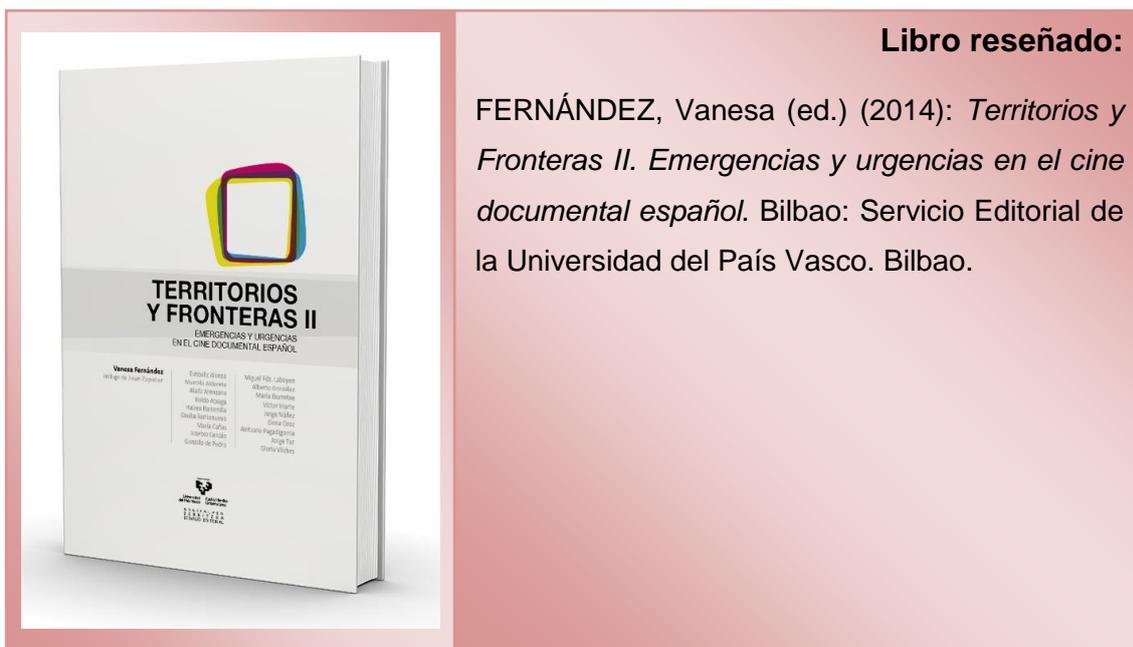


“CRÓNICA DEL DOCUMENTAL EXPERIMENTAL CONTEMPORÁNEO”

Dra. Núria ARAÑA I BARÓ  <http://orcid.org/0000-0002-1997-2833>

Profesora visitante URV – Universitat Rovira i Virgili – arauna@gmail.com



BIBLID [(2172-9077)11,2015,332-342]

Fecha de recepción: 12/05/2015

Fecha de aceptación definitiva: 05/07/2015

De entre la producción de lo que ha venido en llamarse el Otro Cine Español cabe destacar la eclosión, los últimos años, de un documental experimental¹ de escasa pero notable filiación en España. Un cine que supone un modelo audiovisual de no-ficción producido en los márgenes de la industria cinematográfica y con clara voluntad de subvertir las formas convencionales de

¹ En esta reseña se emplea el término “documental experimental” que utiliza Josetxo Cerdán en su texto en este mismo volumen, titulado *Ingredients for a thriving local music scene* y que resulta el más sucinto y explicativo de entre las variadas nomenclaturas empleadas por los distintos autores del libro.

representar los sujetos, la/s nación/ones, los paisajes, el poder, el amor y el duelo. Esta valiosa constelación de trabajos de experimentación audiovisual, a pesar de las posibilidades abiertas por la distribución y exhibición vía Internet, todavía se encuentra con dificultades para asomar más allá de sus demarcaciones periféricas.

