

www.caimanediciones.es

CAHIERS DU CINEMA

ESPAÑA

NOVIEMBRE 2010

Nº39



Aita

EXPERIMENTACIÓN / VANGUARDIA / MUSEO / VIDEOARTE



Val del Omar

UTOPIAS DEL CINE



EUGÈNE GREEN ■ SITGES ■ MONTXO ARMENDÁRIZ



A la izqda., *Los otros dos*, de Adam McKay. A la dcha., *Fragmentos...*, documental de Andrés Hispano

6. GRAN ANGULAR

UTOPIÁS DEL CINE

Hacia un destino común de las imágenes *Ángel Quintana*
El margen es también origen *Gonzalo de Lucas*

José Val del Omar

Regreso a Val del Omar. *Gonzalo de Pedro Amatria*
Descentramiento de Val del Omar *Rafael R. Tranche*
Un artista del pegamento *Eugeni Bonet* (Firma invitada)
DVD: 'Val del Omar'. *Gonzalo de Pedro*
Libro de Val del Omar A. *Santamarina*

Videoarte

Experimentar la televisión *Fran Benavente*

Correspondencias

Exponer todas las cartas *Jordi Balló*

Experimentación

El tragaluz del infinito *Andrés Hispano*
En busca de un público *Rafael R. Tranche*
Ese "otro" cine español *M. Torreiro*

Tsai Ming-liang

Viaje a la utopía *Dominique Paini*

31. SCANNER

Estar al tanto *Adrian Martin*

32. CUADERNO CRÍTICO

Aita *Carlos F. Heredero*
Taller de creación: 'Aita'. Fillmar el espacio vacío *José María de Orbe*
Los otros dos *Jaime Pena*
Salidos de cuentas *Javier Porta Fouz*
La mosquitera *Carlos Losilla*
Tamara Drewe *Ángel Quintana*
Chloe *Carlos Losilla*

52. RESONANCIAS

El gran carnaval *Ángel Quintana*

55. CUADERNO DE ACTUALIDAD

Festivales
Sitges *Carlos Losilla/Eulàlia Iglesias*
Animadrid *Jara Yáñez*
Rodaje
'No tengas miedo' de Montxo Armendáriz *Carlos F. Heredero*

66. MEMORIA CAHIERS

Ophuls, el 'limpiador'
Serge Toubiana

69. MEDIATECA

DVD
Pack Segundo de Chomón *Jara Yáñez*
Colección Cameo/Cahiers *Antonio Santamarina*
Libros
'120 historias del cine' *David Oubiña*

75. LO VIEJO Y LO NUEVO

Reconstruyendo a Lumière (1): fábricas *Santos Zunzunegui*

76. ITINERARIOS

Arthur Penn / Don Siegel
La cadena invisible *Carlos Losilla*
Eugène Green
Entrevista *Elena Duque*
La palabra encarnada *Francisco Algarín Navarro*
Cine español
Apuestas de futuro / 3
Óscar Pérez *Gonzalo de Lucas*
Andrés Duque *Eulàlia Iglesias*

86. AGENDA

90. CUADRO CRÍTICO



Otra portada posible para este número de *Cahiers-España*

■ En portada: arriba, una imagen de *Aita* (José María de Orbe); abajo, una diakina de José Val del Omar (Museo Reina Sofía)

CAHIERS
CINEMA
ESPAÑA

Director
Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña: Àngel Quintana
Consejo de redacción: Asier Aranzubia Cob, Fran Benavente, Roberto Cueto, José Antonio Hurtado, Eulàlia Iglesias, José Manuel López, Carlos Losilla, Gonzalo de Lucas, José Enrique Monterde, Gonzalo de Pedro, Jaime Pena, Carlos Reviriego, Antonio Santamarina
Redacción: Jara Yáñez
Secretaría de redacción: Azucena Garanto

Dirección de arte y maquetación: Itala Spinetti
Documentación y Producción: Pedro Medina

Consejo Editorial: Jordi Balló, Domènec Font, Jean-Michel Frodon, Leonardo García Tsao, Román Gubern, Adrian Martin, David Oubiña, Manuel Pérez Estremera, José María Prado, Jonathan Rosenbaum, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui

