

Índice

Presentación. <i>Antonio Delgado Liz</i>	11
Introducción. Redescubrir el cine doméstico. <i>Efrén Cuevas Álvarez</i>	21
I. Conceptos y contextos	
El cine doméstico en la institución familiar. <i>Roger Odin</i>	39
Cómo ‘mejorar’ las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico. <i>Liz Czach</i>	61
Evolución histórica y temática del cine doméstico español. <i>Pedro Nogales Cárdenas y José Carlos Suárez Fernández</i>	89
II. Reciclajes: el metraje doméstico en el cine documental	
De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico. <i>Efrén Cuevas Álvarez</i>	121
Discursos históricos de lo inimaginable: <i>The Maelstrom</i> . <i>Michael Renov</i>	167
‘Cómo era entonces’. El cine doméstico como Historia en <i>Meanwhile Somewhere...</i> <i>William C. Wees</i>	187
A través de nuestros propios ojos. El cine realizado con metraje doméstico japonés-americano. <i>Karen L. Ishizuka</i>	207
Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos. <i>Jorge Ruffinelli</i>	225
III. Mestizajes: el cine doméstico y las vanguardias	
Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal. <i>Laurence Allard</i>	255

Cine doméstico, <i>amateur</i> y de vanguardia: modos de distinción. <i>James M. Moran</i>	273
El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI. <i>Josep M. Català</i>	301
IV. La voz de los documentalistas contemporáneos	
Alan Berliner (I). <i>The Family Album</i> . Diario de trabajo.	347
Péter Forgács. Entrevista.	359
Alfredo J. Anzola. <i>El misterio de los ojos escarlata</i> . Entrevista.	369
José Irigoyen. <i>El horizonte artificial</i> . Entrevista.	375
Christiane Burkhard. <i>Engelchen, flieg/Vuela, angelito</i> . “Recuerdos y anotaciones acerca de un proceso de excavación fílmica”.	381
Sandhya Suri. <i>Safar. I for India</i> . Entrevista.	387
Alan Berliner (II). “Como mi padre antes que yo”.	393
Ralph Arlyck. <i>Following Sean</i> . “Bebida casera”.	401
Autores	409

Introducción. Redescubrir el cine doméstico

Efrén Cuevas Álvarez

En mi familia no hemos tenido cine doméstico. Quizá faltaba la afición necesaria y sobre todo los recursos necesarios. Sí que había cámara de fotos. Y a mi padre, además de las fotografías de rigor, le gustaba sacar también diapositivas. Eso nos permitía recrear a nuestra escala el ritual del cine doméstico, con su proyector de diapositivas, su pantalla, el ruido del ventilador, la máquina que se atascaba, la diapositiva que aparecía al revés o los múltiples comentarios que cada uno aportábamos a aquellas instantáneas domésticas. La cuestión es que mi interés por el cine doméstico no surge de ninguna tradición familiar, como cabría suponer, y sólo encuentro ese pariente cercano de las diapositivas para dotar de explicación y pasado a este libro que ahora ve la luz y que justo hace diez años empezó a germinar. Una década en la que este libro ha ido tomando forma y que me gustaría reconstruir ahora, porque esa historia explica de algún modo el estilo y estructura de esta publicación.

El origen de esta historia arranca con el estreno en Pamplona de *Tren de sombras*, arropada por la presencia de su director, José Luis Guerín, allá por 1998. Esta película sembró en mí una incipiente fascinación por el cine doméstico¹ y despertó mi inquietud por conocer

¹ No quiero obviar la paradoja de que esa fascinación por el cine doméstico “real” surgió de una película, *Tren de sombras*, que utiliza cine doméstico “falso”, es decir, recreado por Guerín. Quizá forme parte de los enigmas de la creación artística y de su recepción.

