

Blogs&Docs. Octubre 2013 Cuenta atrás

SUMARIO

ENTREVISTAS

Esteban Bernatas, creador y director de la sala de cine Zumzeig. Consultable *online*.

ARTÍCULOS

El otro cine y el cine de lo otro. Conferencia de Carlos Muguiro en el Museo Reina Sofía (fragmentos). Pág. 1

FUGAS

Jorge Oteiza. A propósito del cine experimental. Pág. 6

Historia(s) del cine experimental. Pág. 8

VLOG

Colombo's Column. Consultable *online*.

RESEÑAS

Hasta y en Costa da Morte. Pág. 10

Kutchi Vahan Pani Wala. From Gulf to Gulf to Gulf. Pág. 12

Pays barbare. Pág. 13

UNDERDOCS

La irracionalidad de la realidad. El cine documental de Marco Bellocchio. Pág. 14

NOVEDADES

Blogs&Docs dejará de publicar en 2014. Pág. 17

Blogs&Docs newsletter 65. Octubre 2013. Cuenta atrás. Han colaborado en este número: Celeste Araujo, Ainize González García, Ricardo Jimeno, Aurelio Medina, Boris Monneau, Jorge Oter, Mireia Ribé. Agradecimientos: Carlota Bantulà, Carlos Muguiro, Elena Oroz, Marcos Ortega.

B L O G S & D O C S. 2006-2013. Una iniciativa de la Asociación de Cine Blogsandocs.
Con el apoyo del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. ISSN: 2014-7864.

_ ARTÍCULOS

El otro cine y el cine de lo otro. Conferencia de Carlos Muguiro en el Museo Reina Sofía (fragmentos)

Por Carlos Muguiro

Bajo el título “Después de los márgenes. Tentativas sobre el otro cine en España” el Museo Reina Sofía efectuó el pasado mes de septiembre un encuentro para el debate y la reflexión de un cine genéricamente ubicado fuera de la industria en España. Junto a Jean-Pierre Rehm (escritor cinematográfico y director artístico del FID Marseille) o los realizadores Andrés Duque y Elías León Siminani, la revista Blogs&Docs tuvo el placer de ser uno de los invitados, así como también el escritor cinematográfico, programador y primer director del festival Punto de Vista, Carlos Muguiro, de quien transcribimos fragmentos de su conferencia, revisados por su propio autor.

“Me gustaría comenzar recordando unas palabras de **Manoel de Oliveira**: “Pensemos el cine, pero no lo definamos”, escribió el maestro luso en un artículo publicado en *Trafic* en 2004. “Pensemos el cine, pero no lo definamos”. Tal pretende ser también la guía de mi intervención: parto de la evidencia de que *el otro cine* existe y de que incluso cuenta ya con la sanción institucional -este evento organizado por el MNCARS y el ICAA (*Después de los márgenes. Tentativas sobre el otro cine en España*), es una prueba más. Ahora bien, lejos de contribuir a su catalogación, me gustaría hacer de esta charla un manifiesto contra la definición. Frente a los nuevos cánones, la tentación de las listas, el establecimiento de líneas de frontera entre lo qué es y lo que queda al margen del margen me gustaría reivindicar lo espontáneo, lo salvaje, lo que no entendemos del todo y no podemos o no queremos clasificar. Manifiesto contra la definición o, quizá simplemente, invitación al arte de perderse en el bosque del presente. “No encontrar el camino en una

ciudad no es gran cosa” advirtió **Walter Benjamin** “pero perderse en una ciudad como uno se pierde en el bosque requiere toda una educación”. Mi propuesta para esta tarde quiere ser, por tanto, una invitación al arte de perderse en el bosque a partir de tres cruces de caminos contra la definición.

El otro cine y el cine de lo otro

El primer cruce nos sitúa ante dos senderos que se bifurcan: el primero lleva al *otro cine*, el segundo, al *cine de lo otro*. Los describiré brevemente.

El cine español, como en general toda su historia cultural, ha sido propicio a las herejías: no es difícil pensar en casos que nutren la historia de la iconoclasia cinematográfica española, cineastas de dos películas, cineastas de una película e incluso cineastas que no tienen ninguna película, en el colmo de las paradojas, inmolados contra la oficialidad. Sin remitirnos a un tiempo demasiado lejano, en 1982, el Centro Georges Pompidou de París organizó una gran retrospectiva titulada *Cine de vanguardia en España* donde aparecía ya el concepto de *otro cine* como paradigma dual del cine español. Organizada por **Manuel Palacio** y **Eugeni Bonet**, la antología recogía la obra de cineastas como **José Val del Omar** o **José Luis Guerin**, quien con 15 o 16 años estaba trabajando en sus primeros experimentos cinematográficos. Desde esa fecha, los parámetros del *otro cine* han sido relativamente recurrentes para diferenciar dos orillas en el cine español. Baste recordar, por ejemplo, el programa de Xcèntric del CCCB llamado *Del éxtasis al arrebatado. 50 años del otro cine español*, que hacía el esfuerzo de amalgamar la historia del cine experimental con la aportación de cineastas contemporáneos. O más recientemente, el proyecto comisariado por **Julio Pérez Perucha**, quien identificaba como “brigadas de la luz” a los cineastas que entre 1967 y 1981 proponen *otro cine*.

(...)

La expresión *otro cine* es, particularmente en los casos que he citado, un concepto muy útil desde el punto de vista historiográfico. Pero, al mismo tiempo, se trata de una categoría exógena al propio cine. Presentado sin matices, *el otro cine* parece no tener entidad propia, existe porque preexiste un modelo contra el que se define por oposición, un cine institucional, oficial, comercial, industrial, canónico, el cine como unidad de medida que consiente las disgresiones precisamente para reafirmar su centralidad. Por este motivo, pero también por el dualismo extremo aplicado al cine que me genera más dudas que respuestas, en el cruce entre *el otro cine* y *el cine de lo otro*, elijo invariablemente este segundo camino: *el cine de lo otro*.

El *cine de lo otro* puede estar en *éste* y en *el otro cine* porque es en sí mismo de una absoluta radicalidad. *Lo otro* puede habitar y definir la obra completa de un cineasta, pero con frecuencia se manifiesta de manera más humilde e imprevista, en un gesto, en un quiebro de montaje, en un rictus o mirada no controlada, en un fondo imperceptible, en un golpe del azar, muchas veces en el corazón de un largometraje *mainstream* y no necesariamente bueno. De hecho, eso que llamamos *lo otro* es aquello que elimina y anega cualquier dualidad, existe con una radicalidad autónoma. *Lo otro*, concepto que se utiliza en la teoría de las artes pero también en ámbitos como la teología, en donde **Rudolf Otto** lo hace equivalente a lo sagrado, *lo otro* es aquello que radicalmente no soy yo, aquello que se aleja de mí, que se presenta como horror absoluto. Aquello que evidencia mi absoluta soledad. *Lo otro* existe y nos mira. **Jean-François Lyotard** encontraba en el paisaje la experiencia máxima de la otredad: la confrontación con el horizonte era el último límite al que una persona podía llegar por sí misma, allí se agotaba la visibilidad y su conocimiento empírico. Ese límite que separaba el cielo y la tierra era un territorio de apariciones.

La otredad fue definida también por **Antonio Machado**, para quien este concepto ocupa un lugar central en su obra. Recordemos los versos de *Proverbios y Cantares*: “El ojo que ves, no es ojo porque tu veas, es ojo porque te ve”. En el cine, los versos de Machado nos remiten a la figura del contracampo, de un contracampo radical, no aliviado por el plano-contraplano, contracampo como anhelo o proyecto imposible, siempre inalcanzable, siempre en fuga. *Lo otro* sería, así, aquella imagen desconcertada, que se descubre mirada, que se descubre absolutamente desnuda y a la intemperie.

Uno de los pensadores que, entiendo, mejor ha definido la otredad ha sido **Octavio Paz**. En su ensayo titulado precisamente así, *La Otredad*, Paz argumentaba que en su forma más pura y original la otredad es “extrañeza, estupefacción, parálisis de ánimo, asombro”, un “*mysterium tremendum*, un misterio que hace temblar”. Afirmaba el ensayista y poeta que la experiencia literaria de *lo otro*, yo añadiría que también la experiencia cinematográfica de la otredad, no se presenta como alegría, como terror, como amor: se presenta invariablemente como horror. Un horror compuesto, a su vez, por tres movimientos: un primer movimiento de rechazo, de repulsión, de echarse hacia atrás. La obra que contemplamos, la película que

vemos, nos repele, es una serpiente, un “monstruo bello y atroz”, dice, que nos empuja a huir. Sin embargo, ese rechazo genera a la vez un movimiento contrario de absorción, una atracción abismal a la que no podemos resistirnos, para caer finalmente devorados por la experiencia nueva que encontramos en la consumación del vértigo: la vivencia de caer, perderse y encontrarse finalmente con una experiencia de unidad nueva y en muchos casos también reveladora. Una experiencia que no podíamos prever ni siquiera desear antes de iniciar el viaje.

(...)