Colaboran en este número

Coordinación: Beatriz Martínez
Textos: Alicia Albaladejo, Francisco Algarín, Gerard Alonso i Cassadó, Jordi Balló, Fernando Bernal, Eugeni Bonet, Alejandro Díaz Castaño, Elena Duque, Jara Fernández, Andrés Hispano, Adrian Martin, Beatriz Navas, Lourdes Monterrubio, José María de Orbe, David Oubiña, Dominique Paini, Javier Porta Fouz, M. Torreiro, Serge Toubiana, Rafael R. Tranche, Santos Zunzunegui
Traducción: Carlos Reviriego, Natalia Ruiz
Fotografías: Carlos F. Heredero, Óscar Fernández Orengo

Proyecto gráfico: Pablo Rubio / Erretres Diseño

REDACCIÓN

C/ Soria, nº 9, 4º piso
28005 Madrid (España)
Tel.: (+34) 914685835
Fax: (+34) 915273329
E-mail: cahiersducinema@caimanediciones.es



Director General
Manuel Suárez

Caiman Ediciones, S.L.

C/ Almagro, 22 6º
28010 Madrid
Tel.: 91 310 62 30
Fax: 91 310 62 32
E-mail: cahiersducinema@caimanediciones.es
WEB: www.caimanediciones.es

PUBLICIDAD

medina.ducinema@caimanediciones.es
Tel.: 91 468 58 35
Fax: 91 310 62 32

SUSCRIPCIONES

cahiersducinema@caimanediciones.es
Tel.: 91 468 58 35
Fax: 91 310 62 32

DISTRIBUCIÓN: Cronodis

IMPRESIÓN: Rotoprint. Tel. 91 675 07 24

Depósito Legal: M-18614-2007

ISSN: 1887-7494

Las opiniones expresadas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por Cahiers du cinéma. España

Copyright © de Éditions de L'Étoile. El nombre de Cahiers du cinéma. España es marca registrada por Éditions de L'Étoile. Todos los derechos reservados. Prohibida cualquier reproducción, total o parcial, sin autorización previa, por escrito, de la editorial.



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA



Con el apoyo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.



Visionarios

Carlos F. Heredero

Hay ocasiones en las que todos los duendes parecen ponerse de acuerdo para jugar al mismo juego, en las que todos los astros parecen conspirar al unísono para dibujar la misma constelación. Y algo así como una constelación de visionarios, de creadores vanguardistas y de iniciativas a contracorriente, en diferentes campos de la creación y del imaginario audiovisual, es la que ha terminado por configurarse este mes de noviembre por agregación de múltiples manifestaciones y síntomas que se hacen eco entre sí.

Incluso en el distante Londres la recuperación de la obra pionera y decisiva de Eadweard Muybridge (Tate Britain), que también encuentra un pequeño hueco en nuestras páginas, parece señalarnos un camino que comenzó a recorrerse ya en los ancestrales tiempos del precine: sin el impulso iluminista de los más atrevidos inventores de formas, de los que se atreven a contravenir las leyes conocidas para abrir nuevos horizontes, de los que no se conforman con la realidad de lo existente, sino que indagan sin cesar en busca de la utopía soñada, el cinematógrafo (igual que las otras artes) no habría pasado de su estadio primitivo o andaría todavía imitando a los hermanos Lumière, visionarios entre los visionarios de su época y de su mundo.

Ese horizonte utópico es el que exploran, de manera emblemática, los trabajos inclasificables de José Val del Omar, cuyas indagaciones circulan simultáneamente por los caminos de la técnica, la poesía, la mística, la óptica y la mecánica para proponer un inagotable desbordamiento de sensaciones y de experiencias que llegan ahora a las salas del Museo Reina Sofía (enclave central del arte contemporáneo español) como un síntoma más de las sinergias profundas que existen —que han existido siempre, aunque la historiografía cinematográfica solo muy recientemente ha sido capaz de empezar a pensar sobre ello— entre la modernidad cinematográfica y el arte de vanguardia.

Al mismo tiempo, dos importantísimas ediciones en DVD recopilan por fin, con rigor metodológico y con copias debidamente restauradas, la obra más relevante de Val del Omar y la de otro gran visionario español adelantado a su tiempo (Segundo de Chomón), mientras que el Centre Arts Santa Mònica, de Barcelona, se adentra en los vínculos existentes entre el videoarte y la televisión, el Festival de Sitges proyecta un valioso documental sobre la historia del cine experimental español, la madrileña Semana de Cine Experimental cumple dos décadas este mismo mes, la programación del XCentric alcanza ya los diez años de existencia y el Centro de Cultura Contemporánea, también en Barcelona (otro gran centro museístico), pone a punto su gran proyecto en torno a las correspondencias filmicas que mantienen entre sí algunos de los más irreductibles y personales cineastas del presente.