De ahí la sustancial contribución del volumen *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*, continuación de un primer libro con el mismo nombre y cometido, pero que esta vez recoge los textos de distintos realizadores y estudiosos del documental. La publicación emerge de los seminarios de verano homónimos (*Territorios y Fronteras*) de la Universidad del País Vasco, impulsados por la editora del volumen, Vanesa Fernández, que con un equipo de colaboradores y el apoyo de la universidad y otras instituciones atentos a las transformaciones contemporáneas del panorama documental. En la introducción firmada por el equipo de *Territorios y Fronteras* (Vanesa Fernández, Estibaliz Alonso, Koldo Atxaga y Aintzane Pagadigorria) se acota la parcela de interés y se explicitan algunas de las dificultades para, precisamente, llevar a cabo esta delimitación; fundamentalmente, la falta de un utillaje conceptual que dé cuenta de la heterogeneidad de formatos y estéticas del (simplificando) macrogénero del documental contemporáneo. La definición de la obra defendida desde *Territorios y Fronteras* se establece más por una cuestión de propósito –la rebeldía frente al sopor del grueso del cine comercial e institucional–, que no por ajustarse a ningún sistema normativo; quizá, si acaso, por, adrede, no atender a ninguno y, deliberadamente, dialogar con los regímenes de la mirada convencionales; es decir, un cine que “permita abrir nuevos espacios de observación, desgarrando el muro de las imágenes repetitivas e insolidarias, convirtiéndose en un verdadero *acto de resistencia* contra el reinado de la banalidad” (p. 21)². En síntesis, una producción audiovisual subversiva, tanto en términos de contenidos –qué actores, paisajes, o lugares de importancia íntima– como formales –contestación a los códigos convencionales del

² En otra parte de la introducción se ensaya una definición más ceñida a las codificaciones de género del objeto de interés de *Territorios y Fronteras*: “...un espacio abierto a caballo entre el cine experimental, el videoarte y el documental más heterodoxo” (p. 19).

lenguaje audiovisual al uso—, y también en relación a los sistemas de producción, distribución y exhibición que emplean sus realizadores.

El compendio tiene especial interés en tanto que, al recoger las contribuciones de los participantes al seminario, incorpora las perspectivas de un conjunto de realizadores —en este caso, María Cañas, Jorge Tur, Querido Antonio, Sra. Polaroiska— así como las interpretaciones que de su trabajo hacen algunos de los mejores conocedores del documental de vanguardia en España —Elena Oroz, Gonzalo de Pedro, Miguel Fernández Labayen, Gloria Vilches, Haizea Barcenilla y Jorge Núñez de la Visitación—. Además, el libro se completa con perspectivas diagnósticas más generales, como la cartografía del documental experimental español propuesta por Josetxo Cerdán, o el relato de una experiencia en torno a la circulación de este tipo de filmes en Latinoamérica a partir de la iniciativa *España Alterada* puesta en marcha por Cecilia Barrionuevo y Marcelo Alderete, o una exploración de Jorge Núñez de la Visitación de la confluencia del cine con la *performance* o, en un sentido más amplio, el trabajo sobre la experiencia espectral o lo que ha venido en llamarse cine expandido.

Quizá la heterogeneidad es precisamente la aportación más relevante de la publicación, que combina artículos de calaje teórico como son los de Elena Oroz, Miguel Fernández Labayen o Gonzalo de Pedro con cuidadas análisis del texto fílmico como propone Gloria Vilches, panorámicas para el caso de Josetxo Cerdán, relatos de experiencias de programación, que revisan Cecilia Barrionuevo y Marcelo Alderete, además de los inclasificables escritos de los directores cinematográficos, que proponen una aproximación mucho más personal a su obra, sirviéndose en sus diversas contribuciones de un lenguaje que se mueve entre el palimpsesto, el manifiesto y el diario de trabajo, al estilo de cada autor. El libro se estructura en dos partes; la más extensa, titulada *Dentro de Cuadro*, inscribe el análisis y autoanálisis de la obra de la selección mencionada de realizadores; la otra sección, más menuda, *Fuera de Cuadro*, permite incursiones a otros lares o la toma de cierta perspectiva.

La aproximación de Josetxo Cerdán a la renovación del documental experimental en España no es el primer texto del volumen en el orden del paginado y, de hecho, pertenece al segundo bloque (*Fuera de Cuadro*), pero sí que sería aquel que tiene un alcance más amplio y permite situar no solo el