cómo estaba siendo recuperado y repensado este tipo de cine en la actualidad. Aunque no fue hasta dos años más tarde cuando empecé realmente a estudiar este tema, aprovechando una estancia en el Anthology Film Archives de Nueva York, ciudad que para muchos será la “gran manzana”, pero para mí fue más bien una gran fuente de ce-rezas: un lugar en el que empezaba a descubrir un cineasta, una pelí-cula, que me llevaba a otro cineasta, a raíz del cual un colega me sugería otra película... Ahí comencé a familiarizarme, por ejemplo, con la tradición del cine de metraje encontrado o con la creciente producción de documental autobiográfico. Ahí descubrí, entre otros, el cine de Alan Berliner y de Ross McElwee, por citar dos cineastas sobre los que he trabajado durante estos años². Y a partir de ahí mi in-dagación se fue centrando de un modo u otro en cómo el cine do-méstico estaba siendo utilizado en el cine contemporáneo, desde el documental “histórico” de Péter Forgács o el autobiográfico de Ber-liner o McElwee, hasta trabajos más experimentales, o esa frontera borrosa en donde se puede situar la obra de Jonas Mekas.

Fue tras asistir a un congreso de Visible Evidence en São Paulo, en 2006, cuando pensé que merecía la pena editar en España un libro sobre estas cuestiones, pues ya existía una relevante tarea inves-tigadora en países como Francia o los Estados Unidos, pero no así en nuestro país. Es verdad que en estos últimos años ha ido creciendo la preocupación por la conservación de cine doméstico y *amateur* por parte de las diferentes filmotecas. Y han surgido diversas iniciativas para destacar el papel de este cine, como, por ejemplo, la desarrollada

² Véase Efrén Cuevas y Carlos Muguero (eds.), *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner /The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2002; y Efrén Cuevas y Alberto N. García (eds.), *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee/Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2008.

en 2007 bajo el título *8 mm. Memoria do Século xx* o la que ha des-plegado Liliblms en estos últimos años, ambas en Galicia. Mención es-pecial merecen, en este sentido, los encuentros bienales sobre cine *amateur* celebrados en Guadalajara desde 2001, si bien no están cen-trados propiamente en el cine doméstico y tienen un enfoque más histórico, que no incluye los diversos reciclajes que está realizando la práctica contemporánea.

Con esa preocupación, comencé a contactar con colegas es-pecialistas en el área, a los que estoy realmente agradecido por la buena acogida que dieron a la propuesta, en especial en el caso de los colegas extranjeros no hispanoparlantes –Michael Renov, William C. Wees, Liz Czach, Roger Odin, Laurence Allard, James M. Moran, Karen L. Ishizuka–, que se prestaron a colaborar en una publicación que saldría en castellano y lejos de los circuitos de sus colegas habi-tuales. En torno a 2007 ya tenía la estructura principal del libro, que quedó temporalmente parada hasta que Documenta Madrid se inte-resó por el proyecto y se concretó su publicación. Lo retomé enton-ces, ya en 2009, y en esta última fase decidí añadir una cuarta parte que recogiera la experiencia directa de los documentalistas que en estos años han trabajado con materiales domésticos. De nuevo conté con una excelente recepción, a pesar de que en este caso los plazos ya eran más breves, y así surgió esa última parte, con colaboraciones o entrevistas inéditas de Péter Forgács, Alan Berliner, José Irigoyen, Al-fredo J. Anzola, Christiane Burkhard, Sandhya Suri y Ralph Arlyck. Al final, el libro que ahora tienen en sus manos recoge una variedad de reflexiones que, en su complementariedad, rinden un necesario tributo a este modo cinematográfico y a las fecundas variaciones que está desplegando de la mano de la creación contemporánea.

Si bien los diversos capítulos de este libro irán aportando matices y profundidad a la comprensión del cine doméstico, puede resultar provechoso realizar una somera introducción a este fenómeno ya desde estas líneas. En el argot popular, hay quien todavía duda de si se trata realmente de “cine”, partiendo de una comprensión reduccionista del cine, que incluye como requisito *sine qua non* una elaboración compleja y una exhibición pública. Afortunadamente, el creciente interés por la cultura popular, y más en concreto por los estudios de lo cotidiano, junto con la mayor conciencia del valor etnográfico e histórico de este cine, han ayudado a reivindicar el cine doméstico y a situarlo en su debido contexto.