Y todo esto ocurre al mismo tiempo que llega a las pantallas comerciales la más atrevida y original propuesta filmica que ha surgido este año desde el ámbito del cine independiente español (*Aita*, de José María de Orbe) y a la vez que llega a Gijón otro creador emblemático y solitario, que se abre paso a machetazos de heterodoxia con cada nueva película (*Eugène Green*).

Diferentes y muy heterogéneos destellos de vanguardia y de experimentalismo audiovisual, es cierto, pero todos ellos relacionables por su común afán de abrir nuevos cauces a ese "cine de largo recorrido" del que habla Gonzalo de Lucas, a esa creación libre y no domesticada que nos estimula los sentidos y que nos despeja caminos que antes creíamos utópicos o imposibles, a esas obras capaces de dialogar con todas las manifestaciones de la belleza humana más allá de su utilidad contingente para el comercio o para las urgencias de cada momento histórico. Utopías del cine y del audiovisual en el aquí y ahora de nuestra realidad mediática y cultural. ■

Las porosas fronteras entre la práctica experimental, el cine de la modernidad y el arte contemporáneo abren puertas a las más hermosas utopías del cine. Ahora lo hace visible de nuevo la confluencia de dos grandes exposiciones, una edición en DVD, un libro, un documental, un festival y los programas del CCCB.



Fragmentos para una historia del otro cine español (Andrés Hispano, 2010)

Hacia un destino común de las imágenes

ÀNGEL QUINTANA

Entre el 1 y el 3 de febrero de 1990, la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) organizó un congreso dedicado a estudiar las vanguardias artísticas. Entre las aportaciones del congreso, hay dos cuestiones que llaman la atención. La primera tiene que ver con el desierto existente en los trabajos llevados a cabo en torno al cine de vanguardia y experimental. Eugeni Bonet y Manuel Palacio, autores de un libro pionero, reconocen la inexistencia de un auténtico debate sobre el tema. La segunda cuestión reside en la constatación de un cisma entre el concepto de cine de vanguardia entendido como transgresión a la industria y como intento de cobijar a una serie de creadores que realizaron sus obras al margen de la 'Institución cine' y más cerca del arte contemporáneo. En 1990, cuando se discutían estas cosas, el nombre de José Val del Omar, reconocido como el más importante cineasta experimental español, empezaba a ser rehabilitado, aunque en las historias y antologías del cine surgidas en torno al centenario fue poco más que una nota a pie de página.

Hoy todos estos debates adquieren una insospechada actualidad. Por una parte, nos encontramos con que la categorización

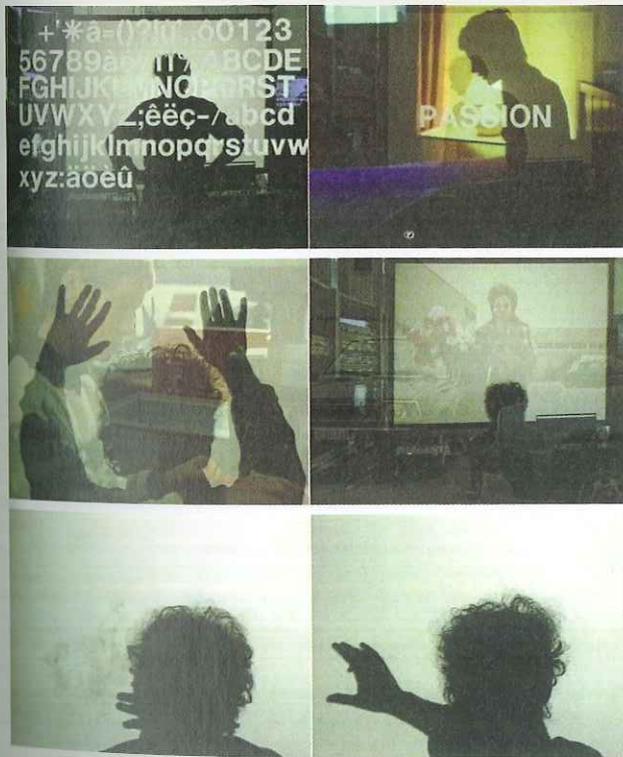
de la historia del cine como gran historia del cine de ficción, carece de sentido. La cuestión no reside en ver si es posible escribir una historia económica, jurídica o de la recepción del cine, sino en plantearse qué es hoy el cine y por qué la Institución fue incapaz de poner en paralelo la historia del cine de ficción junto a la historia del cine documental, del cine de vanguardia, del cine de animación o del cine doméstico. Quizás el pecado original consistió en la incapacidad de pensar el cine en el amplio contexto de la cultura audiovisual y en haber sido incapaces (los historiadores y los teóricos) de ver cómo el soporte cine no poseía ningún privilegio frente al soporte vídeo reivindicado por los creadores del arte contemporáneo o de vislumbrar que las creaciones para la pantalla grande no eran mayores que las realizadas para la pantalla televisiva. Hoy, los centros de arte se interesan por el cine experimental y por las creaciones de los cineastas de la modernidad, pero no acaban de asumir de forma desacomplejada que los grandes vanguardistas del cine de los años sesenta fueron artistas tan emblemáticos como los grandes creadores de la primera etapa del videoarte. Mientras, cierta