resto de contribuciones sino también el lugar de *Territorios y Fronteras* en el fluctuante terreno de la producción documental ibérica. Redactado desde la primera persona y titulado en inglés, *Ingredients for a thriving local music scene* se inspira en un diagrama del mismo nombre, parte de la exposición “Nirvana: Taking Punk to the Masses”, exhibida en el EMP Museum de Seattle³, y propone no tanto una analogía entre el documental y el movimiento *grunge*⁴ como compartir un modelo analítico para dar cuenta de ambos fenómenos culturales. A partir de este esquema, los actores que pone de relieve el texto de Cerdán no son, como ha venido siendo habitual, los realizadores –sin que se menoscabe su centralidad– sino, en cambio, los agentes, promotores de eventos, profesores universitarios, investigadores y demás, que actúan como nodos en las redes de producción y difusión del documental de corte radical y facilitan su emergencia en tanto movimiento. Este reenfoque del asunto permite que el volumen pueda tomar cierta perspectiva con respecto a los trabajos, más comunes, que enfatizan la estética de los productos y las marcas de estilo características de los autores como garantes del éxito, o del valor, de un determinado filme, y adoptar, en cambio, un relativo análisis sociológico de la cuestión.

A partir de este empleo de un modelo de análisis para los artefactos culturales, Cerdán traza una historia reciente del rebrote del documental experimental español, una que toma en cuenta la incidencia de personas e instituciones como Jordi Balló, el máster de Documental Creativo de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), el CCCB y La Vanguardia para el documental de autor⁵, mientras

³ Una exposición acerca de la emergencia en el *mainstream* de Nirvana y comisariada por Jacob McMurray que el autor pudo visitar en el *Music, Sci-Fi and Popular Culture de Seattle* (EEUU).

⁴ Cerdán ya había utilizado, como él mismo indica en su texto, la idea de condiciones posibilitadoras de los fenómenos cinematográficos al explicar la emergencia del *Otro Cine Español* (OCE) basándose en las cinco condiciones establecidas para dar cuenta del *Nuevo Cine Argentino* (NCA). En este texto también remite al trabajo de Ruby Rich (2013) acerca del *New Queer Cinema* (NQC) para retomar la idea no solo de estas condiciones sino también de la necesidad de acentuar los aspectos sociopolíticos de los fenómenos audiovisuales y, además, para sumarse al empleo de la primera persona en un texto en el que ejerce de autor y parte del objeto del análisis (las redes de agentes).

⁵ Por documental de autor Cerdán entiende “una tradición del documental que sumaba principalmente elementos del modo observacional con otros de la puesta en escena de la ficción, algunas veces de factura clásica, otras, las más, moderna” (p. 161) (...), de un “realismo moderno al que le gusta reconocerse en el trabajo con actores no profesionales (...), la toma larga y los guiones no cerrados” (p. 162).

que subraya el papel del máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), de Casimiro Torreiro y Josep Maria Català (además de Cerdán mismo), de Territorios y Fronteras, el equipo del Festival Internacional de Documental Punto de Vista y la iniciativa D-Generación en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas, Hamaca, Playtime Audiovisuales, Blogs&Docs, Gonzalo de Pedro y otros participantes de este volumen por lo que respecta al documental experimental⁶. Esta dimensión colectiva del “movimiento” se apuntaba ya en la introducción, en la que una fotografía del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista acompañada de un texto que rezaba “varios directores, artistas, docentes, programadores y críticos se congregan” (p. 22), trazaba un parentesco entre el festival y el proyecto Territorios y Fronteras, remitiendo a la necesidad de crear redes de personas e instituciones que posibiliten la producción y emergencia pública de este modelo cinematográfico o, en síntesis, como afirma Cerdán, de (re)conocimiento y creación de una comunidad.

Gran parte del resto de los ensayos, aquellos que configuran la sección *Dentro de Cuadro*, emparejan las interpretaciones de los realizadores sobre sus obras con los análisis que, sobre estos mismos trabajos, ofrecen académicos y críticos, solo con la excepción del realizador Víctor Iriarte, sobre quien Gloria Vilches escribe sin contracampo, o Querido Antonio, de quien se publican algunos materiales –una poesía, algunas viñetas, dos preguntas de una entrevista concedida a *Vice...*– pero no una (auto)lectura completa de algún aspecto de su obra para contrastar el repaso que de su persona artística ofrece Gonzalo de Pedro.

En este sentido, quizá la pareja con una correspondencia más feliz sea la de María Cañas y Elena Oroz, que aún partiendo de textos con propósitos distintos comparten espacio léxico, facilitado por la inventiva terminológica de la realizadora y por la voluntad esclarecedora de la analista. Elena Oroz reivindica, mediante la metáfora del túrmix y la comparación con el *culture jamming*, el potencial crítico de la práctica apropiacionista (*found footage*) que

⁶ Entendiendo por documental experimental aquel de “condición reflexiva, tanto en la producción como en el acercamiento metodológico”, lo que subraya la dimensión performativa de los productos audiovisuales e impulsa estos rasgos reflexivos y performativos como motores del proyecto (p. 162).

