

# La cara B

Manuel Martín Cuenca



Centro José Guerrero  
14/04-03/05/2015



## La ficción y su doble

Francisco Baena

Cuenta Michel Houellebecq que ser artista, en opinión de Jed Martin, es ante todo “ser alguien *sometido*. Sometido a mensajes misteriosos, imprevisibles, que a falta de algo mejor y en ausencia de toda creencia religiosa había que calificar de *intuiciones*; mensajes que no por ello ordenaban de manera menos imperiosa, categórica, sin dejarte la menor posibilidad de escabullirte, a no ser que perdieras toda noción de integridad y de respeto por ti mismo”.

Durante el rodaje de *Caníbal*, Manuel Martín Cuenca se vio sometido a una de esas intuiciones. Así que no tuvo más remedio que obedecer. El mandato era documentar el *off* de la película a tiempo real mientras filmaba los planos de ficción. Rodó, pues, a la vez, la película y su sombra, el cuadro y el *taller* donde el cuadro estaba siendo realizado, con el mismo número de planos en los dos casos, al mismo tiempo y con la misma claqueta.

Pero no acabó la cosa ahí. Cuando terminó el montaje de *Caníbal*, editó una película paralela de igual duración, usando las mismas tomas que había montado en la película. De modo que el *documental* recogía una parte, la más cercana a las bambalinas, de lo que había ocurrido en *off* mientras se producía la ficción. Su realidad paralela.

Y tampoco ahí quedó el mandato al que debía obediencia Martín Cuenca. Aún le faltaba un paso para dar cumplida cuenta de su intuición: este que presentamos, la *exposición* de los dos filmes en un museo, mediante un dispositivo imposible topológicamente en la sala de cine.

La idea era desbordar la pantalla, pero no como Valdelomar (apanorámicamente), sino colocando otra pantalla al lado. Y no para proyectar sobre ella una imagen continua respecto de la de al lado, como por ejemplo hizo Basilio Martín Patino en la instalación que diseñó para esta misma sala dentro de su exposición *En esto consistían los paraísos*, o, todavía antes, Judith Barry en *Estudio para el espejo y el jardín*. No se trataba de expandir el espacio disponible en la sala a la italiana, remontar el camino del séptimo arte hasta sus orígenes precinematográficos en busca de formatos primitivos. No: más bien se trataba de, mostrando la película, el cuadro, la pantalla (*Caníbal*), apartarse a la vez un poco hacia atrás o desplazar ligeramente la mirada hacia

los lados, para abarcar con la vista la maquinaria y los cuerpos que operaban en ella, y el tiempo y los espacios en los que se insertaban. Se trataba de mostrar ambas cosas a la vez, y además no dispuestas para un solo punto de vista estático, anclado, encadenado a una centralidad paralizadora. Por eso no están las dos películas proyectadas sobre un mismo plano, sino en dos que forman un ángulo cóncavo que obliga al espectador a situarse con relación al saliente, bien dando preferencia visual a una película pero dejando comparecer al lado a la otra, en fuga, bien obviando una de las dos completamente, bien mirando ambas desde el vértice donde confluyen, desde el ángulo que marca la discontinuidad de ficción y realidad, la delgada línea que separa y configura ambas.

La idea de Martín Cuenca era observar cómo un aparente discurso cinematográfico cerrado se abre. Por eso eligió un museo. Y tenemos que agradecerle que haya sido el Centro José Guerrero el que seleccionara para el estreno de su experimento. Su elección no era gratuita. El Centro viene desarrollando una de sus líneas de trabajo explorando diversas experiencias de cine en el museo. A los nombres citados arriba podemos añadir los de David Lamelas y Jesús González Requena, así como los de los autores de los que hemos mostrado importantes obras en vídeo: Dora García, Muntadas, Martha Rosler, etc. Y claro: el Centro está en Granada, escenario de *Caníbal* y de *La cara B*, y ambas transcurren en una Semana Santa como la que acaba de pasar (respecto de la cual la historia de *Caníbal* es una inversión: no sólo el cartel de la película era el reverso de la Pietà, sino que el canibalismo de su protagonista lo era del ofrecimiento ritual del cuerpo de Cristo en la comunión).

Todo lo cual acerca *La cara B* aún más a la realidad. Y eso es importante, porque *La cara B* reflexiona sobre lo que normalmente no podemos observar en la producción de una obra. En una obra, al igual que en la conciencia humana, al igual que en la percepción, existe un marco que encuadra, que centra la atención y engendra la información discriminando los datos relevantes del resto, tanto a nivel espacial como temporal. Al producir un discurso se trata de que el espectador, el observador o el lector se olviden de lo que queda fuera de ese marco para ser absorbidos enteramente por lo que sucede en su interior. Pero si pudiéramos acceder al universo paralelo al discurso veríamos que todo puede adquirir otro sentido. Y la pretendida auto-conclusión de los relatos quedaría matizada, y enriquecida, con la demostración de que sólo son una representación. Al menos desde Shakespeare y Calderón, y Vermeer y Velázquez, es algo sobre lo que los artistas, precisamente, han *reflexionado*. Más cerca ya del cine, habría que recordar el efecto brechtiano de distanciamiento, la mirada extradiegética que rompe el Modo de Representación Institucional, la interpelación directa al *off*: mecanismos todos que evidencian el dispositivo de la enunciación y

quiebran la ilusión, el pacto tácito entre autor y espectador para suspender el principio de realidad y las incredulidades subyacentes.