cinéfilia vive con perplejidad la idea de que los grandes escarapates de la creación audiovisual han dejado de ser las salas. La circulación y fusión de imágenes de todo tipo genera nuevas discusiones sobre lo que es realmente la cultura visual.

Desde esta perspectiva, es significativo observar cómo los grandes acontecimientos audiovisuales de este otoño no pasan por ningún estreno concreto en salas, ni en los festivales. Lo auténticamente novedoso resulta ver cómo el Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, rehabilita para el mundo del arte una figura tan esencial como José Val del Omar, mientras que en el Centre Arts Santa Mónica, de Barcelona, la exposición "TV/ARTS/TV" intenta establecer un paralelismo entre el pensamiento de los principales creadores de videoarte y la práctica televisiva de autor en el contexto de los años sesenta y setenta. El cine experimental y el mundo del videoarte parecen querer dialogar desde centros artísticos de Madrid y Barcelona. La cuestión central reside en ver cómo estas experiencias ayudan a reescribir nuestra historia audiovisual en un momento en el que los lazos entre arte y cine parecen estrecharse, en un momento en el que Val del Omar ya no es una simple nota a pie de página para los historiadores del cine y puede ser visto como un gran artista por los exégetas del arte contemporáneo.

Si queremos comprender históricamente por qué fue imposible cruzar la frontera que separaba el cine del arte contemporáneo, debemos empezar reconociendo que entre el arte contemporáneo y el cine ha habido siempre un ligero desfase que ha provocado que las prácticas artísticas lleguen tarde a la pantalla, sobre todo cuando éstas se sitúan más allá del territorio de la sala cinematográfica. Es cierto que en el mismo momento en que Andy Warhol presentaba su *Caja Brillo* en la

Scénario du film *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)



Diapositivas (Val del Omar; exposición en el Museo Reina Sofía)

galería Eleanor Ward's Stable, en abril de 1964, el mismo Warhol había proyectado ya algunas de sus primeras obras minimalistas para el cine. Su primer trabajo filmico, *Sleep* (1963), capturaba la imagen fija de su amante John Giorno durmiendo durante siete horas. Allí la idea se impuso a la visión de la propia obra. La película no necesitaba ser vista en su totalidad. Únicamente era preciso ver un fragmento y comprender la intencionalidad del dispositivo que había sido puesto en marcha. Warhol propuso un cine de ideas, pero también un cine abierto al devenir del tiempo. En los años sesenta, el campo de incidencia de la propuesta de Warhol fue el de la "Institución arte", de modo parecido a como lo fueron las muestras de videoarte que surgieron a principios de los setenta o el cine experimental que Stan Backhage o Michael Snow rodaron a principios de los setenta.

Y llegó la modernidad...