Ese contexto, en cuanto parámetros de producción, es en primer lugar el del cine *amateur*, un concepto sin duda más amplio que puede acoger sin problema el cine doméstico como una de sus manifestaciones. Si entendemos como cine *amateur* todo aquel que es realizado sin afán de lucro y fuera de los circuitos industriales de producción y exhibición, no hay duda de que una de sus manifestaciones más prolíficas es el cine doméstico, aquel realizado por miembros de una familia, sobre ellos mismos y para ser visto por ellos mismos. Dicho esto, es cierto que en el uso más común se suele distinguir entre cine doméstico y *amateur*, pues este último se suele vincular al realizado por aficionados con cierta pretensión de emular el cine profesional, con historias elaboradas, con cierto proceso de producción y montaje, y con su pequeño circuito de exhibición, ligado en su época de esplendor a los cine-clubs creados por los cineastas *amateurs*³.

³ James M. Moran introducirá en su capítulo en este libro otro matiz a esta cuestión terminológica, pues incluye dentro del concepto de *amateur* tanto al cine doméstico o *amateur* convencional como al cine de vanguardias, pues ambos comparten un modo de producción y exhibición ajenos a los modos industriales.

El cine doméstico de por sí cubre un vasto territorio de producción cinematográfica, que coincide con la propia historia del cine, aunque en sus formatos más conocidos abarca desde los años veinte, cuando se populariza el formato de 16 mm, hasta los años setenta, cuando el vídeo reemplaza al celuloide, dando lugar al “vídeo doméstico”, un medio que comparte los rasgos básicos del cine doméstico, aunque también implica variaciones interesantes, como ha estudiado con rigor James M. Moran en su libro *There's No Place Like Home Video*⁴. Moran propone de hecho hablar del “modo doméstico”, un concepto que acoge los rasgos básicos tanto del cine como del vídeo doméstico y que resulta muy útil como término genérico de este territorio, más allá del formato utilizado.

Interesa también aquí no sólo el cine doméstico como tal, sino su reutilización en la práctica contemporánea. Esa tarea de reciclaje coloca en primer plano la condición de archivo que tiene toda película doméstica, lo que nos remitiría a la abundante reflexión sobre el archivo que se está realizando en la actualidad desde disciplinas como la documentación, la archivística y la biblioteconomía, tarea que excede el alcance de este libro. No obstante, es interesante apuntar cómo en esos ámbitos se está repensando el archivo, no ya como una fuente o documento autónomo que habla de un hecho histórico, sino en un sentido más abierto, conscientes de la importancia de los contextos de producción y recepción contemporáneos al archivo para determinar su significado de un modo más ponderado. Como afirma Terry Cook, “el archivo hoy en día se considera de forma creciente como el lugar donde la memoria social ha sido (y es) construida. (...) El documento, por lo tanto, se convierte en un significado cultural,

⁴ Véase James M. Moran, *There's No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

una construcción mediatizada y cambiante, y no una plantilla vacía donde verter los actos y los hechos”⁵. Esto no debe llevar a afirmar, continúa este autor, “que todo esté a la deriva en un mar de relativismo sin sentido”, sino a pensar el archivo de un modo más complejo, más ligado a los contextos de producción en los que se inserta.

Esa concepción del archivo como un lugar en donde la memoria social se construye adquiere una nueva dimensión cuando esos materiales –el cine doméstico, en nuestro caso– son reutilizados por cineastas contemporáneos. Su trabajo muestra cómo las películas domésticas que reutilizan adquieren en su emplazamiento contemporáneo resonancias inesperadas, se abren a nuevos significados, y aportan visiones alternativas a los relatos de corte macrohistórico o las configuraciones socialmente dominantes que construyen los medios de comunicación. Al mismo tiempo, ese reciclaje del metraje doméstico puede aportar, habitualmente desde una clave autobiográfica, miradas iluminadoras sobre la condición humana, pistas para la reconstrucción de la identidad personal, necesitada de esa vuelta a los orígenes –a las raíces familiares– como marco para la comprensión de las cuestiones identitarias, más aún cuando esas raíces surgen de cruces étnicos, religiosos o nacionales. Ése es el contexto en que especialistas como Patricia R. Zimmermann reivindican las películas domésticas no como un discurso unificado, sino como “prácticas complejas, sedimentadas, activas y contradictorias para una historiografía imaginativa y transformadora”⁶. Así ocurre cuando estas películas son puestas

⁵ Terry Cook, “Imposturas intelectuales o renacimiento profesional: postmodernismo y práctica archivística”, *Tábula*, nº 10, 2007, p. 93. Traducción del original inglés publicado en *Archivaria*, 51, primavera 2001.