En buena medida, *el cine de lo otro* es el ámbito genuino del horror, activado también por el triple movimiento de la extrañeza al que se refería Paz. En primer lugar, el rechazo. El *cine de lo otro* surge de la absoluta opacidad del presente: no es sólo que han desaparecido las supuestas evidencias de la realidad, sino que todas las imágenes y todos los sonidos son definitivamente sospechosos. Tal es la experiencia del rechazo inicial de la que hablaba el autor mexicano. Los cineastas de *lo otro* viven la experiencia de la repulsión, incluso cuando lo visible o lo audible se manifiesta aparentemente transparente, funcional y anodino. Por ejemplo, en manos del **Colectivo Los Hijos** (*Enero 2012 o La apoteosis de Isabel La Católica*), el audio de un autobús turístico que recorre las calles de Madrid, la voz aséptica en un castellano estándar que va explicando a los turistas los principales monumentos, edificios y arterias de la ciudad: esa voz mecánicamente decorativa se hunde en el abismo como un jeroglífico difícil de desentrañar. Pensemos en *El Jurado* de **Virginia García del Pino**. Un juicio por asesinato, una representación social donde todos los roles están claros, donde todos aceptan la convención: el acusado, el tribunal, el jurado, la justicia como fundamento de la vida en sociedad. La cineasta se enfrenta a esta realidad con el aturdimiento de una recién llegada a un territorio inextricable, como lo haría **Víctor de Aveyron**, *l'enfant sauvage*, el niño salvaje que mira el rostro de sus semejantes con obsesivo asombro porque no conoce la convención de las palabras ni el rol que todos los personajes han asumido en la sala. Rechazo y obsesión, opacidad y vértigo: la atracción del abismo.

(...)

La atracción del abismo, segundo movimiento de la otredad tal y como lo caracterizaba Octavio Paz, siempre implica una forma de mutilación. En el caso que nos ocupa, esa mutilación se concreta en la limitaciones formales estrictas que Virginia García del Pino se autoimpone, tanto en lo que se refiere al contenido del encuadre como a la angulación de la cámara, la construcción del *off* sonoro y la textura de la imagen, lo que conduce a cierta clase de aniquilación del propio filme. Pareciera que lo hermético solo se resquebraja por la imposición de una delimitación mayor y más persistente, por una cierta metodología de la negación: tal es la obsesión vertiginosa y flagelante hacia la que se precipita el segundo movimiento del horror según Paz. A esta limitación que ata al cineasta me he referido en alguna ocasión como “la herida del cineasta”: porque sólo a partir de la amputación muchas veces involuntaria de sus propias elecciones, de sus posibilidades de decidir en la confrontación con lo hermético, la realidad comienza a supurar. No es casual, entiendo, que precisamente una película titulada así, *La herida* (**Fernando Franco**), aparezca hoy como una de las obras esenciales de *la otredad*. En todo caso, lo que supura de lo real es un tipo de conocimiento o de verdad perturbadora, que tiene que ver con la experiencia radical del presente absoluto, de ese instante de la filmación en el que una imagen se concreta ante nuestros ojos. En el caso de *El Jurado* la película se concreta como una manifestación de lo siniestro, lo *heimlich/unheimlich* de **Freud**, porque el escalofrío llega de lo cotidiano conocido, no de lo ajeno, lo exótico o lo distante.

(...)

Lo generacional y lo genealógico

De manera más esquemática, mencionaré ahora las otras dicotomías a las que me refería al inicio. El segundo cruce de caminos nos sitúa ante lo generacional frente a lo genealógico.

Tengo ciertos recelos hacia las lecturas que toman lo generacional como marco único y horizontal para entender o contextualizar el presente. Tarde o temprano la recurrencia a lo generacional para identificar a un grupo aparece como trampa tautológica: lo que define a una generación es que es una generación. **Juan Goytisolo** habla de *espejismo generacional*, perfectamente aplicable al cine. “Todo escritor pasa de la alineación generacional al trabajo progresivamente solitario en su madurez y vejez”. Por lo mismo, me resisto a pensar el cine, y particularmente este *otro cine*, en términos de gran hermandad de iguales, como si los cineastas respondieran todos a la misma vocación, respaldaran colegiadamente los errores ajenos, se

nutrieran mutuamente de los logros de sus compañeros de promoción y todos juntos marcharan homogéneamente como el ejército de las sombras del emperador. No es así, aunque a veces lo parezca. De hecho, que lo parezca a veces es el efecto espectral al que se refería Goytisolo. Para bien o para mal, sin embargo, no existe la responsabilidad subsidiaria en la creación.

Frente al patrón de lo generacional, me parecen mucho más interesantes las preguntas que propicia lo genealógico-cinematográfico. Lo generacional no se elige, viene dado y encaja con facilidad en la urgencia por definir la actualidad. Lo genealógico, sin embargo, se expande en el tiempo y extrae la pervivencia de lo moderno más allá de lo noticioso porque está conformado por las elecciones individuales de cada uno de los cineastas en la búsqueda de su árbol genealógico intransferible e incompatible. Cineastas de aquí y de allá, de ahora y de entonces, se reúnen en esta estructura de nuevas y a veces insospechadas conexiones a través de las deudas que un director asume como un deber de gratitud. Porque son esos encuentros, afinidades y rechazos los que han ido configurando su cine. No hay dos genealogías cinematográficas idénticas. La de **Lois Patiño** es totalmente distinta a la de **Andrés Duque**, aunque externamente les agrupemos en la misma generación. En mi opinión cada día es más perceptible la necesidad transgeneracional de restaurar puentes, reconocer filiaciones, construir un imaginario, saberse *otros* pero unidos a una cadena. Con todos los matices, el empeño de restauración genealógica del actual cine español sí me parece en su magnitud una importante novedad.

El caso paradigmático es el de **Andrés Duque**, que hizo de su película *Iván Z*, con **Iván Zulueta**, un verdadero rito cinematográfico de traspaso y asunción de la herencia transgeneracional. Pero los casos abundan: **Joaquim Jordà** y buena parte de los documentalistas del nuevo siglo, **José Val del Omar** y **Velasco Broca**, **Erice** y **Villamediana** o **Mercedes Álvarez**, **Oteiza** y **Asín**, además de **Paulino Viota** y **Gonzalo García Pelayo** y otros cineastas recuperados a partir de las lecturas críticas del cine español realizadas por los propios cineastas de la contemporaneidad.

(...)

La tercera bifurcación tiene que ver con la falsa dicotomía entre lo documental y lo experimental que, específicamente en España, no hace sino ocultar la problemática relación que de manera endémica ha mantenido el cine español con el realismo digamos fenomenológico: con la experiencia del mundo a través de la cámara. No me refiero a los realismos adjetivados (realismo social, el costumbrismo, etc. como subgéneros), sino a los componentes de lo azaroso, lo incontrolado, lo incompleto, lo quebrado y todo aquello que pueda contradecir los apriorismos del cineasta. A pesar de la larga tradición literaria y pictórica del realismo, la relación con lo real ha sido invariablemente un territorio de conflicto y frustración. Tomo prestadas las palabras de **Josetxo Cerdán** referidas al documental español y recogidas en *Heterodocsias, Pistas para una historia secreta del cine documental español*: "Nunca fuimos modernos. Y nunca fuimos ortodoxos. Por favor, que la normalización del capitalismo tardío no nos convierta ni en uno ni en lo otro".

(...)

La historia del documental español ha estado condicionada sin duda por el Noticiero Documental franquista (NODO), pero los recelos hacia lo real eran reconocible antes y lo fueron también después del NODO. En la Segunda República. *Tierra sin pan* de Buñuel fue despachada por **Gregorio Marañón** con un argumento elocuente: "¿Por qué enseñar siempre el lado feo y desagradable? Yo he visto en las Hurdes carros cargados de trigo. ¿Por qué no mostrar las danzas de La Alberca, que son las más bonitas del mundo?". Cuando con la llegada de la democracia la Ley Miró (1983) perfiló la utopía de la industria cinematográfica española, el documental quedó apartado de ese camino como una vía equivalente a otras formas no industriales o directamente experimentales del cine. No debe extrañarnos que cuando en 2005 se hizo la primera gran retrospectiva del cine documental español en el Centro Pompidou de París, allí estaban, entre los elegidos, **Val del Omar** y **Guerín**, los mismos nombres que habían delimitado la retrospectiva Cine de Vanguardia en España a la que me he referido anteriormente, celebrada veinte años atrás. **Miguel Marías** escribía en el catálogo del programa: "Debemos admitir que los ejemplos más interesantes del cine documental o la no ficción [en España] han sido el resultado de ejemplos individuales, solitarios, casi suicidas y siempre esporádicos y extremos, de un puñado de locos obstinados".

(...)

Estas reflexiones nos llevaron en el festival Punto de Vista a imaginar el ámbito de la heterodocsia, con la idea de evidenciar las contradicciones sobre las que se asienta el realismo cinematográfico español e

identificar una categoría que no fuese la de lo experimental ni la de lo documental, sino la del conflicto y la violencia estética. Más que un género, aquel era un espacio de conflicto cinematográfico: ese hueco ocupa el corazón de este bosque. Ése es el lugar de lo no definible.

En la primera edición de *Heterodocsias* (2007) **Gonzalo de Pedro** y yo mismo planteamos una reflexión colectiva entre cineastas, teóricos y críticos con el fin de reconstruir la historia heterodoxa del cine documental español. Se trataba de elaborar un censo y una cronología. Gracias a la aportación de todos los colaboradores, aquella pequeña publicación pone de manifiesto con evidencia fotográfica cómo han cambiado las cosas desde 2007. En aquel censo no aparecía ninguno de los nombres que hoy se presentan en este ciclo y muy pocos de los que han sido protagonistas de los festivales nacionales e internacionales en los últimos años. Sólo en el listado de Josetxo Cerdán y **Antonio Weinrichter**, que ese mismo año hacen la sección *D-Generación (Experiencias subterráneas de la no ficción española)* en el festival de Las Palmas, asoman los nombres de **Andrés Duque, Alberte Pagán, Oriol Sánchez, Antoni Pinent, Óscar Pérez, Lluís Escartín, María Cañas, Jorge Tur** y otros de una manera colectiva y unitaria.

(...)

