

Entrevista a Paco Algaba

Paco Algaba nace en Madrid en 1968. Durante la década de los noventa, vive en Barcelona donde realiza sus estudios de Dirección Cinematográfica en el Centre d'Estudis Cinematografics de Catalunya y Realización de Televisión en la Universitat Politècnica de Catalunya. Su carrera profesional está influenciada por un estudio exhaustivo del lenguaje fílmico y de los grandes maestros cinematográficos, pero también de la historia de arte, de la filosofía o de la composición musical. Su obra ha sido expuesta en el MUSAC de León, en el CAB de Burgos, en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza o en el Matadero de Huesca, entre otros centros de arte contemporáneo. Además, ha formado parte de las programaciones de festivales como el de Cine Pobre de Gibara, en Cuba, el Festival de Cine Experimental de Granada o en el Festival de Imagen Contemporánea Manifesto de Toulouse.

Esta entrevista tuvo como excusa la instalación Octeto. Trinidad mostrada en la galería Antonia Puyó de Zaragoza entre el 8 de junio y el 28 de julio de 2023, un cuidado montaje compuesto por 8 pantallas, destinado a visualizar una pieza multicanal de casi 80' de duración.

Se trata de una versión extendida de la entrevista que ya fue publicada en el suplemento Artes&Letras del Heraldo de Aragón el 1 de julio de 2023.

Alejandro Ratia: Posibilidad (y certeza) de un cine al margen de la narratividad. Y creo que debemos aceptar, sin demasiados cuestionamientos, la voluntad de ser cine de lo que realizas, al margen del modo y de los espacios de presentación, en galerías, centros de arte. Frente a la típica duda curatorial de cómo exponer, a posteriori, el cine en el museo (dando por hecho que no es ése su sitio natural) la cuestión previa del

cineasta, tu pregunta fundante, en cuanto a cómo presentar tu obra, el cómo presentarse como cuestión constitutiva de la misma.

Paco Algaba: La expresión cinematográfica se ha convertido en una extensión de la narración literaria. El movimiento es lo sustantivo del signo fílmico y su esencia, su temporalidad, con él no sólo se representa si no que se escribe. Pero los caminos del cine están por escribir, por deslindar, por explorar más allá de su impronta literaria y su devenir ilustrativo. Trabajo en la frontera, huyo de la referencialidad de lo argumental y lo simbólico. También como posición ante una sociedad hipernarrativizada que necesita del conflicto y de tu militancia para su subsistencia como relato.

Del cubo blanco al cubo oscuro. La sala expositiva es un espacio especialmente potente para la práctica cinematográfica.

AR: El montaje es la esencia del cine. Sigue siéndolo en tu obra. Al final, es arte del tiempo antes incluso que de las imágenes. También del espacio. El uso de varias pantallas, que pueden apagarse o encenderse, ofrece nuevas posibilidades. Nada absolutamente nuevo, no obstante. Pienso en cineastas como Gaspar Noé (*Vortex*) que plantean narraciones dividiendo la pantalla. Pero en tus últimas propuestas, el juego tiene un punto orquestal. El título del proyecto para Antonia Puyó, "Octeto", responde a la idea de un conjunto de cámara, una pieza para 8 monitores. En un montaje que recuerda a una capilla, a una escenografía íntima.

PA: En 1927, Gance, dejó muestra de un cine en políptico, es la referencia. Noé, se expresa en una fragmentación estilística que en los años 70 tuvo numerosas muestras. Fragmentar la pantalla es una cosa y otra la construcción de unidades independientes en busca de interdependencia donde toda unidad tiene su fuente y teleología, ésta es mi posición, seguramente por vocación anarquista.

Si, esta obra se expresa como obra de cámara, “orquestada” con 8 monitores, para un espacio que bien pudiera ser una capilla.

Hablar de montaje es hablar del vacío. Lo importante no es el sentido que se genera con la relación entre un plano y su precedente sino el abismo que hay entre ambos, esa sustracción que nos lleva al vacío, a lo que no se puede mostrar más allá de como sublime, como asombro, como aquello que es imposible de desvelar y está.