Mientras en la esfera del arte se producían estas transformaciones, el cine vivió el estallido de la modernidad. Las numerosas propuestas radicales que surgieron alrededor del post-68, como el cine de Godard y el grupo Dziga Vertov, la obra de Alexander Kluge en Alemania o el cine de la no reconciliación y el exilio de Jean-Marie Straub y Danielle Huillet, abrieron el camino hacia una importante ruptura. Jacques Aumont considera que, a pesar de haber vivido un proceso de asimilación de una vanguardia en los años veinte, el cine se movió por un territorio ajeno al arte. Mientras el minimalismo y el arte conceptual pusieron en cuestión el carácter excesivamente material del arte, las múltiples tentativas modernistas del cine incidieron básicamente en el campo de la ideología y de la política. Para Aumont, uno de los problemas básicos de la modernidad radica en la escasa reflexión sobre la materia de la obra, en la escasa voluntad de aproximación del cine al territorio del arte para acabar quedándose únicamente en ciertos campos periféricos como el de la autoconciencia frente a la obra.

Los conceptos de *collage* o de representación que surgen de las obras de Jean-Luc Godard y Alexander Kluge son divergentes del modo con el que estos mismos conceptos fueron utilizados en el campo del arte contemporáneo. Parece como si la modernidad cinematográfica encontrara unos caminos propios reflexionando sobre la imagen al margen del arte. Uno de los



Radar Alarm (Wolf Vostell, 1969), en TV/ARTS/TV (Barcelona)

grandes problemas del cine moderno fue su incapacidad para comprender que más allá de los formatos profesionales (16 mm y 35 mm) y de los territorios institucionales (la sala y la televisión) se forjaban nuevos territorios ligeros, que generaban imágenes de menor definición pero que permitían una mayor libertad de escritura. A pesar de que algunos cineastas experimentaron con el vídeo, la barrera de los formatos y dispositivos fue demasiado fuerte. Sin embargo, como paradoja, podemos ver cómo muchas de las películas de Jean-Luc Godard o Alexander Kluge realizadas con cámaras de vídeo, a finales de los años setenta, acabaron remitiendo a los trabajos de Bill Viola o Gary Hill. Tanto las obras de los videoartistas como las de los cineastas perfilaron un territorio afín que permitía la búsqueda en ese campo difuso, nuevo y mutante, que los teóricos de la imagen han empezado a definir como poscine.

La 'Institución arte' y la 'Institución cine' disponían de su protocolo, establecían su canon y reivindicaban sus artistas o sus cineastas. A pesar de las posibles afinidades, la barrera institucional fue excesivamente fuerte. Sin embargo, había otro motivo que convertía en irreconciliables la modernidad cinematográfica y el arte contemporáneo. Uno de los criterios básicos que cimentó la modernidad fílmica consistía en reivindicar la idea de que la obra no puede partir de ideas preestablecidas, ni del poder de la imaginación. La obra surge de la tensión que se establece entre un mundo prefijado (el guión, la ficción) y el propio acto de rodaje. El arte que estalló con fuerza a partir de los sesenta, en cambio, creía en la importancia que posee la idea previa a la ejecución de la obra. Sol LeWitt pensaba, por ejemplo, que la propia idea puede llegar a transformarse en una auténtica máquina de crear arte. La realidad exterior se encuentra susti-

El cine, después de su centenario, no cesa de redefinir el lugar que ocupa en un territorio dominado por el audiovisual



Firewoman (Bill Viola, 2005)

tuida por la fuerza del dispositivo que ha sido generado para plasmar las ideas.

Una de las características del cine contemporáneo reside en que el deseo de encontrar una verdad en las imágenes ha dejado de tener el mismo sentido que tenía en los años de la modernidad cinematográfica. El mundo es incapaz de ofrecer imágenes únicas. El cine, después de su centenario, no cesa de redefinir el lugar que puede ocupar, como alteridad, en un territorio dominado por el audiovisual. En este contexto es interesante comprobar si el cruce entre el cine experimental, el

cine de la modernidad y el arte contemporáneo puede llegar a ser posible. Quizás, para materializar este cruce, la solución debe pasar por establecer algunas alianzas que permitan acercar la realidad a la idea.