Coda final

Otorgo a **Jorge Oteiza** la trascendencia extraordinaria de aparecer a día de hoy como un gran cineasta sin películas. Quizá el único caso del cine español. Es bien sabido que cuando al artista vasco decidió abandonar la escultura se planteó seriamente la posibilidad de hacer cine. Como ocurrió con otros cineastas de la modernidad, también Oteiza descubrió su vocación cinematográfica a consecuencia de la intensa y apasionada experiencia previa como espectador, fundamentalmente en el cineclub de Irún. A escasa distancia de la frontera, el cine club tenía una intensa relación con los de Biarritz y Bayona y se convirtió en un espacio de encuentro fronterizo en toda la dimensión del término. Fue en aquella sala, ejerciendo de espectador frente a las películas de, entre otros, **Resnais** y **Welles** (rodeado de otros futuros cineastas como **Javier Aguirre, Néstor Basterretxea** o **Fernando Larruquert**) como fue tomando forma su deseo de hacer películas, que se concretó finalmente en 1963 en la productora X Films creada por **Juan Huarte**.

Es conocido, también, que Oteiza no pudo acabar como hubiera deseado ninguno de sus proyectos. Ahora bien, el gran poder de agitación cinematográfica de su *no-filmografía* hay que buscarlo, entiendo, más allá de las ruinas de sus producciones, particularmente en sus reflexiones teóricas y en el proyecto pedagógico al que dedicó tanta pasión. Oteiza había argumentado el abandono de la escultura también como conclusión de un proceso de transfiguración personal. Tradicionalmente, “el escultor quiere saber de escultura para fabricar esculturas”, afirmaba el artista. “A mí me sucede algo totalmente distinto: yo he hecho esculturas para saber de qué trata la escultura, para ser escultor. Y cuando me he hecho escultor, he dejado la escultura. ¿Para qué la quiero?”. Albergo la sospecha de que buena parte del *cine de lo otro* se aproxima al cine como proyecto, es decir, que no se justifica por los logros cada película singular, sino como proceso que va construyendo y cambiando a cada autor a lo largo de su carrera. Cine que asume el error y reivindica la obra imperfecta, cine como investigación del espectador y en el espectador, que no otorga valor absoluto al acabamiento autónomo de cada obra. Cine-proyecto frente al cine-película. Para Oteiza, ninguna investigación, tampoco la cinematográfica, tenía sentido si no concluía en el hombre, propiciando el nacimiento de un ser nuevo, un “niño nuevo”, decía. Me gustaría pensar que también lo más interesante del *cine de lo otro* está siendo la investigación *en* el espectador, la experimentación que culmina en nosotros: la transformación que está procurando en los espectadores, completando siquiera brevemente aquella lejana profecía de un cineasta sin películas. O al menos, señalando el camino para cumplirla”.

FUGAS

Jorge Oteiza. A propósito del cine experimental

Por Ainize González García

El interés de Oteiza por el cine es una constante. Está presente en los años 30 cuando acaba de dar comienzo a su proceso creativo como escultor y permanece aún, inmutable, en los años 60, una vez ha dado por concluido su “propósito experimental”.

“Escribo con prisa. Mi tiempo ha pasado. El vuestro también”
Jorge Oteiza

Comenzar evocando el vacío, el hueco, el cero, la nada, sería demasiado simple. O demasiado complicado, según cómo se mire. Sería, en cierto sentido, como empezar el relato por el final.

En 1959, dos años después de presentar su texto “Propósito Experimental 1956-1957” (1), **Jorge Oteiza** anuncia que abandona la escultura. Más concretamente, lo que cesa es su actividad como escultor. De hecho, una vez ha llegado a “un cero espacial, a una Nada como expresión” la voluntad del artista será la de ensayar en otras “disciplinas de la creación esta conclusión estética de la obra de arte como pura receptividad en servicio espiritual del hombre” (2). Una de estas disciplinas, el cine.

El interés de Oteiza por el cine es una constante. Está presente en los años 30 cuando acaba de dar comienzo a su proceso creativo como escultor y permanece aún, inmutable, en los años 60, una vez ha dado por concluido su “propósito experimental”. ¿Puede hablarse, por lo tanto, de un interés formal en los años 30 y de una búsqueda de significación estética en los 60?

Sus primeras experiencias con el cine guardan una estrecha relación con su amigo, el artista **Nicolás de Lekuona**. A destacar, varias. Cuando Oteiza contaba con 25 años, cinco menos Lekuona, pudieron asistir a la filmación de algunas imágenes para el documental *Euzkadi* (1933) de **Teodoro Ernadorena**. Además, cuando ambos se encontraban en Madrid, antes de la partida de Oteiza a Latinoamérica en 1935, Lekuona ensaya una incursión en el cine a través de un guión cinematográfico titulado *Guión para las cosas solas*. De hecho, tal y como señala **Adelina Moya**, el interés por el cine era un rasgo común entre Lekuona y sus amigos vascos que vivían en Madrid (3). De ahí que no sea extraño que éstos se interesasen por el cine de la UFA que en aquella época se programaba en el Cineclub Español.

Lejos de la silueta de un espectador que sucumbe al mero placer contemplativo, las opiniones de Oteiza sobre el cine traslucen una clara actitud combativa e intervencionista (4). Y no únicamente aquellas recogidas en los textos producidos cuando ya se encontraba inmerso en sus primeras tentativas de irrupción en lo propiamente cinematográfico. Esto es, en sus numerosos esbozos teóricos que comprenden desde ideas escritas a vuelapluma, como remolinos de ideas que se atropellan las unas a las otras, hasta el boceto de un posible film sobre **Mallarmé** o su proyecto más ambicioso: su *Acteón*.

Acteón es el guión de cine de Oteiza que **Jorge Grau** debía llevar a pantalla. Finalmente el proyecto de Oteiza fracasó, al menos cinematográficamente hablando. No podía ser de otro modo para un currículum impoluto de fracasos como el suyo. No obstante, todas las reflexiones que el artista realizó acerca del cine podrían estructurarse en torno a este único puntal. Aunque no hay un único *Acteón*. Son varios. Los guiones *Escenario de Acteón* – el guión propiamente dicho – y *Estética de Acteón*; también están *Guión curación de la memoria. Maqueta para Acteón* (1961) o el poema *Yo soy Acteón*. Diferentes documentos, idénticas ideas que rezuman inalterables una vez y otra de manera incansable. La narración, el relato, la memoria, el instante, el hombre, el mito, la pantalla, el espectador, el reflejo, la imagen, el sonido, la cueva, lo trascendental, al fin y al cabo, son, a grandes rasgos, las ideas que estructuran el concepto de cine de Oteiza.

Grau concluyó solo “su” *Acteón* (1967). El film se estrenó ese mismo 1967 en Barcelona y un año más tarde lo haría en Madrid. Si bien el director reescribió el guión y ha asegurado siempre de manera firme que su película no tenía nada que ver con el proyecto de Oteiza, no deja de resultar curioso que escogiese precisamente para definir su película la frase “*Acteón* no es un film para ser visto, entendido, analizado o juzgado; es un lugar donde vivir una hora y cuarto de nuestra vida” (5) tan cercana a los postulados estéticos del propio Oteiza.

También lo son un conjunto de obras experimentales. Como consecuencia de un influjo teórico, puede, motivadas por una fascinación plástica, quizá, pero imbuidas, de un modo u otro, por el “influjo” Oteiza. Entre ellas, *Uts cero realización I* (1970) de **Javier Aguirre**, *Contactos* (1970) de **Paulino Viota**, *Homenaje a Tarzán (la cazadora inconsciente)* (1969-1971) de **Rafael Ruiz Balerdi**, *Arriluce* (1974) de **José Ángel Rebolledo**, *Siete vigías y una torre* (2004) de **Manuel Asín** o *Casa vacía* (2012) de **Jesús María Palacios**. De especial interés las dos últimas, no como consecuencia de una preferencia estética o visual, tampoco por ser las más actuales, sino por encontrarse, en cierto sentido, en una perspectiva totalmente contraria y ser, al mismo tiempo, ilustrativas de una misma aserción.

En *Casa vacía* Palacios parte, en efecto, de un espacio “vacío”. La cámara recorre los diferentes huecos de la que en su momento fue la casa-estudio que Oteiza y **Néstor Basterretxea** compartieron en Irún, escudriña cada recoveco, muestra al espectador su actual estado de deterioro. Sin embargo, en el documental el espacio acaba por diluirse tras la presencia constante de las palabras de Oteiza que inundan de semejante modo la estancia que acaban por difuminarla hasta hacerla casi desaparecer. Se refiere **Txomin Badiola** a Oteiza como “una persona oscurecida por su propio mito; hace unos pocos años era muy difícil acceder a su escultura, hasta el punto de que algunas personas han dudado de su realidad, de su existencia. En otros casos, ésta ha sido minusvalorada en relación a la entidad de sus aportaciones teóricas, a la fuerza de su palabra” (6).

La fuerza de las palabras cede ante la rigurosa monumentalidad de las obras escultóricas en *Siete vigías y una torre*. Éstas aparecen como receptáculos de lo metafísico, como receptáculos de lo espacial, a las que la cámara les ha concedido, además, la cualidad de la temporalidad. En una especie de pirueta conceptual, podría decirse que del mismo modo que Oteiza entendía que su *Acteón* era, si no su última escultura, su última escultura que ha repetido para que se entienda mejor (7), las esculturas capturadas por Asín pueden ser entendidas como cine también. Ese cine que Oteiza entendía como “concepto estético, como cuerpo visual” (8).