Estamos acostumbrados a ver sólo lo que nos dicen que debemos ver, y a verlo como debemos verlo. Pero ¿qué ocurriría si pudiéramos observar una película, leer un libro o ver la televisión de otra forma? ¿O si al mirarnos a un espejo no viéramos (sólo) lo que siempre vemos? Es lo que (se) interroga esta instalación.

Cuando Manuel Martín Cuenca leyó el texto que Carlos F. Heredero ha firmado para este cuaderno, nos dijo: "Me alegra mucho que *La cara B* sirva para reflexionar sobre el cine. Yo creía que era más una mirada incontrolada sobre el cine que una película". Lo cual demuestra que es un artista que ha acatado la orden de su intuición. ¿Una mirada "incontrolada"? Yo diría más bien una película y su doble.

## Canibalismos

Carlos F. Heredero

La pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un ocultador que solo deja percibir una parte del acontecimiento. André Bazin

Cuando André Bazin define la pantalla cinematográfica no como una ventana que permite el acceso a la representación, sino como “un ocultador”, una especie de reencuadre que deja fuera otras parcelas de lo representado, se refiere obviamente al concepto de diégesis, concebida ésta como el conjunto del universo ficcional creado –o sugerido por– el dispositivo filmico y narrativo: un conjunto que no se agota ni mucho menos en los límites de los encuadres que recortan los planos de una película. A la diégesis del relato (a su universo poético, espacial y representacional) pertenecen también, por ejemplo, las habitaciones en las que se adentra un personaje cuando sale por la puerta y desde las que se le oye hablar aunque no se le pueda ver, los sonidos que escucha el espectador procedentes del espacio *off* (los puedan oír o no los personajes), el resto de los espacios ya conocidos por la audiencia (aunque no sean expresamente mostrados en cada momento), los hechos que no vemos, pero que son sugeridos por la puesta en escena o relatados por algún personaje, la música y los sonidos que pueden oír los protagonistas (aunque su fuente de origen no esté presente dentro del plano), etc., pero todo ello corresponde –en cualquiera de los casos– a lo que David Bordwell define como “el mundo global definido por la acción de la historia narrada”.

Sin embargo, cuando en *La cara B* de la película *Canibal* vemos a ciertos miembros del equipo de rodaje en actitud de espera o contemplamos determinadas localizaciones adyacentes, colaterales o circundantes al espacio en el que –fuera o dentro del campo definido por las imágenes de *La cara B*– se rueda el film, nada de todo ello pertenece a la diégesis creada por las imágenes de *Canibal*, sino a lo que Manuel Martín Cuenca llama, en su introducción a *La cara B*, “el espacio real en *off* de cada plano”. Las imágenes de este segundo film no desvelan, por tanto, el *off* diegético de la película de ficción, sino el *in* diegético de su rodaje. Pero sucede que las cosas no son tan sencillas.

En una película de ficción, “las relaciones existentes entre el espacio *in*, aquel que se ofrece abiertamente a la mirada, y el espacio *off*, el que se queda fuera de la imagen (por encima, por debajo, a un lado, más allá del horizonte o detrás)”, para decirlo con palabras de los analistas Francesco Casetti y Federico di Chio, se encuentran “estrechamente reguladas”, de tal manera que el *in* y el *off* no solo se alimentan mutuamente, sino que, en realidad, forman parte del mismo universo creado por el film. Y evidentemente no sucede lo

mismo entre *Caníbal* y *La cara B...*, a condición –eso sí– de que las veamos por separado, pues las imágenes mostradas por una y por otra parecen *vivir* con absoluta autonomía y aparentemente de espaldas entre sí, por mucho que a veces un plano de la segunda incluya en su campo visual una parte al menos de la imagen que después acabará por integrarse en la primera.

Pese a todo, la propia existencia de *La cara B* nos induce a pensar que podría ser interesante tomar aquí en sentido literal la dialéctica a la que se refería André Bazin cuando nos decía, a propósito de la utilización de los encuadres en el cine de Jean Renoir, que lo que el marco de la pantalla enseña “saca partido de lo que esconde”. Estamos hablando ahora, por tanto, no de una interconexión expresiva entre *Caníbal* y *La cara B*, ni tampoco de una continuidad imaginaria (propias del *in* y el *off* diegéticos de cualquier película), sino de una dialéctica estrictamente material, puesto que, efectivamente, las imágenes del primer film “sacan partido” de las condiciones materiales de su rodaje, de esa “materialidad que lo hace posible”, inscrita “en una realidad que desaparece”, como nos recuerda el director de *Caníbal*.