El cine actual se mueve entre la imagen y la realidad. Esta dialéctica tiene que ver con el proceso de hibridación de un soporte que construye nuevas imágenes sin perder de vista la dimensión que éstas poseen como documento del mundo. El factor clave no reside en la búsqueda de una quimérica verdad de las imágenes como síntesis de una verdad del mundo, sino en ver cómo el cine no hace más que remitirnos al estatuto de cierto arte contemporáneo cuya principal preocupación ya no reside en mostrar la distancia que separa la imagen/signo del mundo/referente, sino en crear imágenes que sean capaces de invocar lo que el filósofo Jacques Rancière ha definido como la pérdida del mundo o la caída de los lazos sociales que unían las imágenes en un destino común. Mientras en el territorio del arte la imagen no hace más que atravesar las fronteras establecidas para negar la especificidad de sus materiales, en el cine contemporáneo también se impone el rechazo de toda noción de frontera. La imagen es un espacio abierto a diferentes territorios pluridisciplinarios de creación y difusión. ■

Sig
ru



El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) prepara, para octubre de 2011, una gran exposición que recogerá la totalidad de la correspondencia filmica existente entre algunos relevantes cineastas. La creación filmica más íntima en el corazón de un gran centro museístico.

Exponer todas las cartas

JORDI BALLÓ

La correspondencia visual generada en la exposición Erice/Kiarostami anunciaba un formato cinematográfico de nuevo tipo, una sucesión alternada de cartas filmadas capaz de generar una doble capa de sentido. En primer lugar, la invención de una caligrafía a partir de una obra personal con un destinatario concreto en un diálogo de intimidad que cuenta con la presencia del espectador. Por otra, el hecho innegable de que la correspondencia visual evidencia una geografía de afinidades, una pertenencia a una "comunidad inconfesable" si seguimos la expresión con la que Alain Bergala, inspirándose en Maurice Blanchot, define a un grupo de cineastas solitarios diseminados por países distintos que construyen, a causa de esta soledad asumida, puentes visibles con otros directores en los que pueden reconocerse.

Tras Erice y Kiarostami, algunos de estos cineastas han emprendido este camino creativo de las cartas cruzadas, primero a partir del ciclo "Cinergies", auspiciado por el CCCB de Barcelona, que propició un primer encuentro entre algunos de ellos, y que después ha ido tomando forma filmica de correspondencia visual. Los primeros en hacerlo fueron Isaki Lacuesta y Naomi Kawase: el conjunto de su correspondencia se estrenó en el Festival de Locarno 2009. Por su parte, Jaime Rosales y Wang Bing realizaron dos cortos entrelazados por la voluntad del envío, a partir de la diversidad radical de sus diferentes entornos. Otras correspondencias son aún totalmente inéditas. La de José Luis Guerin y Jonas Mekas cuenta en este momento con siete cartas y está en proceso de conclusión, a partir del hilo común de entender al cine como "una reacción a la vida". La de Albert Serra y Lisandro Alonso se concreta en dos cartas únicas en las cuales los cineastas reflexionan sobre los mecanismos del acto del rodaje y su relación con los actores no profesionales. Y el mexicano Fernando Eimbcke y la surcoreana So Yong Kim establecen, a partir de su amistad, una alternancia de misivas, aún en fase inicial.

La reflexión paralela a esta iniciativa radica en la forma de hacerla llegar al público. Creo que el formato expositivo aporta una serie de retos sobre la visión de estas obras, que no excluye que pueda convivir con la proyección de las mismas en salas de cine o en su edición en DVD. Pero indago en esta cuestión: ¿qué valor particular supone desplegar las diversas correspondencias en continuidad en una sala de exposición? Quizás lo más importante radica en la conciencia de simultaneidad. El hecho de exponer "todas las cartas" en un espacio compartido, aunque perfectamente delimitado para cada obra, da al visitante la conciencia



Correspondencia filmica ente Victor Erice y Abbas Kiarostami



Cartas intercambiadas por Isaki Lacuesta (Izqda.) y Naomi Kawase

de un ciclo, de un formato, de la doble trama entre originalidad y sentido de comunidad. Este hecho permite también comprender que la "correspondencia" es, antes que nada, el sentido de una relación, y que es esto lo que hay que mostrar. Que Albert Serra utilice una sola carta que es en sí misma un largometraje y que otros (Erice, Guerin, Lacuesta o Eimbcke con sus interlocutores respectivos) opten por un formato de cartas más cortas y alternadas, no hace más que enriquecer las posibilidades expresivas del conjunto. Lo que cuenta es pues exponer esta relación, y para ello es prioritario el sentido de continuidad y de ciclo.

