

#### ¿Podríamos decir, entonces, que usted "ficcionaliza" a partir de personas reales...?

Esto quizás sea porque tengo el deseo de hacer un cine que se parezca, o nazca del *collage*, porque el *collage* es lo que ha hecho las grandes revoluciones de las artes plásticas, las vanguardias del siglo XIX y del XX. Y el cine (lo dice Pere Portabella), como es mu-

cho más joven, no ha sufrido una revolución en el lenguaje como la que han experimentado las artes plásticas, aunque evidentemente hay directores que están en ello, como pueden ser Hou Hsiao-hsien, Wang Bing, Pedro Costa o Gus Van Sant. Cineastas a los que admiro profundamente y que me enseñan muchas cosas.

#### La idea del *collage* reaparece cuando surgen las imágenes sobre las paredes. ¿Por qué irrumpen esas imágenes?

Ahí están mis propios muertos, porque yo no he recibido apenas fotos de mi familia. Hay una especie de divorcio, un vacío, y por eso me invento mis fantasmas, las psicofonías que siento en la casa. La mayoría son imágenes del cine vasco de los años veinte y treinta, las primeras películas que se ruedan en Euskadi. Me guste o no, tengo que asumir un pasado y, como no tengo imágenes de mi familia, y además no quiero recrearlas, no quiero hacer el ejercicio que hizo José Luis Guerin en *Tren de sombras* (porque considero que ese es un terreno que está ya maravillosamente trabajado), lo que hago es volver a la idea del *collage*, y mezclo materiales reales con otros que no lo son para ir a las raíces. Y también porque desde el principio me interesaba bucear en una historia personal que se pudiera extrapolar hacia una historia colectiva.

#### Son imágenes que, llegado un momento, se funden con la herrumbre y con la descomposición de la casa...

El vínculo es la decadencia: la decadencia del cine como espectáculo y la decadencia de la casa. Es una simbiosis entre algo muy personal, que me afecta a mí, y el proceso colectivo que estamos viviendo. La idea me surge cuando descubro algunas películas del *found footage*, como *Rumpelstilzchen*, de Jurgen Reble (1989), y *Decasia: The State of Decay*, de Bill Morrison (2002). Entonces entendí que los muros desconchados de mi casa tienen que asimilarse al cine que sale de las paredes. La podredumbre de la casa y también la del "material encontrado". La acción de los fotogramas tenía que interactuar con la descomposición de las paredes.

#### ¿A qué tipo de proceso se han sometido esos materiales?

Ahí es donde interviene Antoni Pinet. Lo hicimos entre los dos. Es un material tratado con ácidos, con todo tipo de guarradas, con

leñas, con detergentes muy fuertes que lo oxidan todo. Algunos están pintados a mano. Utilizamos un secador industrial y un soldador de cobre, quemando fotograma a fotograma....

**¿Iban buscando algún tipo de efecto o figura concreta, o a la espera de descubrir qué podía surgir de allí?**

Hay cosas que surgen por azar y otras buscadas. La niña que baila con una mancha sobre la cabeza tiene un significado muy íntimo para mí. Se hizo incluso con pegamentos. O la imagen de un supuesto loco que parece manipulado por un médico, en la que solo está manchado el doctor. Podríamos decir que esas cosas están "guionizadas" o "coreografiadas" con la idea de sugerir un cierto sentido, como cuando el guarda habla del curandero. Y es que el gran problema del País Vasco es la negación de la Ilustración. Pero todo esto son temas que no aspiran a tener un desarrollo narrativo. Lo que me interesa es motivar al espectador para que atisbe una serie de resonancias y él mismo pueda establecer las suyas propias. La idea es dejar agujeros en la película, que el público los vaya rellenando y que encuentre su propia explicación.

**El tratamiento de esas imágenes y la descomposición de las paredes nos lleva a la cuestión de las texturas...**

El mundo de las texturas me afecta muchísimo. En esto Chillida me ha influido de manera decisiva. Decía que había que dejar que el material se exprese por sí mismo.

**Habla de Chillida, pero en la película también está Oteiza.**

Para mí es una referencia básica. Hay un elemento fundamental de la obra de Oteiza que es la desocupación del espacio. Y la película es un estudio de los espacios vacíos. La poética de Oteiza me interesa porque es muy espiritual y muy tosca a la vez, y eso me remite al crómlech vasco, a las estelas funerarias, a lo originario. Igual que yo he ido a buscar el cine originario de Euskadi. En esto hay algunas resonancias importantes...