⁶ Patricia R. Zimmermann, “The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings”, en K. L. Ishizuka y P. R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley LA, 2008, p. 17.

en diálogo con otros archivos –visuales o sonoros–, desde perspectivas autobiográficas o históricas, con patrones estéticos más transformadores o con enfoques más compiladores, en una diversidad de prácticas que revela las variaciones y matices del cine doméstico, más allá de los lugares comunes con los que se caracteriza a este tipo de discurso audiovisual.

Sobre ese humus cultural y hermenéutico, apenas apuntado aquí, irán levantándose los diversos capítulos que configuran este libro. Como verá el lector, su división en cuatro partes –“Conceptos y contextos”, “Reciclajes”, “Mestizajes” y “La voz de los documentalistas contemporáneos”– manifiesta una cierta intención sistemática a la hora de estudiar este fenómeno tanto en su dimensión propia como en su reciclaje contemporáneo. En este sentido, he decidido incluir dos textos ya publicados, escritos por Roger Odin y Laurence Allard, que aportan un cierto entramado sobre el que se puede apoyar la comprensión de los capítulos de la parte primera y tercera. No obstante, debo añadir que tampoco he pretendido elaborar un manual o una monografía que como tal estudiara sistemáticamente este territorio. Las aportaciones que se recogen aquí estudian aspectos diversos de este fenómeno, bien con un carácter más general, como en el capítulo de Odin o en el mío, bien con un carácter más específico, que sirve para acercarse a alguna de las muchas manifestaciones y modulaciones del cine doméstico. En coherencia con lo anterior, cabe añadir que no se busca tampoco un acercamiento histórico de modo prioritario (con la excepción del capítulo de Suárez y Nogales), pues dicho enfoque nos llevaría a otro tipo de libro, que buscaría estudiar

la evolución histórica del cine doméstico en cuanto práctica filmica y archivo audiovisual⁷.

La primera parte de *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, titulada “Conceptos y contextos”, se centra en el cine doméstico como tal. Como primer capítulo he querido colocar uno de los textos más esclarecedores que en mi opinión se han escrito sobre el tema, “El cine doméstico en la institución familiar: un enfoque pragmático”, publicado originalmente en el libro *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Su autor, Roger Odin, plantea una comprensión del cine doméstico desde un enfoque pragmático, que ayude a entenderlo no por sus rasgos formales característicos, que pueden ser imitados por un cine profesional, sino por su configuración pragmática. Además, Odin propone dos tipos de recepción complementarias. Una de carácter colectivo, la más visible, pues reúne a toda la familia en torno al ritual de la proyección familiar, reforzando los vínculos del grupo a través de la rememoración de esos momentos felices que este cine recoge. Y otra, de carácter individual, en la que cada miembro de la familia reacciona de un modo singular más allá de ese marco colectivo de recepción.

El segundo capítulo estudia el discurso público generado por la literatura comercial –tanto revistas como libros– orientada a enseñar al cineasta doméstico sobre el modo de hacer buen cine. Es lo que su autora, la canadiense Liz Czach, ha denominado el “discurso de perfeccionamiento”. Czach señala la contraposición entre un discurso “oficial” que pretendía enseñar a los usuarios a hacer “buen” cine y la práctica real de este tipo de cine, que seguía lleno de “errores” (esos

⁷ Con ese enfoque más histórico se puede destacar el libro de Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, 1995; o el más reciente editado por Ishizuka y Zimmermann, *Mining the Home Movie* (op. cit.), más misceláneo en su composición, pero con un peso importante de colaboraciones de historiadores y archivistas.