María Cañas lleva a cabo con cantidades ingentes de material audiovisual, desde archivos fílmicos clásicos hasta pixelados vídeos recabados de YouTube. Para Oroz, el potencial subversivo de estas películas se encuentra en las operaciones de desmontaje de las identidades culturales y, particularmente, las nacionales y de género. A partir de un repaso a la obra de Cañas y, en detalle, a su filme *Sé villana*, se explicitan estas (des)articulaciones de las ideas patrias y del papel asignado a la mujer en las historias oficiales de España, desde una voz autoral que propone un “desacato al orden establecido” que, según Oroz, es quizá “su única seña de identidad estable” (p. 26). En este sentido, el recurso a juegos de palabras como “cybergarrulismo”, “videomaquia” o “risastencia” da cuenta de la centralidad del humor en los nuevos modos de presentación autoral no solo del trabajo de María Cañas, sino también del resto de directores seleccionados para este volumen. De ahí que los autores seleccionados se perfilan, aún con las marcas de austeridad locales, como representativos de los nuevos ‘docu-auteurs’, que según Belinda Smaill (2010) beben de las tradiciones previas de reflexividad añadiendo a sus obras una condición performativa –mediante el uso de las materias de expresión audiovisual– para suscitar la descoyuntura, la ironía y la contradicción.

El humor revulsivo también centra el texto de Gonzalo de Pedro acerca de Querido Antonio (Alberto González Vázquez), realizador que quizá nunca tuvo tanta repercusión, a pesar de encargarse de una sección de animación del programa de *El Intermedio* (La Sexta) como cuando se lanzó *Ratonera*, su videoclip para la cantante Amaral que arremetía contra la clase política, situándola en condiciones de vulnerabilidad que resultaban paródicas. De Pedro desgrana algunas de las claves del proyecto humorístico de Querido Antonio a partir del análisis de sus cortometrajes, perfiles digitales, viñetas y animaciones televisuales pero, sobre todo, las controversias públicas que han alimentado. Así el capítulo, tejiendo *tweets*, referencias a las producciones del autor y declaraciones de responsables políticos acerca de estas, se propone como una defensa del potencial corrosivo de la sorna. Para De Pedro, “el verdadero humor es precisamente el que fuerza los límites de lo decible y lo risible, aquel, en definitiva, que hace tambalear (...) el canon estético establecido desde el poder” (p. 137). A lo largo de sus líneas, se reclama para el trabajo de Querido Antonio una filiación con el esperpento, que erosiona el

avance de la corrección política y lo consensual, tanto en el terreno político como en el artístico, y que construye la figura del autor como un sociópata, el reverso del modelo de realizador que es Alejandro Amenábar, epítome de la corrección formal y la escisión de lo contextual. La confusión identitaria entre ambos directores es, de hecho, el tema de dos ácidos cortometrajes de Alberto González Vázquez.

Miguel Fernández Labayen, por su parte, sin omitir el particular sentido del humor de la obra de Jorge Tur e incluyendo guiños en su propio texto, al que titula *Más moral que el alcoyano*, se acerca a la figura del director con preocupación por el punto de equilibrio ético en las derivas etnográficas que lleva a cabo. Fernández Labayen reexamina la obra de Tur fijándose en la territorialidad, tanto en el sentido de la puesta en escena como en la construcción de las interacciones con los personajes, y en la relación que las administraciones financiadoras de las producciones audiovisuales establecen con las geografías que cubren –esta última, una cuestión que se ha tratado muy escasamente en el análisis del audiovisual español–. El tratamiento del espacio se inspecciona en la trayectoria del estilo visual de Tur; desde la distancia observacional que toma en *De funció* y siguiendo el tránsito hacia una primera persona que interactúa con los personajes, a los que arranca relatos contradictorios y ambivalentes, en *Si yo fuera tú me gustarían los Cicatriz* y, sobretudo, en *Dime quién era Sanchicorrota*. Para Fernández Labayen, y como insistirá en su propio escrito Tur, la interacción entre los entornos y sus pobladores, y la relación que con estos establece el realizador, se convierte en la estrategia para visibilizar las contradicciones de la cultura popular y sus múltiples fuentes. Y, por supuesto, también señalan aquellos espacios y figuras que no pueden aislarse del mundo histórico y sus relaciones de poder y silencio; como afirma el mismo Tur, en la película remueve la tierra árida buscando la quimera de Sanchicorrota “y cuando después de excavar y excavar salgo a la superficie (...) llego a un terreno que no es el de las leyendas sino más bien histórico, próximo y doloroso” (p. 130).