Realidad del rodaje y de su entorno, suplantada después –y prácticamente olvidada– por las imágenes definitivas de una película (de cualquier película) que oculta de forma deliberada, programática y muy sofisticada esa materialidad documental que no solo la hace posible, sino que además le da forma. Realidad que ofrece, en este caso, la materia propia de la que se ocupa *La cara B*, un film de naturaleza documental que surge con la voluntad de filmar los espacios donde “se sitúa la cámara, el equipo, las luces y las necesidades de producción”. Para ello, una segunda cámara filma el *off* material de cada uno de los planos rodados por la primera cámara, y lo hace con la misma claqueta y con el mismo número de tomas, de tal manera que a cada toma rodada para la película de ficción (*Caníbal*) le corresponde una toma homóloga filmada, simultáneamente, con destino a *La cara B* de aquélla.

La articulación final de este segundo film toma forma a partir de un montaje que utiliza el mismo número de planos (cada uno de ellos, con la misma duración), los mismos cortes de montaje y los mismos fundidos a negro –colocados en el mismo sitio– que los utilizados después en el montaje definitivo de *Caníbal*, utilizando para ello las tomas homólogas que se rodaron –para *La cara B*– mientras se filmaban, al mismo tiempo, las tomas correspondientes o paralelas con destino a *Caníbal*: una operación facilitada por el hecho de que las respectivas tomas estaban identificadas por la misma claqueta.

Surge así una segunda película cuya duración es exactamente la misma que la de la primera, y cuyos planos tienen por finalidad “retratar documentalmente ese fuera de campo paralelo al de la ficción” (es decir, un fuera de campo no diegético), aunque en realidad lo que muestra es, solamente (porque además no puede ser de otra manera), “algún aspecto del *off* de cada uno de los planos



C1



C2



rodados" para *Caníbal*. De manera que *La cara B* es, a fin de cuentas, producto de una nueva parcelación, selección y ordenación del espacio y del mundo *off* circundante al rodaje y, por tanto, la consecuencia de una nueva construcción filmica, de un dispositivo que –incluso si lo tomamos por sí solo y visto de forma aislada– pone en juego una multiplicidad de operaciones significantes (creadoras de sentido) harto sugerentes.

De ahí que las imágenes de *La cara B* no se limiten a mostrar el mundo que está detrás de la cámara o fuera y en los alrededores de las estrechas habitaciones en las cuales se filman las imágenes de *Caníbal* (lo que efectivamente sucede en muchos de sus planos), sino que muestren también, de forma alternativa, una escena más compleja: la que permite ver –de manera simultánea– la puesta en escena filmada para la película de ficción y el dispositivo filmico-material con el que aquélla se organiza, se estructura y se captura (la cámara, la claqueta, las luces y los profesionales que las manejan) en el mismo acto y durante el mismo tiempo en los que esa captura tiene lugar (C1/B1; C2/B2).



B1



B2

En esas ocasiones, *La cara B* propone una *mise en abyme* (que diría la crítica francesa) o, más claramente, una doble puesta en escena en forma de muñecas rusas (es decir, una dentro de otra): la puesta en escena filmada por la primera cámara con destino a *Caníbal* y la puesta en escena filmada por la segunda cámara con destino a *La cara B*, con la particularidad de que esta segunda subsume, secciona y parcela a la primera. Dentro de esos planos se superponen dos miradas: la del cineasta que estructura las imágenes de *Caníbal* y las del cineasta que selecciona qué parte del proceso y del entorno que le permite filmar aquéllas debe capturar la segunda cámara, pero como uno y otro cineasta son la misma persona (Manuel Martín Cuenca) se trata, en este caso, de una mirada disociada (incluso esquizofrénica, en sentido figurado) y complementaria a la vez.

A su vez, *La cara B* se atreve a mostrar el *otro lado* (la realidad parcialmente oculta) de aquellos espacios y acciones que las imágenes de *Caníbal* solo muestran de manera fragmentaria. Así, mientras la película de ficción hurta deliberadamente a su protagonista la visión completa de lo que tanto le atrae (la imagen de Alexandra, de la que solo atisba un pequeño fragmento a través de la ventana mientras ella habla por teléfono desde el piso de arriba), la película documental muestra cómo, dentro de su piso, la joven mantiene esa conversación telefónica mientras pasea por delante de la ventana escrutada por Carlos desde el exterior (C3/B3). La imagen documental viene a satisfacer así la pulsión escópica que la imagen ficcional frustra, pues en esos precisos momentos, *La cara B* nos muestra cómo se construye una puesta en escena destinada a ser fragmentada y parcialmente ocultada por las imágenes de *Caníbal*.