Como concepto estético. No cabe duda. Oteiza incorpora el lenguaje cinematográfico a sus reflexiones teóricas, transformando así un medio de masas en una herramienta útil para la educación estética. Como cuerpo visual. Vuelta a la escultura. Para él, el cine constituía la unión entre la banda de la imagen y del sonido que se encontraban separadas en las cuevas primitivas. Los dibujos en la piedra, la imagen; los ruidos emitidos por el hombre, el sonido. Lo que él denominó pantalla muro (9). La escultura como cine y el cine como escultura. Un proyecto existencial desde el origen. El arte como aquello que hace trascender al hombre. Presente ya desde el comienzo, en sus primeras esculturas. El espacio y aquello que lo ocupa, que lo llena. Vaya, que concluir evocando el vacío, el hueco, el cero, la nada, sería demasiado simple. O demasiado complicado, según cómo se mire. Sería, en cierto sentido, como acabar el relato por el principio.

(1) Este texto estaba enfocado a acompañar a las piezas escultóricas con las que Oteiza obtuvo el Premio de Escultura en la IV Bienal São Paulo en 1957.

(2) J. Oteiza, “Por qué abandono la escultura”, Archivo Fundación Museo Oteiza, registro 2957.

(3) Véase A. Moya, *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco: Nicolás de Lekuona y su tiempo*, Electa, Madrid, 1994.

(4) Un ejemplo de esta actitud sería su artículo “Es preciso rectificar nuestro festival de cine” publicado en *La Voz de España* el 22 de septiembre de 1959 en el que Oteiza se quejaba del poco interés de las autoridades, y de algunos sectores vascos, por ofrecer un Festival cinematográfico de calidad. Se estaba refiriendo Oteiza al *VII Festival Internacional de Cine de San Sebastián*.

(5) J. Grau, “Dos películas a la espera. Acteón y Una historia de amor”, *Nuestro Cine*, núm.58, Madrid, 1967, p.12.

(6) T. Badiola, “Oteiza Propósito experimental” en *Oteiza: Propósito experimental*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, p.29.

(7) Véase S. Zunzunegui, “Subordinaciones heterogéneas. Las “artes prohibidas” de Jorge Oteiza” en S. Zunzunegui, *Oteiza y el cine: Escenario de Acteón. Estética de Acteón*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, p.16.

(8) J. Oteiza, “Sobre cine”, Archivo Fundación Museo Oteiza, registro 10020.

(9) J. Oteiza, “El cine no es un arte nuevo”, Archivo Fundación Museo Oteiza, registro 6674.

Historia(s) del cine experimental

Por Boris Monneau

El cine experimental pone a prueba el concepto de historia. Esbozaremos aquí tres niveles de investigación y reflexión: la situación del cine experimental dentro de la historia del cine, los problemas que surgen de la escritura de su propia historia, y la relación entre las prácticas fílmicas y la historiografía.

Sabemos por experiencia que ciertas zonas del mundo audiovisual sólo asoman fugazmente a los espacios que configuran la historia del cine y le confieren visibilidad. Salas, filmotecas, universidades, prensa especializada o mercado editorial, son zonas centrales que definen el cine experimental como periferia (1). Si experimental es sinónimo de marginal, debemos intentar medir el margen que separa este cine de la historia, e interrogar el sentido de dicha distancia.

¿Pero qué es la historia del cine? Podemos intentar responder rápidamente, considerando que se trata de la suma de sus historias. En este sentido, hemos llevado a cabo un estudio que nos permitió determinar, por lo menos cuantitativamente y en el marco de nuestras contingencias históricogeográficas, la situación del cine experimental dentro de la historia del cine, con el repaso de los sesenta y cinco libros que encontramos catalogados bajo la materia "historia general" en la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya. Los resultados confirman una marginalidad persistente (2).

A pesar de tener su propia historia, más o menos independiente y/u oculta por la historia oficial, existen paralelismos y simetrías entre los dos relatos: también en el cine experimental se producen fenómenos de institucionalización y de ostracismo. La escritura de una historia del arte, afín, según **Ezra Pound**, al culto de los héroes, difícilmente puede prescindir del establecimiento de un canon. El proyecto del *Essential Cinema* fue precisamente la instauración de este canon para este cine. Aunque haya intentado representar el cine en su globalidad, en un relato que incluyera tanto los hermanos **Lumière** como **Chaplin**, **Bresson** y **Michael Snow**, esta colección se convirtió en un símbolo de exclusión. Según las palabras de **Paul Adams Sitney**, se trató de "definir, adquirir y exhibir con regularidad una colección nuclear de los monumentos del arte cinematográfico." (3) La selección, llevada a cabo en el marco del Anthology Film Archives, entre 1970 y 1975, por un comité compuesto por **Jonas Mekas**, **Peter Kubelka**, **James Broughton**, **Ken Kelman** y el mismo Sitney, aparecía además como contrapunto y complemento a las actividades de la Filmmaker's Cooperative, cuyo precepto era conservar y distribuir las películas que les fuesen confiadas sin discriminación alguna. El principio evolutivo que debía presidir el desarrollo de la colección fue descartado por motivos económicos, con la muerte del artista y mecenas **Jerome Hill**, en 1973. Hoy en día, las 330 obras del *Essential Cinema* siguen formando parte de las proyecciones regulares del Anthology Film Archives. Este proyecto, inconcluso aunque no abandonado, ha sido criticado por varios motivos: se ha condenado su machismo (6% de los cineastas eran mujeres, y solo 4% de las obras fueron dirigidas por mujeres) (4) o su americanocentrismo. Obviamente era más fácil recoger las películas americanas, lo deplorable es que haya podido ocultar artistas situados fuera de este radio e imponerse como modelo internacional. Esto ocurrió por ejemplo en el Filmmuseum de Viena, fundado en 1964 por Kubelka: un grupo de cineastas de vanguardia austriacos manifestó en 1969 su insatisfacción de cara a la institución, designándola como un "museo privado" que favorecía los trabajos de los cineastas del New American Cinema, en detrimento de artistas locales como **Kurt Kren**, **Ernst Schmidt Jr.**, **Peter Weibel**, **Valie Export**, **Hans Scheugl**, etc. (5) Estos cineastas fueron integrados poco a poco en la programación del Filmmuseum. Otro caso semejante fue el de la colección que Kubelka reunió en 1976 para el Centro Pompidou, que duplicaba en gran parte el *Essential Cinema* (6) aunque este fondo sí pudo expandirse con el tiempo.

Estos proyectos han sido criticados, fundamentalmente, por su actitud frente a la historia, como procesos de institucionalización de un arte vinculado a la contracultura. Aquí la marginalidad no es solo un hecho, sino una reivindicación: el cine experimental se podría llamar, tal como lo hizo **Tom Gunning** parafraseando el concepto que **Deleuze** aplicó a la literatura, "cine menor". Identificándolo así con el estado de minoría, con este "pueblo que falta", "pueblo bastardo, inferior, dominado, siempre en devenir, siempre inacabado." (7).

La voluntad de desafiar la canonización de la vanguardia y de representar los aspectos minoritarios del cine experimental (por aquel entonces el diario fílmico, el cine militante o las obras que incluían una dimensión narrativa) animó las actividades de *Scratch*, ciclo de programación creado por la distribuidora Light Cone en 1983. Como lo explica **Yann Beauvais**: "Lejos de ser un eco de la vanguardia, *Scratch* quería ante todo representar el margen, la diferencia." (8) "Existían prejuicios que limitaban la difusión. Estábamos

confrontados con lecturas partidistas de la historia, un punto de vista muy retrógrado. Tal grupo era celebrado por su fidelidad a la vanguardia, y este grupo representaba el término de la historia.” (9) Por otro lado, el colectivo DRIFT, compuesto entre otros por **Peggy Ahwesh**, **Keith Sanborn** o **Su Friedrich**, escribió un manifiesto con ocasión del Congreso Internacional de Cine Experimental de Toronto de 1989, reclamando una historia plural, descentralizada, y autocrítica: “Hace tiempo que debería haberse suprimido el canon institucional de las Grandes Obras de la Avant-Garde. Ha llegado la hora de reemplazar la atención dada a la Historia del Cine por un análisis de la función del cine en la construcción de la Historia. Para esta nueva tarea, los discursos han de respetar la complejidad de las relaciones entre la multitud de historias que compiten y se desarrollan en el campo del cine y del vídeo.” (10)

La resistencia a una historia finalista y clausurada debe entenderse como parte integrante del significado de este conjunto heterogéneo de prácticas filmicas que llamamos "experimentales". Al rechazar las convenciones narrativas, parece que el cine experimental también ha rechazado, o por lo menos puesto a prueba, la narrativa histórica.