“fallos” que de hecho constituyen sus rasgos configuradores). Al rastrear esa literatura, la autora analiza con más detalle su discurso sobre la interpretación, que demanda una actuación “natural” que no haga visible la presencia de la cámara, para luego explicar cómo el cine doméstico se caracteriza por un estilo único de interpretación, un “intercambio performativo”, que hace presente la vinculación familiar entre cineasta y personas filmadas, y lleva a esa habitual autoconsciencia de la filmación tan típica de este cine.

El tercer capítulo supone, como ya he señalado, una cierta excepción en el esquema general del libro, pues tiene un enfoque netamente histórico. Parecía conveniente que existiera un capítulo centrado en las peculiaridades que presenta el cine doméstico en el caso de España, sobre todo teniendo en cuenta que el resto de los capítulos se centran sobre todo en producciones no españolas. José Carlos Suárez y Pedro Nogales, reconocidos expertos en cine *amateur* y doméstico español, realizan una panorámica histórica sobre la evolución del cine doméstico en nuestro país, resaltando los temas comunes más presentes en nuestro cine doméstico y su evolución a lo largo de las décadas. Dada la amplitud temporal de su panorámica, su enfoque es muy sumario, en su intento de aportar al menos las claves de esa historia del cine doméstico en España.

La segunda parte del libro se centra en los reciclajes del metraje doméstico en el cine documental, quizá el eje con más presencia en el conjunto del libro. Arranca con un capítulo mío, en el que planteo una cartografía de las variaciones que ofrece la creación documental de las últimas décadas en su reutilización del cine doméstico. Propongo dividir ese mapa creativo en tres áreas: el reciclaje de tipo histórico, que proporciona una sugerente versión microhistórica del devenir del siglo XX; la mirada autobiográfica, que lleva al

cineasta a recuperar el archivo familiar para indagar en su historia familiar como parte de su búsqueda identitaria; y el trabajo fronterizo de aquellos cineastas profesionales que combinan metraje doméstico heredado y sus propias filmaciones familiares, en proyectos habitualmente autobiográficos.

Le corresponde el turno después a dos capítulos sobre Péter Forgács, uno de los cineastas más conocidos internacionalmente por su trabajo con metraje doméstico. Debo señalar que la idea original del libro era que sólo hubiera un capítulo por cineasta, un criterio que no he seguido en dos ocasiones. Ésta es la primera y el motivo es sencillo: al solicitar colaboraciones a distintos colegas, tanto Renov como Wees ofrecieron una contribución sobre este cineasta húngaro. En vista del interés de la obra de Forgács, del prestigio de los autores y de que sus perspectivas eran diferentes, decidí aceptar ambas propuestas. La segunda excepción tiene lugar en la parte cuarta, pues incluye dos textos de Berliner. El primero recoge parte de sus diarios de trabajo traducidos al español. Tras tener preparado ese texto, Berliner me ofreció una conferencia –que se encontraba sin publicar– que había impartido precisamente sobre su trabajo con películas domésticas, y al leerla no dudé en incluirla en el libro.

El primero que analiza el trabajo de Forgács es Michael Renov, que sitúa ese corpus fílmico en el contexto más amplio de la representación del Holocausto y de la discusión abierta sobre la propia posibilidad o conveniencia de dicha representación. Renov propone a Forgács, y en concreto a su película *The Maelstrom*, como una buena muestra de un acercamiento ajustado a tan complicado tema, pues en ella se combina el “acto autocrítico de interpretación histórica” y la “obra de arte formalmente innovadora cuyo poder afectivo genera entendimiento y simpatía”. Por su parte, William C. Wees parte

de su interés por el reciclaje de metraje encontrado y desde ahí se propone estudiar la obra de Forgács, en comparación con el trabajo de otros cineastas –Jacobs, Rosenberger, Child y Berliner–, que repasa sumariamente en la introducción de su texto. Wees se centra en el análisis del filme *Meanwhile Somewhere...* para mostrar cómo Forgács consigue dos objetivos complementarios: contextualizar históricamente un material doméstico de por sí abierto, y realizarlo desde una propuesta que formaliza ese material, a través del trabajo visual y de la banda sonora de Szemző.