**Y en el origen está también *El espíritu de la colmena*, cuyo eco se escucha con claridad en las imágenes de *Aita*.**

Es algo asumidísimo. Pero mientras Erice trabaja con la luz propia de un pintor como Vermeer, mi referencia es una pintura muy posterior. Más concretamente, la obra de Rothko. Aunque también Giotto, que es el primer pintor que emplea el color de una manera

expresionista. Todo eso está en el film; los colores: el rojo, el verde, el contraste entre las paredes de las distintas habitaciones. Las composiciones planas, sin fugas, sin diagonales. No hay perspectiva. Nunca hay un personaje que esté por encima de otro. Es Giotto y su manera teatral de componer los *tableaux*...

**Hay muchos encuadres que tienden a ser simétricos con la arquitectura de la casa, con las puertas, con las ventanas. ¿A qué se debe esa búsqueda de la simetría?**

Lo que hay sobre todo es una búsqueda de la rigidez, y también la idea de mirarte en un espejo para verte realmente. En el País Vasco, la casa, el concepto de "aita", tiene tanta fuerza que surge la necesidad de mirarte en el espejo. Y la simetría me lleva a eso.

**Volvamos pues a los fantasmas. Hacia el final de la película esas imágenes ocupan ya toda la pantalla. Es como si los muertos acabaran por adueñarse de todo.**

Sí; a partir de un momento las imágenes lo inundan todo. Es como si la casa en sí misma formara parte de esas imágenes finales, que sirven de resonancia de todo lo que se ha visto antes. Podría entenderse que los muertos ya no están en la casa, sino en las imágenes. Serían los muertos que desfilan, la niña que te mira, personajes que reviven. En realidad, no queda claro si son los muertos que reviven o son los sueños del guarda...

**Sí, pero la posibilidad de que sean los sueños del guarda es una interpretación más limitada, más a pie de tierra.**

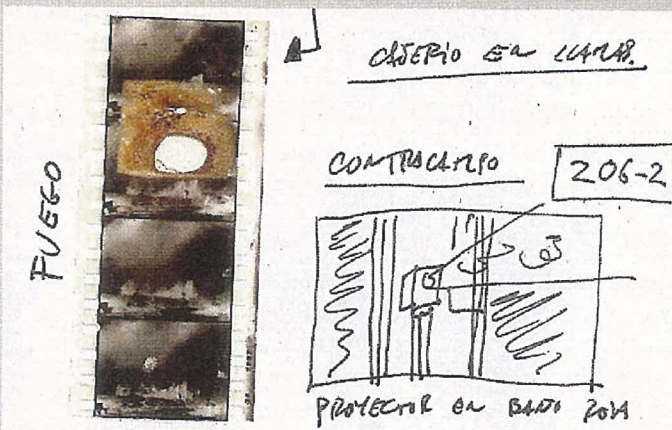
Yo lo dejo abierto, porque la película tiene estructura fantástica. Hay un film que me ha influido mucho: *La casa encantada* (The Haunting, 1963), de Robert Wise. Es una película que nos plantea si los fantasmas están en nuestra cabeza o si están fuera. Y esta posibilidad creo que le confiere a *Aita* una dimensión mucho más amplia. Los fantasmas, ¿están solo en nuestra cabeza o realmente viven? ¿acaso somos nosotros los que no somos capaces de liberarnos del peso de los muertos...? Esa es la pregunta...

**Hay una determinación de no cerrar ninguna posibilidad.**

Parto de la base de que no tengo ninguna certeza de casi nada, pero lo que sí tengo es conciencia de mis limitaciones. Los espectadores no son tontos. Hay que darles las cosas destiladas de forma que abran espacios para ellos. En esto, el maestro era Bresson: tiene que haber eco entre las imágenes y, si puede ser, tiene que ocurrir algo entre una y otra. Y eso es muy difícil de conseguir.

**Sí, eso es Bresson, pero también Godard...**

Y sobre todo Renoir, para quien "hacer cine es establecer un diálogo entre el director y la película", y a través de ese diálogo se crean unos puentes hacia el espectador. "El cine no es otra cosa que crear puentes", decía. Si tú eres honesto en ese diálogo, si no manipulas la estructura, el espectador puede tener también una experiencia honesta y libre. La estructura tiene que trascenderte a ti, tiene que volar y, si no vuela, no estás haciendo bien la película. Es algo con lo que me peleo mucho y en lo que aún me queda mucho por aprender de los maestros a los que antes citaba. ■



Diario de rodaje con fotogramas "tratados"

Entrevista realizada en Barcelona, el 12 de marzo de 2010.  
Transcrita de la grabadora por Celia Zaragoza