Una vez establecido este espacio nuclear, la exposición encontrará en cada correspondencia la forma idónea, y acordada con los autores, de exhibirla: en salas totalmente cerradas y concentradas para las cartas alternadas, o con otras fórmulas para las cartas como las de Rosales/Wang Bing o de Serra/Alonso, donde no existe una respuesta alternada de uno a otro sino una coincidencia pactada antes de emprender el camino. En cualquier caso, creo que la dimensión expositiva va a permitir entender el conjunto de estas obras, de naturaleza inequívocamente filmica, como una visión plural que posibilita la inmersión en formas de ver diversas, en continua transformación. ■

Soy
na

La programación del XCèntric, en el CCCB de Barcelona, abre una ventana decisiva para la visibilidad y la interpretación del cine experimental.

10 AÑOS DE XCÈNTRIC

El tragaluz del infinito

ANDRÉS HISPANO

Más allá del hipnótico e ilusorio dispositivo que la pantalla representa en la oscuridad, descrita por Noël Burch como el tragaluz del infinito, si ésta merece esa metáfora es también por su capacidad para crecer y desplegarse reflexivamente a través de películas que exploran el propio medio. Más que ninguna otra disciplina artística, el cine evoluciona rápidamente sobre sus pasos y sobre la memoria misma del espectador. De ahí que la invisibilidad de cierto cine, precisamente el más radical, poético o experimental, deba lamentarse. ¿Hasta qué punto tantos proclamados amantes del cine consideran a este cine ajeno por el mero hecho de no haber accedido a él?

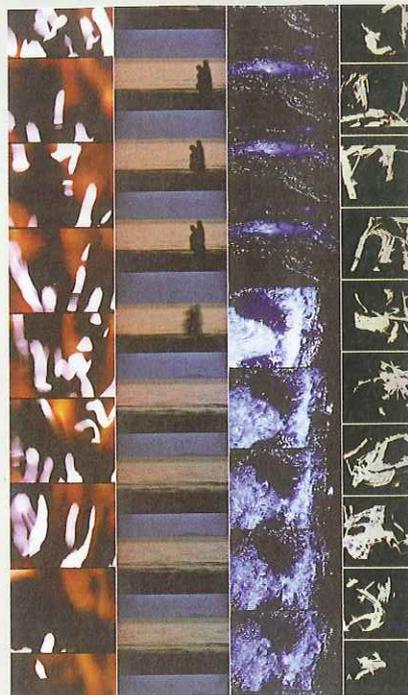
También es cierto que, finalmente, este cine invisible ha demostrado tener una salud de hierro. Lejos de desaparecer, década tras década ha ido articulándose un canon para esa otra historia del cine, un particular *hit parade* capaz de estimular un culto a partir de una breve bibliografía, el eco de unas pocas exposiciones y el salvavidas que supusieron unas contadas distribuidoras. Todo, para salvar un desierto que nos llevó hasta finales de los años noventa, momento en el que se multiplicaron las oportunidades para reencontrarse con este cine, incluso, en el museo. Protagonistas del nuevo escenario fueron algunas ediciones en DVD y, sobre todo, la proliferación de programaciones estables que tomaron como referencia al Anthology Film Archive de Nueva York, el Centro Pompidou o las sesiones de *Scratch* en París.

En el año 2001 el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) inició la que sería su programación cinematográfica estable, distinguiendo su contenido del de los festivales y muestras que ya albergaba. XCèntric nació dedicado al cine



experimental, y por extensión, al cine de autor que, desde el documental, la animación o cualquier otro género, explora vías alternativas al *mainstream* (que, por cierto, es un terreno muy vasto). La regularidad ha sido fundamental para crear un flujo de espectadores estable, que ha terminado por aglutinar una comunidad a la que es posible reconocer en otras de las actividades impulsadas por el centro, como las jornadas Xperimenta (bienales) o las Aulas XCèntric. Otras iniciativas surgidas de XCèntric fueron la exposición *That's not Entertainment!* (2006), el libro *45 películas contra dirección* (2007) o la edición del pack DVD *Del éxtasis al arrebatado* (Cameo, 2009).