Dominique Païni insistía, por ejemplo, en el carácter anacrónico, o mejor dicho acrónico, de las obras abstractas y del *found footage*: “Muchas veces, un espectador común de esas piezas experimentales no sabe, no puede datarlas, a diferencia de un espectador de cine común cuando descubre un filme de décadas anteriores en el que los vestidos, la actuación, la cualidad del blanco y negro o del color son criterios de datación espontáneos.” (11) **Parker Tyler** criticaba por su parte un fetichismo del instante que hallaba en el hecho gratuito de la filmación y en el montaje en bucle, que introducen la película en un tiempo “homogeneizado con la corriente de la vida”, en una “continuidad infinita y automática” que previene todo juicio valorativo. Pretende que esta actitud lleva “no solo al final de la historia del cine, sino al final de la historia.” (12)

Pero esta crisis de la historia inscrita en la estética puede ser constructiva: nos lleva a repensar la historiografía, a sacarla de la simple linealidad, trátase de la historia del arte o del hombre. Tanto en sus ensayos como en su práctica curatorial, **Philippe-Alain Michaud**, conservador de la colección cinematográfica del Centro Pompidou, propone una interpretación del cine dentro de la historia del arte, vinculándolo no solo con las bellas artes, sino también con el arte de los tapices o de los fuegos artificiales, en una concepción que nos recuerda la “metahistoria” y el “cine infinito” de **Hollis Frampton**: “emancipado de la foto-impresión y disociado de su aparato técnico, el cine trasciende su historia y se abre a otros campos donde vemos jugar lógicas figurativas o formales que parecían reservadas al complejo cinematográfico.” (13) También **Jeffrey Skoller**, al abordar el problema general de la historiografía en su libro *Shadows, specters, shards: making history in avant-garde film*, traza un paralelismo entre las críticas al historicismo tradicional hechas por **Michel de Certeau**, **Michel Foucault** o **Roland Barthes**, y las prácticas del cine experimental, basándose en obras de **Ernie Gehr**, **Daniel Eisenberg**, **Ken Jacobs**, **James Benning**, **Abigail Child** o **Yervant Ganikian** y **Angela Ricci Lucchi**: “Estas películas suelen evidenciar la artificialidad de las formas narrativas y la materialidad del medio filmico, ambos aspectos esenciales en la formación del significado de las obras. En la historiografía convencional estos elementos formales son considerados a menudo como parte de un texto que limita el acceso a una “verdad objetiva” del relato. En estas películas, al contrario, los aspectos estéticos son el elemento generador que presenta la historia como una fuerza que actúa en el presente.” (14) Así la historia del cine experimental, desde su situación marginal, nos lleva al centro mismo de la historia: escribir la historia del cine no puede consistir solamente en disponer cronológica y normativamente las obras y corrientes destacables, sino en entender y evidenciar la historicidad cinematográfica.

(1) Aun así, no se pueden oponer totalmente un espacio institucional y otro marginal: Michael Zryd, en su artículo “The academy and the avant-garde: a relationship of dependence and resistance”, demuestra el interés que tuvieron las universidades americanas por el cine de vanguardia, y el apoyo económico que le proporcionaron. En los años 70, se descubrió el cine experimental en España principalmente gracias a las filmotecas, y Dominique Noguez consideraba Henri Langlois como “uno de los primeros en defender (y conservar) el cine de vanguardia del mundo entero”. Hoy en día, la Cinémathèque Française sigue proyectando regularmente sesiones de cine experimental programadas por Nicole Brenez.

(2) Nuestro procedimiento fue el siguiente: calcular un índice de referencias, dividido en tres criterios: menciones de autores, de películas, y análisis de las obras. La fundación del Anthology Film Archives fue nuestro año cero, porque, como lo explicaremos más adelante en el texto, consideramos que se trata de la inauguración de la historia del cine experimental, o por lo menos de su canon. Así, hemos excluido las

publicaciones anteriores a 1970. Además, no hemos tenido en cuenta las referencias a las primeras vanguardias, porque pueden inducir una cierta mirada de anticuario, que ignora la actualidad de estas películas y la continuidad de la vanguardia. En cierto modo, nuestros criterios han reflejado el canon, porque creemos que una historia del cine que ignora Stan Brakhage o Jonas Mekas es necesariamente incompleta. 48% de los libros mencionan a los autores, 38% a las películas, y tan solo 34% ponen de relieve sus propiedades estéticas. También hemos considerado el aspecto cronológico, basándonos en el criterio de las menciones de autor, según el cual aparece una evolución de un 40% de referencias en los años setenta, hasta 54% a partir del año dos mil. Es de esperar que este número vaya incrementando a medida que el cine experimental adquiera más visibilidad: véase nuestro artículo *Archivos de cine experimental: pragmática y política del acceso* en Blogs&Docs, febrero 2013.

(3) SITNEY, P. Adams (ed). The essential cinema: Essays on the films in the collection of Anthology Film Archives. NY, Anthology Film Archives, 1975, p. 3. La lista se puede consultar en *Anthology Film Archives' Essential Cinema Repertory Collection*, Mike Everleth, Underground Film Journal 2010. Última consulta 22/20/2013.

(4) ZRYD, Michael. The academy and the avant-garde: a relationship of dependence and resistance, Cinema Journal, Winter 2006, 45, No. 2, p. 23

(5) ARROBA, Álvaro, "Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller]" en: Cinema Comparat/ive Cinema, n.1, 2012, p. 23.

(6) NOGUEZ, Dominique. Éloge du cinéma expérimental, Paris : Paris Experimental, 2010, p. 168.

(7) DELEUZE, Gilles. Critique et clinique. Paris : Editions de Minuit, 1993. p. 14.

(8) BEAUVAIS, Yann. Scratch Book. Paris: Light Cone, 1999, p. 7.

(9) Id., p. 11.

(10) Xcèntric : 45 películas contra dirección.. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Diputació Barcelona, 2006, p. 22.

(11) PAÏNI, Dominique. Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée. Paris: Cahiers du cinéma, 2002, p. 56.

(12) TYLER, Parker. Underground film: a critical history. New York: Grove Press, 1970. p. 235.

(13) MICHAUD, Philippe-Alain. Sketches : histoire de l'art, cinéma. Paris: Kargo & l'eclat, 2006. p. 3.

(14) SKOLLER, Jeffrey. Shadows, specters, shards: making history in avant-garde film. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. p. 14.

RESEÑAS

Hacia y en Costa da Morte

Por Jorge Oter

Las obras de Lois Patiño se relacionan con magnitudes que las superan. En el largometraje Costa da Morte, ganador en el pasado festival de Locarno del Premio al Mejor Director Emergente, se encuentran las inquietudes temáticas y formales trabajadas de forma sistemática y con extraordinaria coherencia a lo largo de la etapa cortometrajística previa.

*There is a profound silence that whines in the ear, a breathless quiet, as if the light or something unheard was breathing. I hold my breath to make certain it's not me.
It must be the earth itself breathing.*

Emmet Gowin

En el largometraje *Costa da morte* (2013) de **Lois Patiño** se encuentran inquietudes temáticas y formales trabajadas de forma sistemática y con extraordinaria coherencia a lo largo de la etapa cortometrajística previa. Por ejemplo, en los vídeos de Patiño es recurrente la aparición del paisaje como objeto de filmación predilecto (lo que da lugar a una atención al modo de relación con el mismo) o, también, un intenso examen del aspecto plástico de la imagen, que puede cuestionar la manera en que el aparato la capta y la presenta. Además, esos trabajos han venido con frecuencia organizados en series, adquiriendo de ese modo una dimensión comparativa. Las duraciones de algunas de las piezas eran realmente modestas, de apenas un minuto o minuto y medio (como *En el movimiento del paisaje*, 2012). Entre los trabajos más significativos de Patiño hasta fechas recientes, *Montaña en sombra* (2012) podía alcanzar los 14 minutos; con *Costa de morte* se va a los 82.

Pero esta referencia a la extensión de la duración de la obra no se aplica a una extensión de la duración de los planos que la conforman. Se trata de una idea que podría parecer forzada para otros autores, pero que no lo es tanto para un Patiño para quien el trabajo sobre la duración de los planos ha sido un aspecto importante de su obra anterior. Una de las cuestiones que reaparecen en sus imágenes es la de una relación de la permanencia de la composición con los cambios en imagen que la duración cinematográfica permite; en concreto, a veces se trata de la dificultad para determinar el lugar de un cambio efectivamente producido (*Paisaje - Duración*, 2010). En cualquier caso, la medida de los planos de *Costa da Morte* no es, como podría haber sucedido, mayor, sino que parecería incluso corta. No obstante, a los planos nuevos aún se les aplica la idea de **Peter Gidal** en torno a **Warhol** de que no es necesario enfrentarse a la totalidad de uno de sus films para captar en él la eternidad, y estos planos nuevos se relacionan a su propia manera con la prolongación.

En ocasiones muy señaladas, en *Costa da Morte* se distinguen ciertos encuadres que vuelven sobre el trabajo plástico más enfático del cineasta gallego. En cierto momento, sobre un mar que parecería una plancha plana (no por estar calmo, sino en relación a la planitud de la imagen), una racha de viento va erizando con extraordinaria elegancia la superficie del agua, sobre la que se sitúa un pequeño barco. También otras veces Patiño dispone las formas en una cierta lógica vertical, con imágenes aplanadas a partir de un ataque en picado y lejano de la cámara, como levantando el segundo término de la imagen, buscando las formas y distribuyendo las figuras en cierta independencia sobre un fondo. Pero parecería que esta vez dichos planteamientos ocupan un lugar más reducido en el peso global de la obra, en la que se aprecia, si puede plantearse una disyuntiva entre lo documental y lo experimental, una tendencia más bien hacia un documental incluso generalista. Patiño podría parecer, como un **Sergei Loznitsa**, un cineasta situado a veces entre esos dos polos irregulares, aunque aparentemente estando ambos autores más bien del lado de la experimentación formal. Sería así que las imágenes, que en los cortometrajes gozaron en muchas ocasiones de una dimensión de bloque unitario, se incorporan ahora, como piezas de los diferentes episodios del film, a una idea de recorrido por el espacio geográfico escogido. Su estructura favorece el flujo y las relaciones, y acoge un entrelazamiento de los episodios en el que es ejemplar.

Entre la imagen y el sonido sí se dan diferentes planos de profundidad. Si la imagen propone las figuras según una idea de lejanía, el audio se maneja de manera mucho más próxima y ofrece, por una parte, sonidos de la naturaleza o del trabajo: se puede pensar en *Double Tide* (**Sharon Lockhart**, 2010). Pero el audio es en buena medida también el canal a través del que hace entrada destacada una presencia humana que anteriormente no había gozado del mismo protagonismo. En relación a ello, la película puede recordar a *El cielo gira* (2004), de **Mercedes Álvarez**, con un seguimiento de ciertos personajes, aunque más incierto, ya que en ocasiones queda claro que el audio no proviene de ninguno de los elementos en imagen. La imagen también se encuentra novedosamente poblada, y muchas veces la figura humana participa de forma clave en el ritmo visual del plano. Con todo, esos personajes no son menos lugares de paso que los enclaves en los que aparecen, introducidos en la enormidad de la Naturaleza.

