

LUIS FERNÁNDEZ COLORADO

# El ojo extrahumano

10 AÑOS DE SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL



**Semana de Cine Experimental de Madrid**

© Semana de Cine Experimental de Madrid

ISBN: 84-607-2709-2

Depósito legal: M-47489-2001

# ÍNDICE

	<b><u>PÁG.</u></b>
<i>El principio del experimento</i> , por José Luis Borau .....	7
Génesis .....	11
Raíces .....	17
Sección Oficial.....	33
Cinematografías invitadas .....	51
Apéndice 1.º Historial.....	65
Apéndice 2.º Publicaciones.....	121



## EL PRINCIPIO DEL EXPERIMENTO

Cumplida contra todo pronóstico una década de nuestro festival, parece obligado hacer memoria de cuáles fueron sus primeros pasos.

Mediada la primavera de 1989 y habiendo sido elegido miembro del Jurado del premio Príncipe de Asturias de Bellas Artes, acudí a Oviedo para las deliberaciones correspondientes. Allí conocí a Rosina Gómez Baeza, ya por entonces directora o presidenta de ARCO, quien me habló de su propósito de dotar a esa feria de un festival cinematográfico relacionado en algún sentido con la expresión plástica.

Rosina no tenía muy claras, según ella misma confesó, las características que debía reunir tal contingencia, y dudaba entre diversas fórmulas: el documental de Arte, ficciones relacionadas con artistas, clásicos o modernos, etc. Me pidió opinión y yo tampoco supe dársela a bote pronto, por lo que convinimos en pensar cada uno por nuestra cuenta y reunirnos después para seguir madurando el proyecto.

A la vuelta a Madrid, Rosina mencionó aquella conversación a Natasha Molina, que dirigía Video-Arco, una rama más de la Feria, y yo consulté a amigos que tenían experiencias festivaleras como Diego Galán o Fernando Lara. Ambos, y alguno más que no recuerdo, me confirmaron el gran número de certámenes que con el mismo o muy parecido objetivo se celebraban a lo largo y ancho del mundo, y la consecuente dificultad de sobresalir entre tantos con el señuelo de alguna particularidad. Por si fuera poco, la televisión había reducido el interés de tales muestras al programar continuamente documentales y cortometrajes de los más dispares temas artísticos.

Con todo, reuní algunos reglamentos y convocatorias, y se los envié a Rosina, junto con un resumen de la información recibida. En octubre del mismo año, al volver a Oviedo para la entrega de los

premios votados en mayo, nos reunimos de nuevo y reconsideramos el plan. Sólo un certamen que diera cabida a los experimentos, búsquedas y desafíos de última hora, planteados contra viento y marea, desde posturas independientes y fuera de cualquier orden económico o industrial, ofrecería atractivo suficiente. Por una parte, el público inquieto podría conocer lo que, desde posiciones inconformistas, se hacía en el mundo, y por otra los realizadores, además de tener oportunidad de airear sus elucubraciones, tantas veces cumplidas en el anonimato y obligado secreto, encontrarían la ocasión de conocerse unos a otros, con sus obras y personalmente incluso, al menos en alguna medida.

Puestos más o menos de acuerdo, quiero decir, con una idea más o menos vaga de lo que se podía hacer, Rosina volvió a ARCO y habló con Natasha y Mara Sebastián de Erice, directora comercial de la Feria, llegando a un nuevo punto de partida. El festival de cine formaría parte de un Foro Cultural de ARCO, donde cabría igualmente la música, el teatro, la danza, etc.

Pero tal Foro debió correr una suerte irregular porque al cabo de los meses, en marzo de 1990, Natasha apareció en mi oficina con un plan más concreto. El objetivo del festival sería, como se había dicho, el cine de vanguardia o experimental, no quedaría adscrito a ningún otro evento, y al frente del mismo figurarían, aparte de nosotros dos, Diego Galán y Antonio Gasset. Ambos habían aceptado ya la encomienda, así que comenzamos a reunirnos para sentar las líneas principales de lo que, modestamente, se optó por llamar Semana.

Pero en enero de 1991, un mes escaso antes de la primera edición, Diego Galán dimitió como consecuencia de haber sido elegido Comisario Cinematográfico de la Expo 92, con residencia en Sevilla. Por fin, en aquel febrero y en el teatro del Patronato de la Casa de Campo, arranca la I Semana de Cine Experimental de Madrid, como explica con la mayor precisión Luis Fernández Colorado en las páginas siguientes. La buena acogida por parte de público y realizadores aunque limitada —sobre todo por parte de la crítica oficial, que prácticamente ignoraría la celebración—, garantiza su continuidad.

Los datos posteriores quedan ya al alcance del lector del libro. Con todo adelantaremos algunos. En 1992, el empresario y distribuidor Enrique González Macho sustituye a Diego y, en busca de un

mayor eco, la II Semana se celebra en los cines Renoir de Cuatro Caminos. Y a finales del año siguiente, nuestras actividades se desgajan de ARCO, que había prescindido de cualquier sección cultural ajena a la propia Feria, para constituir una Asociación de Amigos del Cine Experimental, de índole cultural y sin ánimo de lucro. Fecha exacta: 24 de septiembre de 1993.