En otra vertiente, algunos planos filmados por la segunda cámara dejan escuchar los diálogos que los personajes mantienen dentro de la puesta en escena de *Caníbal* mientras ésta es filmada por la primera cámara fuera de campo: el sonido diegético de la película ficcional se filtra así por las imágenes

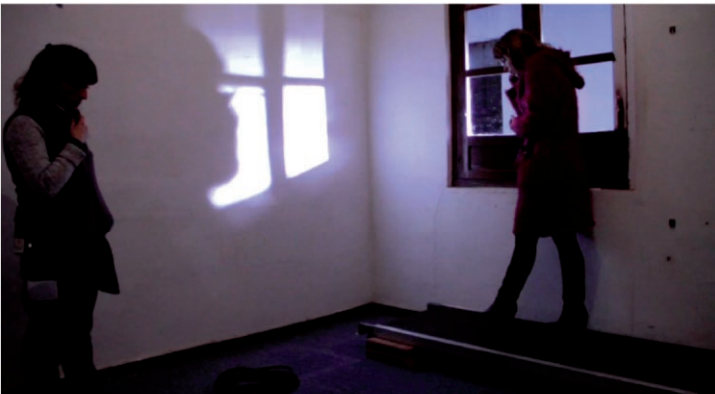


del film documental, pero esto genera –muy probablemente de forma no premeditada– un sorpresivo efecto multiplicador, pues esos diálogos crean inevitablemente, a su vez, un nuevo mundo diegético –propio de *La cara B*– que permanece en *off*. La fricción entre la imagen de *La cara B* y la banda sonora procedente de *Canibal* tiene así la capacidad de crear un mundo ficcional evocado y albergado por unas imágenes documentales (¿estamos acaso ante un hallazgo propio, sustantivo y específico de este fascinante experimento...?).

Y sucede, además, que por las características específicas de la historia narrada en *Canibal*, esa fricción o convergencia inyecta en el espacio de lo real (dotado de un estatuto de *seguridad* y *estabilidad* propio de la representación documental) una inquietante y perturbadora amenaza de índole fantástica (o no tan fantástica, lo que puede resultar más aterrador todavía): el mundo real se ve asaltado y desestabilizado así por ecos sonoros de un universo inasimilable, en el que un atildado sastrero se come de forma ritual y ceremoniosa a las mujeres a las que desea en consonancia con una religión (de profundo arraigo en la sociedad de referencia) “caracterizada por comerse a su Dios”, en afortunada síntesis de José Enrique Monterde.

### Camino paralelos

Las resonancias generadas por *La cara B* –consideradas sus imágenes de forma independiente y autónoma– se bifurcan así por múltiples derroteros, pero la pregunta que surge inmediatamente después resulta obligada: ¿y qué ocurre si, en lugar de verlas por separado, como si fueran un producto aislado, las contemplamos al unísono con las de *Canibal*, mientras unas y otras se proyectan en sendas y contiguas pantallas...? ¿Qué sucede si ponemos a las imágenes de *La cara B* a dialogar vis a vis con las de *Canibal*, tal como sucede en el espacio construido de esta manera, y con esta específica finalidad, por la





C4



C5

instalación de Manuel Martín Cuenca en el centro José Guerrero de Granada...?

La primera respuesta nos la dan, precisamente, los respectivos planos iniciales de ambas películas (C4/B4) cuando, tras la tensa espera que genera su larga duración, el coche que vemos en *Canibal* –mientras llena el depósito en la gasolinera– arranca, se acerca hacia nosotros y, acto seguido, entra en el plano de *La cara B* por detrás del coche del equipo de rodaje (C5/B5) que, hasta ese momento, era el único que ocupaba su encuadre. De esta manera, sorpresivamente, el universo ficcional invade el mundo real que, desde ese preciso momento, deja de ser un espacio *otro* para convertirse, de forma inquietante, en una prolongación del espacio habitado por el primer film. La diégesis en *off* de *Canibal* se adentra así en los dominios de lo real (en *La cara B*), y lo hace merced a una *circulación* interna (el coche que pasa de la primera a la segunda película) mediante la que uno y otro film quedan conectados, lo que establece ya de entrada un vínculo entre ambos que los entrelaza y que abre la puerta al sugerente diálogo que sus respectivas imágenes mantienen entre sí.