Los dos capítulos siguientes no se centran en un cineasta, sino en un ámbito de producción. Karen L. Ishizuka estudia el cine doméstico de la comunidad japonesa asentada en los Estados Unidos y el trabajo de recuperación realizado por ella misma junto con Robert Nakamura, que ha dado lugar a filmes como *Moving Memories* y *Something Strong Within*. El estilo personal de este capítulo tiene su explicación: inicialmente le había pedido a Ishizuka un texto para la parte cuarta del libro, en el que explicara su propio trabajo como cineasta. Al recibir su colaboración, decidí –con su visto bueno– incluirla en la segunda parte, pues su ensayo trascendía la explicación de los procesos creativos de sus propios filmes, para ofrecer una reflexión más amplia sobre el metraje doméstico recuperado y sobre su valor como modo único de reivindicar la visibilidad de una comunidad y de documentar sus vicisitudes históricas, frente al silencio al que fue relegada por los medios del momento. Por su parte, Jorge Ruffinelli repasa cinco largometrajes latinoamericanos en los que juega un papel importante la fotografía y el cine doméstico, demostrando así cómo el reciclaje del cine doméstico tiene manifestaciones de relieve en países que habitualmente no entran en el canon anglosajón dominante. Desde *Mi hijo el Che, retrato de familia de don Ernesto*

Guevara, en el que el cine doméstico tiene una escasa pero determinante presencia, hasta *El misterio de los ojos escarlata* y *La línea paterna*, de corte más compilatorio, o los trabajos más autobiográficos de Di Tella, *La televisión y yo* y *Fotografías*, el balance final muestra efectivamente una interesante diversidad de registros y propuestas.

La tercera parte del libro aborda la relación entre el cine doméstico, el cine experimental y el cine de vanguardia, especialmente a partir de los años cincuenta y sesenta, cuando ciertas vanguardias norteamericanas asumen el modo doméstico como enfoque estilístico y como bandera reivindicativa frente al cine industrial. Se produce así un peculiar mestizaje, que a veces no es suficientemente destacado, y que me parece muy significativo, pues muestra la vitalidad y versatilidad del modo doméstico. El primer texto, de Laurence Allard (traducido de *Le film de famille. Usage privé, usage public*), plantea de modo muy sugerente los paralelismos entre el cine doméstico y el cine experimental, en cuanto que ambos retratan familias (literalmente o en sentido amplio) y se producen y exhiben dentro de comunidades de interpretación con vínculos propios en las que un extraño se perdería. Además, en cineastas como Mekas o Brakhage, el cine doméstico se convierte en un modelo estatutario, que utilizan como marco definitorio de su propio trabajo y les lleva a autocalificarse como *amateurs* antes que como artistas.

James M. Moran adapta para el siguiente capítulo unas ideas ya expuestas en su libro *There's No Place Like Home Video*, situando al cine doméstico en diálogo con las vanguardias (Moran evita hablar de cine experimental, quizá también en consonancia con los cineastas que utiliza para ejemplificar sus tesis: Mekas, Meren, el Brakhage más “doméstico” de *Window Water Baby Moving*). Su propuesta ofrece un marco más amplio de análisis, a partir del concepto de cine *ama-*

teur—que define como toda práctica mediática no industrial—, y en el que incluye tanto al cine doméstico como al de vanguardia. Su texto busca distinguir entre ambas prácticas, reivindicando para cada una su propio espacio expresivo y social, al tiempo que rechaza las tesis de quienes buscan equiparar el auténtico cine *amateur* con las prácticas vanguardísticas (en cuanto anti-industriales) y por tanto desdeñan al cine doméstico como una práctica *amateur* corrompida (por no cuestionar la ideología dominante).