Kuleshov, Eisenstein, Vertov están ahí pero no son principales en mi concepción del montaje. Lo que realmente muestra la imagen en movimiento es el vacío acaecido por el registro de la imagen en el lugar original, es un pecado. Su resonancia es el corte y es a la vez su pulso. Peleshian no entiende el montaje sin la música. Estoy en las antípodas, no entiendo la música en el cine. La música en mi obra me parece, como la presencia de la figura humana o la palabra un acto de retórica.

AR: Ausencia de la figura humana, pero presencia del paisaje. Un cine que trabaja el paisaje. Y un paisaje sin figuras. Alguien tan cercano a ti como María Enfedaque, habla de paisaje, pero de paisaje 'otro', nada que ver con el Impresionismo, algo diferente del Romanticismo, seguramente ajeno al land-art y a los discursos ecologistas habituales. No sé si tienes en la cabeza conceptos como los de Smithson, y la idea de trasladar la naturaleza a la sala de exposiciones. Los espacios naturales siguen evolucionando, pero, mudados a una galería, los objetos desplazados desde la naturaleza dibujan una especie de mapa, estático. No sé bien qué consideras que sucede con el robo de las imágenes en movimiento. ¿Son un mapa doble del tiempo y del lugar? ¿Son una ficción? ¿La revelación del mundo como ficción?

¿Podemos hablar del terreno como concepto, frente al territorio? En tus últimas obras no hay gente, pero entiendo que la confrontación del paisaje con la mirada y la actuación

del hombre es clave.

PA: Tal vez sea un paisajista. Enfedaque, a la que mencionas, diría que hago autorretratos. No lo sé. La figura humana... me resulta obsceno hablar del dolor humano de manera interpuesta. Mi trabajo es con el espacio y el tiempo, esos son los elementos y mi proceder, mirar.

Nada es natural, todo es cultural y así discurre nuestra estancia. A veces, cuando menos te lo esperas, va la naturaleza y te da un puñetazo, incluso te mata. Esos tiempos son los que me interesan.

A 1.000 km del polo norte he visto plásticos, los hay por todas partes y son asiduos en mis imágenes, nunca los he puesto, como no he puesto nada, solo los he mirado. No vivimos en la era del plástico, forman parte de nuestro organismo. Sí vivimos, en el iluminismo, iluminados constantemente por el móvil que nos vomita la verdad en el bolsillo, que mantiene nuestro personaje en el relato.

La tetralogía *Descripción del terreno* deslinda los conceptos paisaje, territorio y terreno en cuanto a sus afectos culturales y políticos. *Octeto. Trinidad*, tercera parte de ésta, lo hace, desafectándose de estos para transitar en el orden espiritual que supura el terreno al asirnos al espacio. Se puede decir que la mirada es un acto político, lo creo firmemente y también, que, si sólo es eso, es irrelevante.

AR: Algo que me parece extraordinario es la referencia a una Trinidad simbólica, el árbol, la casa y la montaña, que aparecen en un icono de Andrei Rublev con significados obviamente religiosos.

Sospecho que hasta Rublev y su icono pudo conducirte la película de Tarkovski...

¿Cuál es el sentido de esta tríada? ¿Se trata de un misterio sin resolver como el de la Trinidad cristiana?

PG: Subsumido en el iluminismo, en los vínculos de la fascinación, la ceguera, con los procesos tardofascistas, recordé a Rublev, de Tarkovski, como un antídoto, vagando sin sentido por la condición humana hasta pintar el icono que nos ocupa. Vagar es, lo que hacen mis imágenes, vagar en busca de explicarse en su existencia. Este icono expresa una humanidad coronada por tres imágenes: el árbol, la casa y la montaña, sin las que ni podemos explicarnos ni representar el mundo.

AR: Peregrinaje. Estos lugares que se muestran en Octeto son en ocasiones espacios 'fuertes', con una historia propia importante, una isla en el ártico, terreno literalmente de nadie, un barranco del Campo de Belchite, salvado por un viaducto cuyo tablero se ha esfumado. Alguna arquitectura ambigua del Pirineo. Lugares, desde luego, al margen del tópico. ¿Qué enseñanza se desprende de ellos?