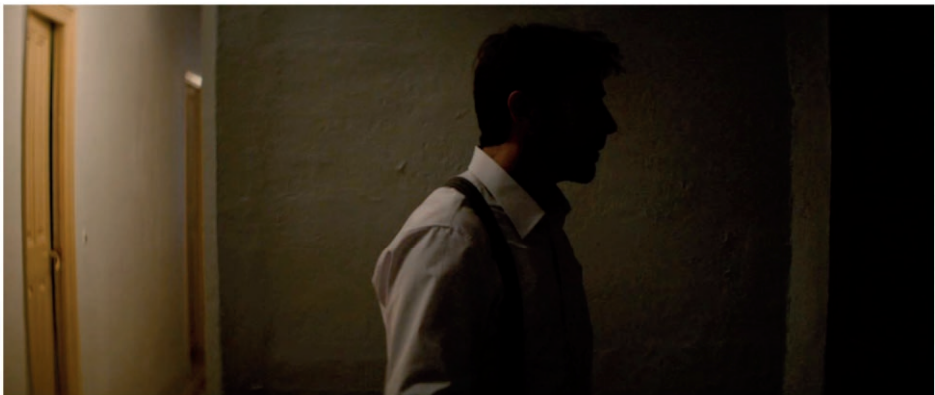


B4



B5

C6



C7

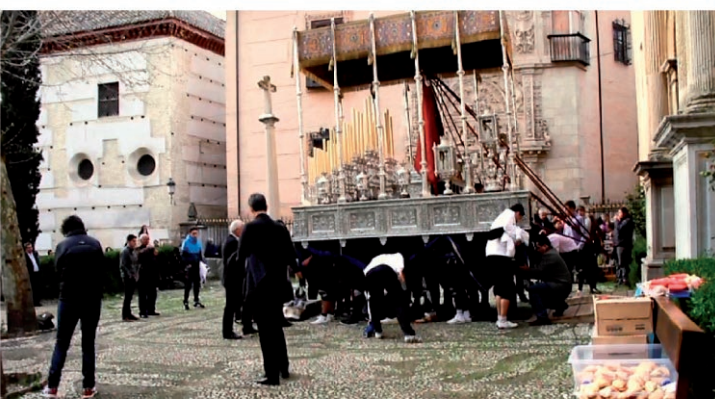


A partir de ese momento, resulta ya del todo imposible percibir cada una de las dos películas como entes independientes o separados. Su visionado simultáneo se convierte así en una experiencia bifocal que permite percibir una circulación constante de ecos, simetrías, inversiones, efectos especulares y reenvíos mutuos (en las dos direcciones) sobre la que Manuel Martín Cuenca va tejiendo una tupida red de conexiones entre el mundo ficcional y el mundo real: un tejido que acaba por cuestionar, felizmente, la convencional distinción entre la diégesis narrativa y la materialidad real que la crea.

Hay ocasiones, incluso, en las que uno y otro universo dialogan –mediante la instalación que se nos propone– a la manera de un tradicional plano/contraplano, como si la imagen documental, filmada para *La cara B*, fuera el contraplano de la imagen ficcional incluida en *Canibal*, tal como ocurre cuando vemos a Carlos escuchar dentro de su casa y detrás de la puerta, casi paralizado, la llamada de Alexandra, que permanece en el descansillo de la escalera –a la espera de que su vecino le abra– junto a un



B6



B7

par de integrantes del equipo de rodaje (C6/B6). *La cara B* desvela en ese momento la materialidad documental que da forma a la diégesis *en off* de *Canibal*, pero la instalación permite abolir, o hacer transparente, la barrera que en ese momento separa a las dos figuras (un personaje en un plano; una actriz en el otro). La puerta deja de ser entonces un imponderable, una barrera opaca para el espectador, pues éste tiene la posibilidad de contemplar, simultáneamente, dos realidades que, en función del vínculo creado por la instalación, se contaminan mutuamente: la ficción encuentra el soporte de lo real y la materialidad del rodaje sustenta la fuerza dramática de la ficción.

Un diálogo y una contaminación equivalente se produce en muchos otros momentos de la doble proyección (C7/B7, por ejemplo), pero ésta se atreve también a sugerir un juego de mayor complejidad cuando *La cara B* ofrece el contraplano documental (al otro lado del eje definido por el contraplano ficcional, que no vemos) de un plano de *Canibal* (C8/B8), con una inesperada consecuencia: el diálogo de Nina (personaje de ficción) con un



C8

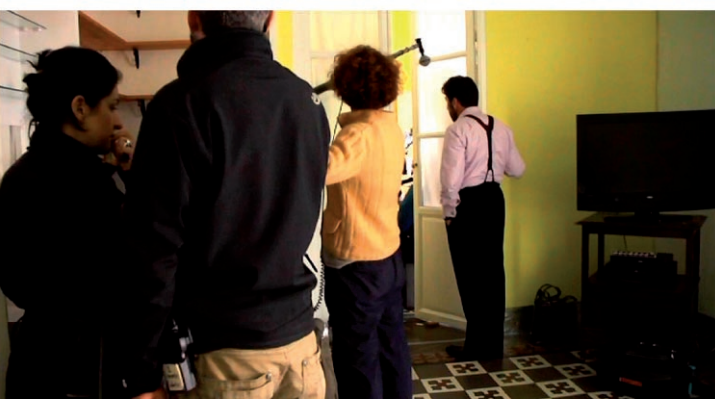


C9





B8



B9

actor (Antonio de la Torre; que está ahí únicamente para establecer una referencia, pues la cámara solo filma a Nina en ese momento) alrededor de una situación estrictamente ficcional que, de esta manera, vuelve a invadir el territorio de lo real, como si éste no pudiera zafarse nunca de semejante contagio.