El último capítulo de esta parte, de Josep M. Català, cambia el enfoque más sistemático o transversal de los dos autores anteriores, para centrarse en Jonas Mekas y hacerlo desde el contexto de la historia de las vanguardias norteamericanas. Català se pregunta si la filmografía de Mekas no habrá perdido vigencia, tras el impacto inicial que supuso su reivindicación de lo doméstico como modo vanguardístico. En un contexto académico en el que se repiten lugares comunes con demasiada frecuencia, Català propone una relectura más crítica de la obra de Mekas, examinada desde la era digital, en la que los formatos domésticos ya no se entienden como plataformas estéticas, pues lo digital acoge ya todo tipo de manifestaciones audiovisuales, desde las más mercantilistas hasta las más alternativas.

Se cierra el libro con una cuarta parte en la que he querido dar la voz directamente a los documentalistas contemporáneos que están trabajando con metraje doméstico. El planteamiento de esta parte es misceláneo de intento (aunque el orden en el que están colocados no es arbitrario, sino que responde al esquema que planteo en mi capítulo cuarto). He buscado cineastas diversos, que aportaran una gama suficiente de planteamientos y respuestas (completada además con la aportación de Karen L. Ishizuka en la parte segunda). El tipo de textos también es diferente: hay entrevistas, de extensión breve o

media, a Péter Forgács, Alfredo J. Anzola, José Irigoyen y Sandhya Suri; se incluyen también colaboraciones breves de Alan Berliner, Christiane Burkhard y Ralph Arlyck; y además se ofrece una selección de los diarios de trabajo de Alan Berliner para *The Family Album* (el único texto no inédito, pues ya está publicado en inglés). En su conjunto, se obtiene una interesante visión de los motivos, retos y preocupaciones de estos cineastas, en su tarea de explorar las potencialidades del cine doméstico en la creación audiovisual contemporánea.

Corresponde ahora cerrar esta introducción con el capítulo de agradecimientos, un apartado que siempre resulta especialmente grato a la vez que necesario. Quería comenzar por agradecer al Festival Documenta Madrid, a Natalia Montoya, a Sonia Fernández y especialmente a Antonio Delgado su apoyo y su compromiso con este proyecto editorial. Su colección de Textos Documenta se ha convertido, junto con la del Festival Punto de Vista, en canales ya consolidados para la reflexión académica y la tarea investigadora sobre cine documental, colocando a España en un lugar privilegiado para el estudio y la difusión de este tipo de trabajos.

Para completar las instituciones que me han ayudado, debo agradecer el apoyo del Anthology Film Archives, y en especial de Robert Haller, así como de la New York Public Library y de New York University, instituciones en donde este trabajo empezó a tomar forma en los veranos de 2000, 2001 y 2005. En España quería agradecer el apoyo de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, en donde tengo la suerte de trabajar, no sólo por su respaldo económico, sino por facilitarme un entorno de trabajo e investigación tan enriquecedor.

Pensando en los nombres propios asociados a este proyecto, querría reiterar mi agradecimiento a todos los que han escrito en este libro, tanto académicos como cineastas, pues ellos son los principales protagonistas e interlocutores en esta aventura. Además, debo añadir al menos a otras tres personas: Carlos Muguero, cuya visión del cine documental tanto me ha ayudado a enriquecer mi propia mirada, gracias también a su valioso trabajo como director artístico de los primeros cinco años del Festival Punto de Vista; y Alberto N. García y Marta Torregrosa, compañeros de proyectos académicos, que han revisado parte del manuscrito de este libro (a lo que hay que añadir, en el caso de Alberto, el haberme sugerido el título del libro). Por último, quería agradecer el trabajo de los que me han ayudado en la ardua tarea de las traducciones: Josu Lapresa, Marta Calvo, Gonzalo de Pedro, Lourdes Esqueda (también en tareas de edición) y Cristina Sánchez.

Un último agradecimiento se dirige, por supuesto, hacia mi familia, que mirará este proyecto con cariño, acompañado seguramente de una cierta extrañeza (“vaya tema para un libro”, pensará alguno). Ellos están presentes en todos mis proyectos, pero más en este libro si cabe, cuya temática evoca una y otra vez la deuda impagable que me une a ellos. Como se pone de manifiesto en los documentales aquí analizados, ellos son esos coprotagonistas fundamentales de mi historia, coeditores –cabría afirmar– de este libro.

Belabarce, 7 de febrero de 2010