Porque las obras de Patiño se relacionan con magnitudes que las superan. Habitualmente, su temporalidad interna, de la que hemos reconocido su carácter problemático, se pone en relación con una temporalidad inabarcable por remota, en relación también con la atracción de Lois Patiño por el mito. Pero la indefinición de los límites se prolonga asimismo hacia delante, según la lógica cíclica de la naturaleza (manifiesta en el segmento central, una comparativa de planos de un mismo encuadre de un paisaje, en distintos momentos) y también conforme a la estructura del film, que admitiría su propia continuación. A ello contribuye el enigmático punto de vista, alojado en una exterioridad; "es el paisaje quien contempla a la figura humana a través de la distancia", ha señalado Patiño. (1) Doble direccionalidad, el paisaje querría asistir al acontecimiento humano tanto como éste accedería a la experiencia de la naturaleza, directa en la imagen o a partir de la invitación que ella representa para el espectador; ante él, un juego de sensaciones.

- - - -

(1) Entrevista de Eulàlia Iglesias en Caimán. Cuadernos de cine n. 19 (septiembre de 2013), p. 24. Patiño ha atribuido a la propia montaña el punto de vista de un film anterior, *Montaña en sombra*. (Ibíd.)

FICHA TÉCNICA: Dirección: Lois Patiño Ayudante de dirección: Carla Andrade Fotografía: Lois Patiño Montaje: Pablo Gil Rituerto, Lois Patiño Sonido: Miguel Calvo "Maiki", Erik T. Jensen Música: Ann Deveria Producción: Martin Pawley, Felipe Lage Coro Producido por: Zeitun Films Apoyo: Agencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC) País y año de producción: España, 2013

Kutchi Vahan Pani Wala. From Gulf to Gulf to Gulf

Por M. Martí Freixas

La película india de Anand y Sukumaran es una representación de (y con) aquellos que no tienen todas las herramientas cinematográficas para levantar un filme, pero sí para autorepresentarse a través de los múltiples modos de registro audiovisual actuales. Es una película sobre (y con) el proletariado marino paquistaní de la India que surca con escuálidos barcos de madera el mar de Arabia.

“Un film basado en hechos reales y en vídeos de hechos reales”. Este es el único intertítulo de *From Gulf to Gulf to Gulf*, película corealizada por **Shaina Anand** y **Ashok Sukumaran**, del colectivo artístico indio CAMP. Esta frase apela a la constatación de lo “veraz”, al seguimiento de unos hechos presentes como hacía el *diréct cinema*, pero el proyecto revitaliza esa mirada realista con líneas de trabajo contemporáneas, especialmente con la apropiación y la autoría compartida. Los realizadores no filman la gran mayoría de las imágenes ni han estado presentes en los “rodajes”, sino que son realizadores en tanto que montan las imágenes que consiguen de fuentes dispares. El material nace de un puzle de apropiaciones, desde pequeños vídeos rodados por trabajadores con mini cámaras que los cineastas les facilitaron, hasta retazos de *clips* sacados de los teléfonos móviles de los mismos trabajadores-realizadores. El epíteto de “autor” es, pues, diluido y compartido.

Los protagonistas de esta película son unas cuantas decenas de marineros, musulmanes originarios del Oeste de la India, que con escuálidos barcos de madera, surcan el mar de Arabia transportando todo tipo de mercancía (gasóleo, cabras, coches, alimentos). Veremos todo su largo recorrido, que empieza por la propia construcción de los barcos en dos ciudades indias de la región del Gujarat, en el Golfo de Kutch. Luego arrancan llevando a cabo rutas que atraviesan el Golfo de Omán, parando en ciudades de estados ricos del Golfo Pérsico como Kuwait, Qatar o Dubai (EAU), también visitas a Karachi (Pakistan), Quesm y Siri (Iran) y Mussandam (Omán). Otra ruta por el mar arábigo les lleva hacia el Golfo de Adén, con tres paradas en distintos puertos de la maltrecha y fragmentada Somalia, así como una en el Sur del Yemen. Después de este enredado recorrido, rumbo a Gujarat y vuelta a la casilla inicial. De Golfo a Golfo a Golfo...

Todo este periplo, que podemos seguir de manera aproximada por indicaciones escritas en algunos planos, trasluce en un retrato de una clase obrera humilde. Varones, trabajadores, intuimos que con salarios bajos, o quizás muy bajos, haciendo un trabajo duro, pero el cual a la vez percibimos que aman y da sentido a su existencia. Una estirpe de marineros “clásicos” resistiendo en tiempos de globalización y capitalismo salvaje, armando sus propios barcos de madera, sobreviviendo gracias a estos armatostes que parecen salidos del material sobrante de películas de piratas de Hollywood de los años 40. Frente a su modestia: los navíos modernos, los resplandecientes y altos edificios de los Emiratos, el volumen y el ritmo del gran comercio mundial; pero también en su misma modestia: el mar, la camaradería, su pequeño espacio de libertad (naipes, bailes, siestas, delfines).

Los medios de comunicación occidentales a lo largo del año nos aportan escasas noticias de algunos de estos territorios. Las pocas que generan nos son presentadas manidas de tópicos y sesgadas por motivaciones variables, del sensacionalismo al colonialismo, que nos transmiten una gran ignorancia sobre la “realidad” de esos países. *From Gulf to Gulf to Gulf* es una autorepresentación de algunos de estos ciudadanos modestos que habitan en esos lares (y mares), vida y cotidianeidad oculta a los poderosos medios de comunicación de grandes ojos que poco ven. La representación contemporánea de estos “hechos reales” no pasa pues por los media, pero tampoco transcurre ya sólo por la mirada de un cineasta, sino quien desvela esos mundos ocultos son los pequeños ojos que hay en cada uno de los actuales aparatos de registro de imágenes, en este caso se encuentran en manos de unos modestos marineros, nuevos *filmmakers* de la era digital. La música, elegida también por los marinos, será el motor de la película, colección de canciones (alegres, melancólicas, que nos hablan de amor, de religión, de pasión) que la hará avanzar entre las olas.

FICHA TÉCNICA: Realización: Shaina Anand, Ashok Sukumaran **Imagen:** Siddik Umar Sanghar, Mrinal Desai, Junas Salemamad Bhagad, Ashok Sukumaran, Shaina Anand, Sulaiman Haroon Raja, Jabbar Hassan Chingda, Ismail Haroon Ghandhar, Mohammed Rafik, Sulaiman Wahab Sumbhania, Abdul Majid Chauhan, Mehboob Abbas Sanghar, Hakimuddin Lilyawala **Sonido:** Amala Popuri, Binil C. Amakkadu, Shantanu H. Akerkar **Montaje:** Sreya Chatterjee **Producción:** CAMP **País y año de producción:** India, Emiratos Árabes Unidos, 2013

From Gulf to Gulf to Gulf de Anand y Sukumaran fue estrenada en el FID Marseille 2013 y estará presente en DocLisboa, Viennale, Underdog Munich, Experimenta BFI Londres, Athens Avantgarde Film Festival, entre otros eventos.

Pays barbare

Por Aurelio Medina

Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi estrenaron en el pasado festival de Locarno Pays Barbare, reescritura de imágenes de archivo sobre el período colonial italiano en Libia y Etiopía en los años treinta. Con el característico estilo formal que acostumbran los directores, la cinta bucea en los detalles de esas imágenes y trae al presente escenas fantasmagóricas de aquellos años de fascismo en Italia.

Imágenes posibles para una masacre

En el primer rótulo que aparece en *Pays barbare*, **Italo Calvino** reflexiona sobre la paradoja de que la imagen de **Mussolini** ajusticiado en la Plaza de Loreto de Milán fuese el final de un período durante el cual el propio dictador intentó que no existieran imágenes de la masacre. La pertinente cita del escritor italiano es la llave para entrar en la película y arroja de inicio un par de preguntas al espectador. Entonces, ¿es la imagen de Mussolini colgado junto a su esposa la única que nos queda del período fascista italiano? ¿Sirve para explicar la barbarie del régimen? ¿Con qué imágenes, entonces, trabajará *Pays barbare*? Los directores **Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi**, veteranos trabajadores del cine de archivo desde hace tres décadas, bucearon en las imágenes que encontraron en una colección privada sobre la Etiopía colonial y encontraron una respuesta a estas preguntas. El archivo les dio la posibilidad de reescribir una historia demasiado olvidada, esos años de explotación colonial impune del régimen de Mussolini.

Esa imagen del cuerpo de Mussolini expuesto ante la muchedumbre es una de las primeras que encontramos en *Pays barbare*. Siguen diez minutos de planos generales sobre la gente que se ha citado en la Plaza de Loreto, sin banda de sonido, escenas que pasan de soslayo los cuerpos y planean sobre la masa. Es el final de una época, la bisagra entre el período fascista y el nuevo tiempo que se abría en los estertores de la Segunda Guerra Mundial. Pasados estos diez minutos, los directores deciden volver atrás en el tiempo y ahora la figura de Mussolini renace en Libia, a caballo y con porte imperial, saludando a las tropas en el país africano. La estrategia de montaje de Gianikian y Ricci Lucchi es espléndida y les sirve para establecer la narrativa que le darán al filme. A su vez, confronta mediante el archivo dos formas diametralmente opuestas de enfrentarse a la figura del dictador, el respeto de la masa a su efigie y la posterior vejación de su cuerpo. El audio en la película surge con estas primeras imágenes en Libia y nos aporta una de las claves del filme, consiguiendo un sugerente efecto de extrañamiento: dotar de vida al pasado y convertirlo en el presente de esta película.