Da la impresión a veces, incluso, de que la instalación tratara de cerrar toda posible vía para romper esa continuidad, tal como sucede cuando el plano de *Canibal* y el plano simultáneo de *La cara B* ofrecen, desde espacios colindantes pero distintos, una visión frontal del personaje (Carlos reencuadrado por la puerta, filmado como tal por la primera cámara desde el interior de una habitación) y la espalda del actor, filmada por la segunda cámara –junto con algunos profesionales del equipo– desde la otra estancia (C9/B9). Es como si el círculo se cerrara: personaje y actor, ambos atrapados (uno por el reencuadre de la puerta; otro por la segunda cámara), se ofrecen simultáneamente –uno de frente y otro de espaldas– a lo largo de la línea horizontal imaginaria que el espectador de la instalación podría trazar entre



C10



B10

ambas pantallas. La ficción y la realidad se desdoblaron así gracias a la simultaneidad con la que se despliegan.

La confusión entre ambas llega a hacerse todavía más perturbadora cuando, al dar cuenta las dos pantallas de un mismo suceso (el atropello del bañista por el coche de Carlos, filmado para *Canibal* y para *La cara B* desde ángulos distintos; C10/B10), la imagen documental apenas introduce elementos técnicos o de atrezzo (o lo hace muy discretamente, como sucede aquí con la pértiga del micrófono, casi oculta por la oscuridad de la noche). Se crea así la (falsa) impresión de estar contemplando la misma acción desde perspectivas diferentes sin apenas capacidad para distinguir la ficción de la realidad, el suceso imaginario de la representación que le da forma. Y si una y otra pueden llegar confundirse de tal manera, entonces, ¿en qué territorio exactamente nos sitúa la instalación en ese momento...? Nuevos y más perturbadores interrogantes.



C11



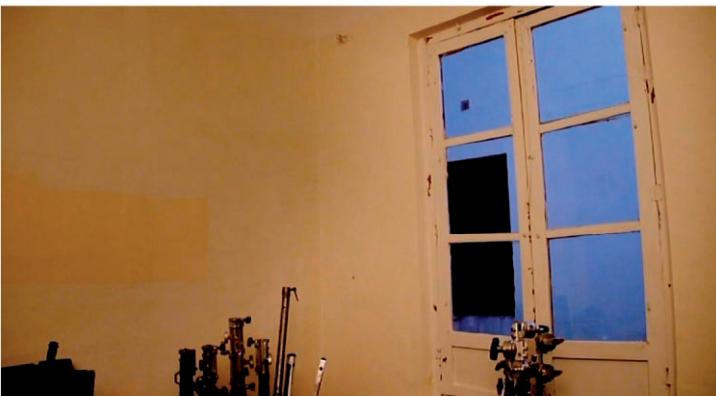
C12

## Metáforas cruzadas

Todas las posibilidades sugeridas hasta aquí pertenecerían, de alguna manera, al ámbito de las relaciones espaciales que se van trenzando entre las imágenes de la primera y las de la segunda película, pero el juego propuesto por la instalación va mucho más allá cuando Manuel Martín Cuenca se atreve a explorar el territorio de las resonancias estéticas y metafóricas que también emergen –nada azarosamente– entre las imágenes de ficción y las imágenes documentales. Valga como ejemplo el percutiente contraste inverso que se crea cuando los planos/contraplanos que estructuran la cena de Carlos y Nina en *Canibal* chocan con las imágenes de sendas y solitarias ventanas en *La cara B*, cuya sucesión oficia también a modo de imaginario plano y contraplano (C11/B11; C12/B12) y bajo las que se escucha, una vez más, el diálogo ficcional que los protagonistas de la primera película mantienen en ese momento. Semejante correspondencia deja fuera de las imágenes documentales, en este caso, a toda figura humana, lo que da como resultado un fuerte contraste meramente plástico que sin embargo se carga de sombrías premoniciones en el campo narrativo.



B11



B12



C13



C14

A partir de ese momento, los espacios vacíos (o, al menos, sin presencia alguna del equipo de producción, sin elementos técnicos, sin cámaras ni aparatos) comienzan a hacerse portadores de augurios nada tranquilizadores y se abre una vía que Martín Cuenca vuelve a explorar con mayor audacia todavía cuando los planos de Carlos y Nina caminando por la montaña nevada (dentro de *Caníbal*) chocan, en su *Cara B*, con las apacibles imágenes de las calles y rincones de un pueblecito en el que la vida parece fluir acorde a la más rutinaria y tranquilizadora cotidianidad (C13/B13; C14/B14). El escenario sobrecogedor de las cumbres y la conciencia dramática de una inmediata catarsis narrativa en el film de ficción parecen encontrar en esos planos documentales una genuina *cara B* con la que establecen una resonante dialéctica.