Dejando al margen el interés que de por sí tiene proporcionar luz y espectadores a estos títulos, hay que destacar otros efectos ganados con los años, como el de curtir en el ejercicio de la programación a los diversos responsables que se han repartido la tarea. Es relativamente fácil reunir piezas de Kenneth Anger, Oskar Fischinger o Andy Warhol y proyectarlas sin más, bajo un criterio antológico, cronológico o, sencillamente, posibilista. Otra cosa es articular una sesión de forma dinámica y oportuna, no solo seleccionando aquel material que visto hoy puede ser resignificado o vinculado a elementos del presente, sino haciendo dialogar de manera inteligente piezas diversas hasta crear un discurso que, sin oscurecer la fuerza de cada obra, dé sentido al concepto de comisariado cinematográfico. XCèntric ha sido una oportunidad revolucionaria para los espectadores en Barcelona, pero también para los profesionales que lo idean cuando, pasados los años de urgentes antologías, pueden centrarse hoy en propuestas de las que se espera tanto rigor como creatividad. ■



La confluencia entre la vanguardia filmica y los grandes eventos de masas se ha puesto de relieve también en el Festival de Sitges con el estreno en pantalla grande de un documental sobre la historia del cine experimental español.

Ese "otro" cine español

M. TORREIRO

Un rótulo, casi al final de los títulos de crédito del documental de Andrés Hispano *Fragmentos para una historia del otro cine español* (2010), advierte que este documental, producido con el apoyo de TVE y con una estándar duración televisiva, nace de la inspiración de la muestra "Del éxtasis al arrebatado", el espléndido recorrido por el cine de vanguardia español que, con el auspicio del barcelonés CCCB y del organismo estatal SEACEX, está en este momento a disposición del público en forma de bien documentada caja de dos DVD, oportunamente puesta en el mercado por el fundamental sello Cameo. Vale decir que muchas de las imágenes que nutren el rico contenido del documental circulan también por la caja, creando un paradójico ejemplo de pleonasma visual que hace del producto de Andrés Hispano casi, casi, el complemento perfecto de la muestra antológica citada.

No es éste el lugar para una discusión sobre la pertinencia, o no, de la capacidad de un único documental para dar cuenta de un terreno tan accidentado, tan poco vallado (a pesar de los trabajos de muchos analistas, entre ellos los pioneros Eugeni Bonet y Manuel Palacio) y tan paradigmáticamente desconocido. Que la apretada hora escasa de duración sirva para algo más que para sembrar la semilla del interés en el cinéfilo que desconozca ese tipo de cine ("otro", por lo demás, es un término que sirve, desgraciadamente, para etiquetar no solo a la vanguardia, sino también a una gran parte del mejor cine español, sobre todo si lo comparamos con la caótica, tumultuosa y a menudo desconcertante historia oficial del cine comercial patrio), es cuestión a valorar por cada uno.

A quien esto firma, se le antoja que la inclusión en el título del término "fragmentos" es una precaución necesaria, que pone a buen amparo a los responsables del film ante la acusación de par-



Tres imágenes de *Fragmentos para una historia del otro cine español* (Andrés Hispano, 2010)

cialidad, aunque también sirva, en el fondo, para preguntarse por el por qué de tal precaución: ¿por el obligado formato televisivo? ¿O por la ausencia de algunos nombres que, inexorablemente, se echan en falta a lo largo y ancho del film? Porque, más allá de la pertinencia de los comentarios de algunos de los entrevistados, que dan espesor y sentido al conjunto de las, por lo demás, fascinantes imágenes, lo cierto es que resulta inevitable constatar que si bien todos los que están son, no todos los que han sido están: por poner solo un ejemplo, particularmente destacado, ahí está el hueco enorme que deja la falta de mención a la obra de un cineasta tan singular como Javier Aguirre, siempre con un pie puesto en lo más abyectamente comercial, es cierto, pero también con el otro sólidamente colocado en la experimentación más personal y a contracorriente.

Por lo demás, de *Fragmentos...* emerge como concepto principal el de una vanguardia más allá de los "ismos", mucho más práctica de francotiradores en ocasiones con intereses en otros campos del arte (el inmenso Sistiaga, el tan agotadoramente estudiado Val del Omar, Eugeni Bonet, Frederic Amat, el siempre maravillosamente desconcertante Carles Santos, por citar solo a algunos) que producto de grupos; mucho más rabiosa búsqueda individual que fruto de una teorización colectiva. Hispano se esfuerza, y eso también hay que apuntarlo en el haber del producto, por huir de la rigidez del formato documental de divulgación, y busca crear con sus imágenes los mismos efectos encontrados por el cine del que da cuenta, algo que logra en muchos pasajes de un documental tan interesante como necesitado de una continuidad que lo aleje del fragmento y lo acerque a una completa y necesaria historia audiovisual de la vanguardia española. ■