El texto de Gloria Vilches, por su parte, es una fecunda guía de lectura del filme *Invisible* de Víctor Iriarte, tan polifónica que su director la define como una película de vampiros, de amor y musical, y Vilches como una película-disco, una carta o una película contada –más que mostrada–, un paso más hacia el

terreno de la experimentación que terminará llevando al director a las *películas sin películas*. Gloria Vilches elige centrar su texto en esta única producción, *Invisible*, a modo de cuenta pendiente, puesto que es la única del realizador que no trató en el seminario Territorios y Fronteras. A partir del desmenuzamiento y de una interpretación al detalle de las opciones formales y, si se quiere, sintácticas de *Invisible*, la autora traza algunas cuestiones transversales a la creación artística, fundamentalmente aquellas relativas a la apelación a la emoción y a la intimidad, y temas habituales en el autor como encuentros y despedidas o, en definitiva, el amor⁷. Mediante el análisis, Gloria Vilches propone comprender el filme como un diálogo y –casi– una co-autoría entre el director y la mujer filmada y, de hecho, establece una analogía entre el trabajo –“por capas”, observa Vilches– de la música de Mursego / Maite Arroitauregi, y el del director, Víctor Iriarte, y sus múltiples recursos asociativos para las materias de expresión puestas en marcha en el filme.

La cuestión de la crítica de género, presente ya en el díptico de Elena Oroz y María Cañas, toma más espacio en la interpretación que Haizea Barcenilla ofrece de la pieza *Exhibition 19* del colectivo Sra. Polaroska (Alaitz Arenzana y María Ibarretxe). Mediante el establecimiento de una analogía entre la voluntad de *Exhibition 19* de mostrar el trabajo invisible de las mujeres y la transcendencia de la obra oculta de Hilma af Klint, Barcenilla elabora un texto más libre que el del resto de académicos citados en el libro, que sobrevuela la idea central del filme: la existencia social a través de la ocupación del espacio público y la ejecución de prácticas insólitas en los gestos de las mujeres protagonistas alrededor de una caja de cristal. Si Hilma af Klint escondió sus pinturas espirituales bajo el convencimiento de que estas no encontrarían un espacio de recepción, las mujeres de *Exhibition 19* parecen tener que luchar por esta misma presencia, que tiene escasas claves de reconocimiento. La pieza es en parte un ejercicio de *performatividad* que, como encuadran las realizadoras posteriormente, trata de convertir lo ordinario, lo cotidiano omitido, en algo extraordinario; procura ritualizar y cargar de solemnidad lo que no suele concurrir en las representaciones sociales, no solo en el régimen visual sino,

⁷ El último punto de un artículo a modo de lista de reflexiones que Víctor Iriarte había presentado en el primer volumen de *Territorios y Fronteras* leía, simplemente: “Hacer siempre películas de amor” (Iriarte, 2012, p. 66).

también, en el conceptual. Sra. Polaroiska descubren algunas técnicas de trabajo que persiguen aunque, como ellas mismas afirman, “no son teóricas” y, por lo tanto, “lo único que podían hacer es hablar de cómo viven lo que hacen, de cómo lo hacen y de por qué lo hacen, en la medida que puedan, porque a veces esto también es un enigma para ellas” (p. 56). En esta tarea de exégesis, plantean la similitud entre su propio proceso de trabajo y un tablero de juego sobre el que definen nuevas reglas, unas que quieren contestar el *sentido común* con el que se habitan los espacios y personas que ellas retratan. Así, es planteando situaciones en lugar de resolverlas, y haciéndolo desde el ludismo y la representación coreográfica, que Sra. Polaroiska pretenden desestabilizar las percepciones cotidianas.

Quizá no es casual que los textos dedicados a Víctor Iriarte y a Sra. Polaroiska sean los primeros en orden, del mismo modo que imágenes y diálogos de su *película hablada* son los que cierran el libro, disponiendo así un envoltorio que, a primera vista, destacaría dos cuestiones: la territorialidad en la que estos autores desarrollan gran parte de su obra, que es el más cercano al emplazamiento en el que nace Territorios y Fronteras –y que distingue la aportación original del volumen de otras iniciativas del “movimiento”– y, desde luego, la condición híbrida con las disciplinas artísticas que se encuentra en sus trabajos.