Durante esos breves segundos las imágenes de la ficción y las imágenes documentales parecerían estar más alejadas que nunca entre sí, pero el vibrante contraste que se establece entre ambas tiene de nuevo un sorprendente efecto: las imágenes de *La cara B* se cargan de inquietantes



B13



B14

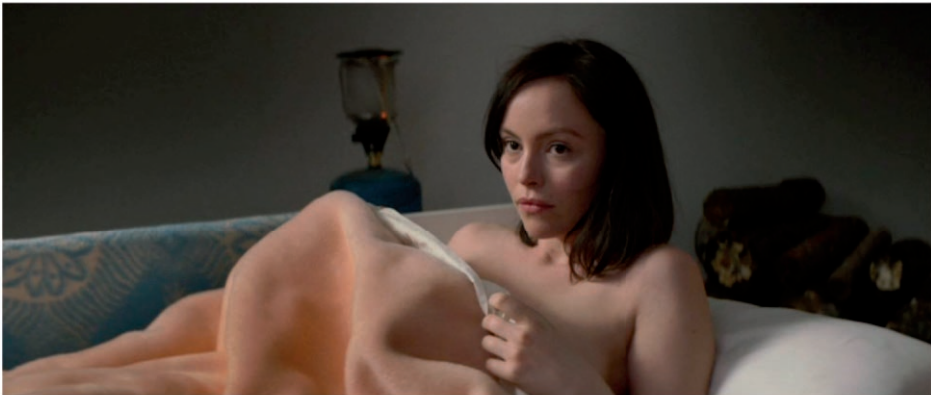
premoniciones y parecen oficiar, entonces, como la diégesis elíptica y metonímica de la ficción..., a condición, una vez más, de que la doble y simultánea proyección permita asistir al discurrir de ambas en paralelo. A la vez por contraste dramático (peligro inminente *versus* normalidad tranquilizadora) y por estricto choque visual (paisaje amenazador *versus* entorno acogedor), la realidad material en *off* parece haber sido directamente *canibalizada* por la ficción.

Por un sendero equivalente, la instalación vuelve a explorar las resonancias plásticas en busca de ecos metafóricos cuando la ficción de *Canibal* muestra la imagen de Nina durmiendo en la cabaña mientras que el plano simultáneo de *La cara B* (carente de figuras humanas vivas) se detiene en la imagen de un cuadro apoyado sobre la pared que representa una escultura: un busto de mujer que carece de cabeza, brazos y piernas (C15/B15). La imagen pictórica de la figura femenina descuartizada adquiere así el sentido de una nueva premonición metonímica que diríase plenamente integrada en la diégesis de *Canibal*, pues bien podría formar

C15



C16





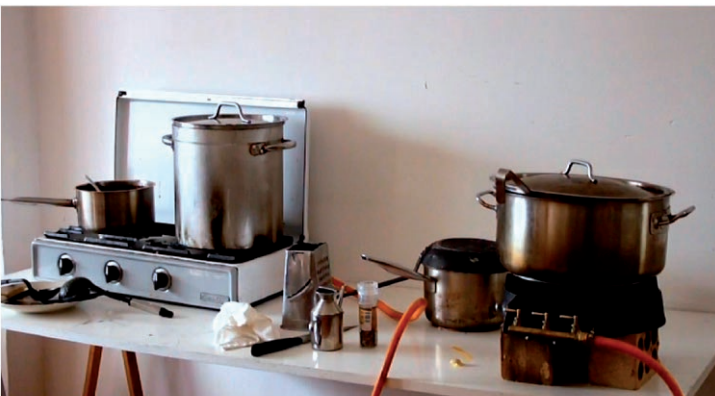
parte –nada chirriante, aunque quizá demasiado explícita– de la puesta en escena estrictamente ficcional de aquella.

El mismo tropo lingüístico nos asalta inmediatamente después cuando la carnal imagen de Nina en *Canibal*, tras despertarse y descubrirse desnuda entre las sábanas, se contrapone con el plano simultáneo de *La cara B* en el que dos ollas y un cazo parecen cocer a fuego lento algún tipo de guiso (C16/B16). De nuevo, la materialidad documental –desprovista aquí también de figuras humanas– parece reverberar sobre la estilizada imagen de la ficción, y viceversa, claro está, pues, llegados a este punto, no hace falta insistir en los gustos culinarios del protagonista para que un perturbador sobresalto vincule ambas imágenes de inmediato y nos amenace, desde el territorio de lo real, con la fuerza desestabilizadora de la metonimia premonitoria.