PA: Visito recurrente espacios que de alguna forma "cultivo" con la mirada. Sus registros pasan de un proyecto a otro según las necesidades de las obras. Las localizaciones propias, en el extrarradio de Zaragoza o como máximo a unos 200km, son espacios anónimos y sostienen la carga poética de la obra. Las lejanas, impropias, las selecciono por estar cargadas de una densidad simbólica cultural o política, las vacío para resignificarlas y desde el equívoco conjugarlas en equidad en busca de una poética sustantiva.

AR: Una extraña noción que introduces es la de "obediencia", ¿qué sentido tiene?

PA: Tan sólo es obediencia, es una expresión que resume el sentido de la vida. Podríamos hablar de las tres vías místicas, en esta obra tan expuesta a lo espiritual, pero el asunto es más pedestre, más ideológico. Todos somos clientes, esa es nuestra naturaleza en cuanto a la función encomendada. Cliente, en su etimología, es el plebeyo que se encuentra protegido por un patricio, de alguna forma parece una extensión de la esclavitud a nuestros días. Yo soy obediente,

Para mí, la obediencia, se debe a uno mismo y, al igual que la pereza, es un estigma de la voluntad, un acto de libertad que más se acerca a la vagancia, al errático deambular de un renunciante. Recuerdo a Apu, de Satyajit Ray.

AR: En tu cine/instalación actúas, de algún modo, como esos músicos que tocan varios instrumentos por separado, y luego mezclan las pistas ellos mismo. El cineasta clásico está rodeado de colaboradores, se obliga a un arte de equipo. Aquí trabajas con la libertad y con los riesgos de la soledad, al modo más bien de un poeta. ¿Cuál es el rol del cineasta anacoreta?

PA: Un renunciante. Necesito deambular, el viaje a ninguna parte. El travelling en el cine es insustituible porque revienta el marco, un marco, que no es del espacio sino del tiempo. Comencé con un largometraje. Tenía que explicar un montón de cosas a mucha gente a la vez. Por timidez o por una cierta misantropía o fobia reduje la cámara a la imagen y la materia al mundo, todo lo demás es ruido. Trabajo solo. Nunca me he visto como un narrador, tal vez, como un poeta. Tal vez sólo haga autorretratos, dice Enfedaque.

Los riesgos, conmigo, son los que son, con la industria del cine y con el arte, ingentes, son la montaña.

AR: Un solitario que necesita, no obstante, un espacio de exhibición final. En este sentido, creo que debemos valorar la apuesta de la galería Antonia Puyó, su colaboración en el montaje, su riesgo.

PA: Hay que pensar que estas obras (que se pueden catalogar como cine expandido) no se ven, no existen, hasta que no están expuestas y eso es difícil para el artista, pero también para el galerista. Mi agradecimiento a Patricia es inmenso. Helga de Alvear con Isaac Julien o Julien Rosefeldt, Sabrina Amrani, pocas se atreven...hay que decir las cosas sin complejos. Creo que es Patricia la que merece esta entrevista. [Se refiere a

Patricia Rodrigo, directora de la galería Antonia Puyó]

AR: Secuencia, ¿podemos considerar *Octeto.Trinidad* como cierre de una trilogía, tras *Volksgeist* y *Europa Solar*?

PA: No. Falta Camino de España, un políptico solar que aborde la incisión del iluminismo en la tradición de la bipolaridad española (por aquello de la identidad), donde el equívoco profundice en la alteridad, hibridándose en sus afectos políticos, culturales y espirituales para enfrentarse a una bipolaridad, que sin ser propia de España parece acuciarse más en nuestro país por un estigma cainita. Esta obra comienza a tomar forma con *Camino de España. Descanso* (CAB de Burgos 2018). En cierto sentido, más un pequeño esbozo que un prólogo. Y a veces parece tan sólo un acto de sedimentación, el resto de un camposanto.