Gianikian y Ricci Lucchi han construido en *Pays Barbare* una de sus cintas más narrativas. Después de esta presentación a modo de *flashback* que da relevancia a lo que se va a contar (¿qué hubo antes de la muerte del dictador?) los rótulos se sucederán a lo largo de la película para ir creando un mapa geohistórico de aquella época. Los realizadores no se limitan a mostrar el archivo encontrado, sino que buscarán en él nuevas lecturas, nuevas vías expresivas, narraciones posibles mediante la reinterpretación de esas imágenes. Para ello, trabajarán el montaje, la ralentización de imágenes, tratarán el negativo, añadirán voces en *off* y una banda sonora seleccionada e interpretada para la película. Gracias a estas técnicas de intervención, desplazarán al presente esas imágenes del pasado colonial italiano sin que por ello se desgañe de su tiempo.

Bailamos en el Mediterráneo

Los directores se ciñen a un relato cronológico, en una construcción similar a su anterior *Prigionieri della Guerra* (1996). Mediante la ordenación de este material en bloques de contenido, la película dibuja una evolución en los hechos, prácticamente desde 1922 (escenas de Libia) hasta finales de los años treinta.

Instantes después de ese ya citado ejercicio de montaje en torno a la figura de Mussolini, surgen las primeras imágenes sobre las que ensayan los directores directamente. Las imágenes fechadas en 1926 ofrecen escenas de un idílica felicidad veraniega a bordo de un barco. Ambiente festivo, bailes y canciones mientras atraviesa el Mediterráneo un crucero que une Italia con el norte de Libia. Varias frases sobre estas imágenes vienen a remarcar la impunidad y el beneficio de las altas clases sociales durante la dictadura italiana: escenas ralentizadas, bailes alegres que riman con esas otras escenas de desfiles en África. Otras secuencias posteriores mostrarán la celebración del carnaval en Libia años después, esa “técnica soterrada para establecer el poder en la región”, como dice la voz. Los directores abordan el significado de las

imágenes y no reniegan de la interpretación que le puede dar la voz en *off*; así comentan lo que ven, juzgan el pasado y los excesos de la época. Esa connivencia soslayada con la sangrienta barbarie es lo que nace de estas imágenes, aparentemente inocentes.

La parte central del documental muestra la llegada a Etiopía. Las imágenes muestran a los etíopes como (cita la propia voz) “bárbaros, primitivos, alejados de toda civilización occidental” pero la realización de nuevo viene a pedirnos que las miremos de otra manera, esta abre la mirada del espectador para que no se quede con unas simples filmaciones de tono etnográfico. La violencia no aparece en pantalla, nunca fue filmada por los soldados; aún así, la encontramos detrás de secuencias como la del lavado de un soldado a una joven etíope, o ese cruce en un terreno baldío entre una lugareña y un soldado italiano. Por tanto, la violencia colonial no mostrada en las imágenes es intuitiva y se presiente en el fuera de campo. Ese es el tono que impera en el documental, buscar la historia del colonialismo italiano en los márgenes, en detalles aparentemente insustanciales de la masacre. Escenas de sumisión de un pueblo, como los desfiles, filmación del espacio colonizado como objeto exótico, fiestas en los grandes cruceros que unían Italia con África... detalles periféricos de la historia que nos acercan al relato histórico. Los directores acuden a la máxima de **Didi-Huberman** de que las imágenes, aunque no muestren toda la verdad, deben ser mostradas y pueden ayudar para dar una visión del hecho histórico.

La parte final de la película decae con la mostración de ciertas fotografías de la época y la nueva tentativa (en este caso, vaga) de buscar historias detrás de ellas. Además, en esta parte, el intento de crear dialécticas entre pasado y presente parece en ocasiones forzado y puede dar la impresión de que el recurso de la voz en *off* actúa como un sobredimensionado subrayado más que como arma dialéctica o de reescritura de la imagen. Aún así, los directores se guardan para el final la imagen más evocadora de toda la película: una secuencia de chicas etíopes bailando muy cerca de la cámara que se disuelve paulatinamente en el negativo crea un efecto fantasmagórico de gran belleza estética, pero con una importante reflexión exportable al resto de la película: el fantasma del colonialismo presente aún hoy día, la imperante presencia del poder occidental sobre otros pueblos, en definitiva, la sombra del pasado que puede emerger en ciertas películas del presente.

FICHA TÉCNICA: Realización: Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi **Música original:** Giovanna Marini, Keith Ullrich
Producción: Les Films d'ici **Coproducción:** La Lucarne, ARTE France **País y año de producción:** Francia, 2013

_ UNDERDOCS

La irracionalidad de la realidad. El cine documental de Marco Bellocchio

Por Ricardo Jimeno

Marco Bellocchio (1939) es uno de los escasos representantes de la modernidad cinematográfica europea de los años sesenta que continúa en activo. Su obra, que cuenta con algunos títulos de obligada referencia, ha sido progresivamente olvidada en general, pero particularmente en el caso de sus aportaciones al cine documental.

Marco Bellocchio (1939) es uno de los escasos representantes de la modernidad cinematográfica europea de los años sesenta que continúa en activo. Su obra, que cuenta con algunos títulos de obligada referencia —especialmente su ópera prima *I pugni in tasca* (*Las manos en los bolsillos*, 1965)—, ha sido progresivamente olvidada en general, pero particularmente en el caso de sus aportaciones al cine documental. Una faceta poco conocida de su trayectoria que pese a resultar minoritaria en comparación con su obra de ficción, adquiere una notable relevancia.

A lo largo de su amplia filmografía (que abarca cincuenta años y más de cuarenta títulos de diversa naturaleza), Bellocchio equilibra sus preocupaciones sociopolíticas, con una querencia por el surrealismo y por el mundo de la locura y de lo irracional. Esta combinación se plantea desde una perspectiva formal, especialmente en el caso de su obra documental, a través de la búsqueda de las fisuras y de los quiebros por los que se filtra ese halo poético y extraño que le fascina.

La “*curiosidad por lo irracional*”, con la que él mismo define su naturaleza artística (1), es el método *bellocchiano* por excelencia para abordar los diversos universos a los que se aproxima, y que refleja su inconformismo genético con lo que le rodea, pero también consigo mismo y con su obra. Bellocchio hace gala de una coherencia a contrapelo que se basa precisamente en su insatisfacción permanente.

Ya en su primera filmación directa de la realidad en su cortometraje de escuela, *Abasso il zio* (1961), Bellocchio muestra su incipiente obsesión sobre las fronteras existenciales, interrogándose por la misteriosa “vida” que puede albergar la quietud del cementerio de su localidad natal. Son estos límites aparentemente estancos los que constantemente quedan desdibujados en su cine: locura y cordura; vida y muerte; realidad y ficción.

En el ámbito político, su carácter de francotirador sublima el objetivo inicial de los encargos que se le ponen por delante al calor de su breve pero convencida militancia en un grupo de extrema izquierda de signo maoísta. Es durante este periodo, en 1969, cuando lleva a cabo sus dos primeras aportaciones de signo documental, inscritas en el cine militante: *Paola / Il popolo calabrese ha rialzato la testa*, y *Viva il primo maggio rosso e proletario*, escueta filmación de una manifestación de obreros milaneses.

Paola / Il popolo calabrese ha rialzato la testa (1969), –el más interesante de los dos trabajos, pese a que Bellocchio reniegue de él sin piedad–, contiene una mirada alternativa, contradictoria con el discurso oficial del film, que no tiene una explicación lógica, si atendemos a la adscripción ideológica del autor en ese momento. Bellocchio, consciente o inconscientemente –quizá alumbrado por su subconsciente, cuyo poder el mismo director defiende con absoluto ardor– termina traicionando brillantemente los rígidos esquemas discursivos del proyecto cuya intención es mostrar la labor de concienciación de su agrupación con los desheredados de un pueblo de la Sicilia profunda. El sucederse de las imágenes, muchas veces montadas de forma brusca y sin cortes, buscando la máxima fidelidad al desarrollo de las diversas reuniones políticas o vecinales, revela paulatinamente el surgimiento de esa voluntad transgresora. La cámara indaga y reconstruye a partir de los acontecimientos, determinadas escenas que siendo verídicas, resultan irreales porque parecen construidas artificialmente para obtener un discurso paralelo que retoma temas de sus anteriores obras de ficción y apuntes de su universo particular, muy influido en ese momento por **Pasolini** y **Buñuel**. En su estilo libre y anárquico, Bellocchio no evita detenerse en los aspectos contradictorios de todo lo que muestra. Su espíritu inconformista le hace cuestionarse no solo los elementos previsibles contra los que se dirige su denuncia, sino también la propia acción política de la izquierda en la que se adscribe. Solamente en el comienzo, en que asistimos a un desfile comunista por las calles calabreses, la alegre marcha maoísta queda equiparada irónicamente con cualquier procesión religiosa popular. La cámara se aleja de los discursos sobrevolándolos, para centrarse en los rostros de los que escuchan; su aburrimiento, su incompreensión, su aire pensativo, también quizá esperanzado; en su humanidad en definitiva.

Precisamente, en su siguiente obra documental, Bellocchio, al frente de un colectivo formado por **Sandro Petraglia**, **Stefano Rulli** y el montador **Silvano Agosti**, profundiza en el discurso político desde una perspectiva insólita, cada vez más cercana a la plasmación de un cierto realismo mágico extraído de la filmación directa de la realidad. El proyecto parte del análisis de la situación de los manicomios italianos y acaba elevándose como manifiesto y como reflexión sobre los límites entre razón y locura. *Matti da slegare* (*Locos de desatar*, 1975) es seguramente el mejor film del director en el ámbito documental, y para algunos autores como **Aldo Tassone** (2), la obra maestra de su filmografía en conjunto.