La íntima promiscuidad lingüística, estética y expresiva en la que, a esas alturas de la doble proyección, chapotean al unísono el documental y la



B15



B16



C17



B17

ficción encuentra todavía, antes de llegar a término, un hermoso y esclarecedor vínculo (C17/B17): el plano de Carlos cortando leña (dentro de *Canibal*) discurre simultáneo al de una persona del equipo de producción cargando nieve en una carretilla (dentro de *La cara B*). Los dos planos ofrecen sendas imágenes de personas trabajando en medio de un paisaje de montaña: un nexo común (el esfuerzo del trabajo manual) que nos devuelve, en paralelo, al duro trabajo material de hacer y filmar una película, que es, en definitiva, de lo que habla en primer término la relación especular entre *Canibal* y *La cara B*.

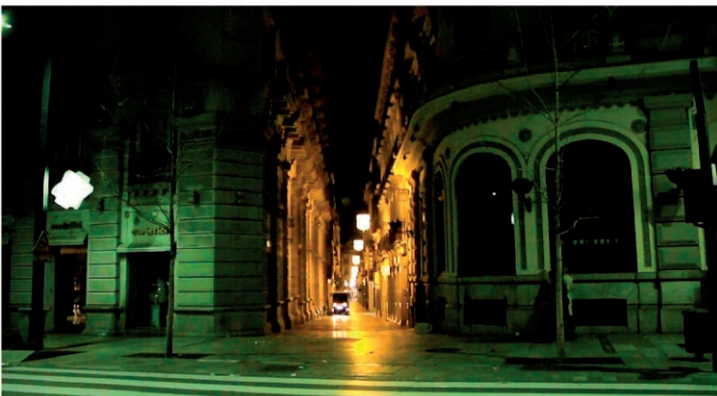
Una relación que culmina, poco después, en una final y definitiva metonimia poética que carga la experiencia del visionado simultáneo con una honda sensación de pesimismo: el plano de Carlos en *Canibal*, apresado tras las rejas de la ventana desde la que contempla el paso de la procesión (imagen que lo muestra prisionero de su propio mundo interior, tras el devastador fracaso de su frustrada vivencia amorosa) se despliega en paralelo con los planos de las solitarias calles de Granada por las que discurren algunos pocos coches



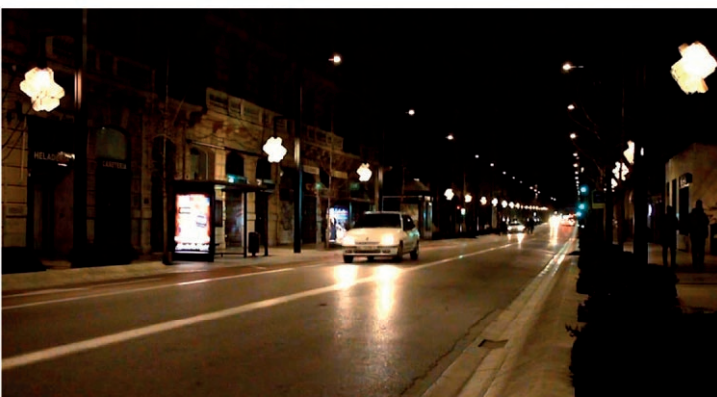
C18



C19



B18



B19

(C18/B18; C19/B19). Planos estrictamente documentales, pero en los que ya no queda rastro alguno de cámaras, travellings, atrezzo, luces, equipo de producción o trabajo cinematográfico.

Son planos que, definitivamente, parecen formar parte de la diégesis ficcional de *Canibal*, como si, en paralelo a la procesión que contempla el protagonista, tuvieran la función de mostrar de qué manera viven y palpitan, simultáneamente, otros escenarios de la ciudad en los que se escuchan, a lo lejos, los sones y músicas de la manifestación religiosa. Toda Granada (la Granada real y material de *La cara B*) se convierte y se identifica así con la ciudad ficcional cuya capacidad para canibalizar lo real desborda los propios márgenes de lo real. De lo real y de la ficción, pues al final estaremos inevitablemente tentados de preguntarnos cuál de las dos se comió a la otra.



**Instalación**

Manuel Martín Cuenca

**Producción**

Centro José Guerrero

**La cara B**

Guión y dirección

Manuel Martín Cuenca

Producción

Mod Producciones (Simón de Santiago)

La Loma Blanca P.C. (Manuel Martín Cuenca)

Cámara y fotografía

M<sup>ra</sup> Carmen Segura

Edición

Eva Martos Hinojosa

Edición de sonido

(La Bocina) César Molina Patiño

Etalonaje

(Evasión) David Rocher

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento  
a Iñaki G. Carreras

# La cara B

## Manuel Martín Cuenca

### Centro José Guerrero

Del 14 de abril al 3 de mayo de 2015

#### Pases

De martes a sábados,

11:00 h, 16:35 h y 18:40 h

Domingos, 11:00 h

Lunes cerrado

Calle Oficios, 8. 18001 Granada

T +34 958 220109

[www.centroguerrero.org](http://www.centroguerrero.org)