En esta línea, en *Cine más allá*, Jorge Núñez de la Visitación dibuja una reflexión, arrimándose múltiples referencias, sobre lo que podríamos llamar *cine expandido*. Contrastando material tan diverso como los lagos filmados James Benning o los futuribles tecnológicos *sci-fi* de Paul Verhoeven, el autor ahonda en los límites de la pantalla para un cine que cuestiona –o, para utilizar los verbos de Núñez de la Visitación, roza, fricciona– lo que Noël Burch (2011) denominó el modo de representación institucional. El *Cine Ciego* de Alex Mendizabal o la escultura o especialidad háptica de Lucia C. Pino, los remontajes sardónicos de Damon Packard, o los trabajos experimentales de Peggy Ahwesh, Sara Cuesta o Elena Aitzkoa Reinoso son parte de un conjunto heteróclito de piezas con lo que el escritor construye un camino tentativo hacia el *cine potencial*. Un cine que pone énfasis en la exhibición y que diluye la frontera entre la pantalla y la experiencia, “lo que no hay se suma a lo que está

de otra manera, y propone un brillo serpenteante. Resistir al residuo para regocijarse en lo que no va. Esto no va, esto se desparrama” (p. 178).

Finalmente, el texto de Marcelo Alderete y Cecilia Barrionuevo, programadores del Festival de Cine Internacional de Mar de Plata, testimonia la circulación del Otro Cine Español –para volver a la apertura de esta reseña– en Argentina a través de la experiencia España Alterada, una selección de cine “invisible y secreto que escapa a los cánones de lo establecido por la industria y el público en general” (p. 187). Además de describir la puesta en marcha de la iniciativa y los programas exhibidos, se acentúa el salto otras pantallas del continente –la Sala Lugones de Buenos Aires o el Festival Cinematográfico Internacional de Uruguay– a partir de su paso por Mar de Plata, por lo que este festival devendría un vector de visibilidad de un cine alternativo no solo documental –aunque preeminentemente, por lo que se desprende de la programación hasta la fecha– que se ha desarrollado en paralelo, y en relación a, a la eclosión de una red para la difusión de este cine en España.

Quizá un punto ciego que el libro reconoce y señala pero encuentra dificultades para iluminar es el del público que, como Cerdán atesta, llama a replantear el papel de la universidad en la formación de espectadores para el documental que se hibrida con la vanguardia. De hecho, ya en la declaración de intenciones del primer volumen de *Territorios y Fronteras* se subrayaba la necesidad de incorporar el audiovisual contemporáneo –y se sobreentiende, alternativo– a la investigación y “(re)pensar esa necesaria (y casi inexistente) pasión y sentimiento en la vida académica” (Gabantxo y Fernández, 2012, p. 20). Sin duda, queda en el terreno de la creación y de la academia, si es que ambos son claramente delineables, camino por andar. El capítulo que cierra el libro, apenas tres fotografías y diálogos de una peli-performance de Victor Iriarte y Sra. Polaroida, alienta a recorrer nuevas vías para *Territorios y Fronteras III*.

Juan Zapater afirma, en el prólogo, que este compendio es una obra abierta o un *work-in-progress* acerca del estado de la cuestión de los creadores periféricos y los formatos menos ortodoxos, que aspira a un nivel de reflexión notable aun sin que un superávit de teorización devore la riqueza del fenómeno en marcha, al que la urgencia pide pasar revista. En este sentido, y a pesar –o gracias a– su voluntario carácter provisorio, la obra reseñada cumple más que

holgadamente sus propósitos, ofreciendo una arriesgada lectura de algunos de los autores más interesantes del panorama contemporáneo español y anudando señuelos en ramas pendientes de explorar.

Bibliografía

Burch, Noël (2011): *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

Gabantxo, Miren y Fernández, Vanesa (2012): “Apuntes sobre varias charlas inconclusas...”. En: Miren Gabantxo y Vanesa Fernández (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.

Iriarte, Víctor (2012): Caja con cosas dentro presenta. En Miren Gabantxo y Vanesa Fernández (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.

Rich, Ruby (2013): *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Durham y Londres: Duke University Press.

Smaill, Belinda (2010): *The Documentary. Politics, Emotion, Culture*. Londres: Palgrave, MacMillan.