La película se articula como el relato de una lucha de clases mantenida entre enfermos, cuidadores y sociedad (3). La obra muestra el proceso de reconversión de los antiguos manicomios a partir de un determinado impulso político, y los efectos de las nuevas experiencias de integración social, de cuyas imágenes emana una poesía natural y auténtica. El propio Bellocchio define su film como “*Un cine político, de participación, (...) una representación de una realidad directa pero, simultáneamente, interpretada políticamente*” (4). El film queda definido por una puesta en escena que se circunscribe a la idea de dejar manifestarse libremente a los verdaderos protagonistas del experimento. Prima el hecho de mostrar antes que la preocupación por la forma en que se muestra. Lo que no deja de constituir efectivamente una apuesta estética muy consciente.

El interés por los excluidos vuelve a plasmarse en el siguiente film documental realizado por el mismo colectivo capitaneado por Bellocchio, *La macchina cinema* (1979), que constituye un documental insólito sobre el mundo del cine. La película articula también un discurso político en torno a las piezas averiadas que el engranaje industrial del cine italiano va dejando a su paso. La serie documental de cinco episodios está protagonizada por actores caídos en desgracia, y monstruos de feria de los márgenes del proceso productivo, que desgranar su nostalgia. El film produce una cierta incomodidad porque la belleza poética, presente en su anterior trabajo, da paso a un cierto aire de manipulación artificiosa. La obra queda impregnada del patetismo de esos juguetes rotos, que terminan convirtiéndose de nuevo en sujetos explotados por el mecanismo, aunque en este caso se trate de una “máquina cinematográfica” marginal y de dieciséis milímetros.

El abandono de la primera línea del activismo político provoca la ausencia de apuestas documentales –al menos, en el sentido tradicional– durante más de una década. Su experimentación, paralela o integrada en sus obras de ficción, se centra en la combinación de elementos de la realidad con los de la representación, lo que genera obras inclasificables, casi *amateurs*. Es el caso de la filmación de sus propias vacaciones familiares en *Vacanze in Val Trebbia* (1980), medimetro poblado sin embargo de escenas simbólicas y reconstruidas, que tendrá su complemento en su reciente “work in progress” agrupado bajo el título ¿definitivo? de *Sorelle Mai* (2010). Una obra abierta, filmada entre 1997 y 2010, que mezcla de nuevo ficción y realidad, y que emplea a todos los familiares del director interpretándose a sí mismos. La única incursión de Bellocchio en el documental puro en la década de los ochenta es el ignoto film, *Impressions d'un italien sur la corrida en France* (1984), pieza que recoge una novillada durante la feria taurina de Nimes. Tras su luto ideológico de más de una década, *Sogni infranti, Ragionamenti e deliri* (1995), plantea la reflexión en torno al pasado italiano reciente a través de los testimonios de varios miembros arrepentidos de las Brigadas Rojas, y de varios políticos, que debaten sobre los orígenes y el colapso del terrorismo en Italia, pero también sobre la destrucción de los sueños revolucionarios. La sensación que produce este ejercicio es el de un exorcismo personal, dado que Bellocchio ha efectuado un trayecto ideológico similar. La inclusión de algunas secuencias de su film militante *Viva il primo maggio rosso e proletario* (1969), es una prueba sustancial de que el proyecto de *Sogni infranti* es en definitiva una entrevista especular.

El núcleo fundamental del proyecto lo constituye la valoración por los diferentes intervinientes del caso **Aldo Moro**, por lo que el film se convierte en una investigación preliminar sobre su posterior obra cumbre, *Buongiorno, notte* (*Buenos días, noche*; 2003), que recupera algunos de los debates incluidos en este documental, como la constante equiparación entre dogma ideológico y fe religiosa. Un tema que constituye, precisamente, la base de otro de sus documentales coetáneos, *La religione della storia* (1998), obra que analiza, con fuerte sentido de denuncia y a partir de imágenes de archivo, el papel de la Iglesia italiana en los conflictos recientes.

La nueva militancia paulatina de Bellocchio, parcialmente recuperado de su etapa psicoanalítica, le conduce a participar en los últimos años en algunos documentales colectivos de protesta contra el gobierno **Berlusconi**. *Un mondo diverso è possibile* (2001), coordinado por **Francesco Maselli**, agrupa a un colectivo de múltiples directores que muestran su visión en torno a las jornadas de protesta de Génova, durante la reunión del G8. *La primavera del 2002, L'Italia protesta, l'Italia si ferma* (2002), aprovecha la jornada de huelga general para organizar un video colectivo que canaliza el descontento del mundo cultural contra la figura del primer ministro conservador.

La urgencia de la realidad, determina de nuevo que Bellocchio recupere el discurso político contemporáneo, y que, como puede verse en su último film *Bella addormentata* (2012), no repare en medios para desmontar la perversa sociedad adocenada a la sombra del siniestro Berlusconi, cuyas intervenciones reales a través de insertos de archivo, se alternan constantemente con la historia de ficción construida a tal efecto por el autor.

El recorrido circular de la obra de Bellocchio, la confluencia de realidad y ficción, “*un largo y contrastado trayecto, lleno de referencias cruzadas y citas, hecho de continuos retornos*” (5) se cierra de momento en su cortometraje documental *Addio del pasato* (2002). Si la muerte del protagonista emblemático de su primer film –Alessandro (**Lou Castel**) en *I pugni in tasca*– se sucedía al son de *La traviata* de **Verdi**, son las mismas notas de esa ópera, las que trazan el recorrido por la música, la tierra y la historia, en la última incursión documental del director hasta la fecha.

(1) Marco Bellocchio, “Carta de Marco Bellocchio a Pier Paolo Pasolini”, en Ricardo Muñoz Suay, *Las manos en los bolsillos*, (Barcelona, Tusquets, 1969).

(2) Aldo Tassone, *Le cinéma italien parle*, (Paris, Edilig, 1980), p. 33.

(3) La tesis del film parte del manifiesto anti-psiquiátrico, según las teorías de Franco Basaglia, fundador de la concepción moderna de la salud mental, y se inscribe de forma general en el movimiento “psiquiatría democrática”. Los interesados pueden encontrar amplia información sobre el film y sobre estos temas en el libro *Locos de desatar*, (Barcelona, Anagrama, 1978); que incluye el ensayo “Psiquiatría democrática” de Manuel González de Chaves.

(4) Marco Bellocchio a Aldo Tassone, en Aldo Tassone, *op. cit.*, p. 39.

(5) Laura Buffoni en Adriano Aprá, *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, (Venecia, Marsilio Editori, 2005), p. 107.

_ NOVEDADES

Blogs&Docs dejará de publicar en 2014

Apreciadas lectoras y lectores,

La revista online Blogs&Docs se dejará de publicar a partir de 2014. Cumpliremos el compromiso establecido con vosotros/as a través del crowdfunding del 2013 publicando las dos entregas correspondientes a los meses de octubre y noviembre-diciembre, que serán los últimos números de la revista. Dos son los motivos principales que nos llevan a tomar esta decisión tras publicar sin interrupción la revista desde noviembre 2006. Ambos son de igual importancia y consideramos oportuno exponerlos.

Economía

El proyecto de publicación requiere una financiación mínima pero imprescindible para remunerar el trabajo y las colaboraciones y mantener así no sólo unos estándares de calidad sino también un compromiso con la profesión. Las circunstancias económico-culturales actuales en España (cancelación y recorte de subvenciones, apoyos decantados por una cultura entendida sólo como industria y negocio, crisis económica general) agravan la dificultad de mantener un proyecto cultural independiente y gratuito para sus usuarios/as. Por otra parte, hemos decidido no volver a poner en marcha una campaña de *crowdfunding* (u otros mecanismos de microdonaciones puntuales) como se hizo el año anterior, ya que es un sistema que dificulta la planificación de proyectos de largo recorrido. Igualmente, tampoco es nuestra intención convertir esta web en un portal de pago.

Función

Por otra parte, creemos que después de siete años Blogs&Docs ha realizado un recorrido por el cine y video de no ficción (y sus concomitancias: cine independiente, de bajo presupuesto y experimentación e hibridación formal) que quizás ha llegado a su fin. Desde sus orígenes, Blogs&Docs apostó por una serie de autores/as, películas y maneras de hacer y entender el cine, con una especial atención a lo que se creaba en España, que hoy tienen un notable seguimiento. En la actualidad, revistas impresas y *online* y otros medios de comunicación, empresas privadas e instituciones públicas, muestras, festivales nacionales e internacionales, dirigen su atención a un "movimiento" audiovisual / cinematográfico del que nos sentimos partícipes, pero también pensamos que nuestra función crítica y difusora del mismo ha llegado a su límite. Nos alegramos mucho de que este espacio cultural por fin florezca y de que se tome en consideración de forma similar al cine comercial, algo que consideramos un éxito colectivo.

Las otras facetas que Blogs&Docs ha desarrollado y que no pertenecen a este ámbito (seguimiento de cine internacional de no ficción, atención al cine experimental, artículos teóricos, y otros) requieren igualmente ser abordadas con un mínimo de calidad, según nuestra opinión y experiencia, que se deriva de la estructura referida en el primer apartado y que muy a nuestro pesar no podemos garantizar. Gracias a todas y todos por vuestro seguimiento y participación durante estos años.

M. Martí Freixas, editor Blogs&Docs, octubre 2013.