Corría la IV Semana.

JOSÉ LUIS BORAU





# GÉNESIS

El 7 de febrero de 1991, con la proyección matutina del eximio clásico de vanguardia *Diagonale Symphonie* (Vicking Eggeling, 1925), daba comienzo la 1ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Esta obra cumbre del Abstrakter Film fue el pórtico elegido para una serie de exhibiciones que, durante seis días, querían ofrecer una vasta panorámica sobre las tendencias más avanzadas del cine del pasado y del presente, abarcando desde las propuestas de Cinèma Pur acuñadas por Marcel Duchamp, Fernand Léger o Man Ray en la década de los veinte, hasta las últimas inflexiones rupturistas encabezadas por Guy Maddin, Richard Newton o Vivian Ostrovsky. En ese sentido el cortometraje seleccionado para inaugurar la ambiciosa programación buscaba simbolizar en cierta medida, pues, el eclecticismo y los riesgos creativos que pretendía asumir el certamen como emblema distintivo.

El nacimiento de la Semana de Cine Experimental no era, por supuesto, algo improvisado desde la nada absoluta. Gracias al patrocinio coyuntural del Ente Público Radiotelevisión Madrid, y la inestimable colaboración desinteresada de un amplio ramillete de embajadas e instituciones culturales sin ánimo de lucro, el certamen arrancaba ciertamente en 1991 con apenas la seguridad de que durante ese año iba a estar integrado como actividad paralela de la feria de arte contemporáneo ARCO. Pero, al mismo existía un favorable caldo de cultivo en la España de aquellos momentos hacia este tipo de iniciativas como consecuencia de una serie de hechos circunstanciales entre los que se encontraban el repentino interés de analistas e historiadores autóctonos por los contados trabajos audiovisuales de vanguardia, el auge de las manifestaciones videoartísticas o el deseo de

frenar los preocupantes síntomas de receso ofrecidos por toda una generación de creadores vinculados al mundo del cine.

El panorama a comienzos de los noventa resultaba, pues, tan desconcertante a veces como sugestivo y, por eso mismo, proclive sin duda a estimular el desarrollo de este tipo de proyectos. En la medida que realizadores como Javier Aguirre, Álvaro del Amo, Augusto Martínez Torres o Iván Zulueta seguían tropezando con la indiferencia casi generalizada hacia su obra, que sólo de manera tan aislada como excepcional era vista por minorías en filmotecas o ambientes cineclubistas, la aparición de nombres que fueran relevándoles parecía una casi entelequia sólo realizable a través de plataformas como las brindadas por certámenes del perfil de la Semana de Cine Experimental, capaces en apariencia de responder a una necesidad imperiosa desde el punto de vista cultural. Por otra parte, el apoyo de numerosas instituciones públicas al universo del videoarte, canalizado incluso a través de foros como el Festival de Cine de San Sebastián —que entre 1982 y 1984 mantuvo una sección específica dirigida por Guadalupe Echevarría—, estaba consiguiendo crear un público interesado en las últimas tendencias de ruptura así como impulsar la aparición de jóvenes valores, caso de Julián Álvarez —*Imágenes de un bombardeo* (1984), *Frame* (1990)—, Antonio Cano —*Et-apa* (1984), *Fecunda* (1987)—, Javier Codesal —*Garrote vil* (1985), *Me voy* (1987)—, Juan Carlos Eguillor —*Menina* (1986)— o Xavier Villaverde —*Veneno puro* (1984), *Viuda Gómez* (1985), *Golpe de látigo* (1987)—. Y, para remate, comenzaba a emerger un grupo de ensayistas fascinados por el estudio histórico de la vanguardia audiovisual y por el análisis fecundo de las propuestas más rabiosamente actuales en el mundo del cine o del vídeo, caso de Eugeni Bonet, Joan M. Minguet, Manuel Palacio, Julio Pérez Perucha, Jenaro Talens, José Luis Téllez o Manuel Vidal Estévez, que cristalizaría en la publicación de diversos textos y en la convocatoria del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine celebrado en 1990 bajo el título “Las vanguardias artísticas en la historia del cine español”.

En ese sentido, pues, la gestación de la Semana de Cine Experimental quería responder a una efervescencia latente en la sociedad, así como al deseo por parte de sus promotores de habilitar cauces para la difusión de films inéditos o semidesconocidos por la ausencia histórica

de un tejido distribuidor y exhibidor. De ahí que pronto quedase perfilado un mínimo esquema organizativo entre los principales artífices en la sombra del certamen, estableciéndose un área de Coordinación, que desde 1991 recae sobre los hombros de Natasha Molina, así como un Comité Asesor originalmente formado en principio —antes de que posteriores ocupaciones profesionales les hicieran elevarse hacia otros rumbos— por personalidades de sobrado prestigio en el universo de la escritura y de la dirección cinematográficas como José Luis Borau, Antonio Gasset y Diego Galán, aunque este último sería sustituido al año siguiente —y hasta la actualidad— por Enrique González Macho.

La estructura básica de programación del festival quedó igualmente delimitada ya desde su mismo nacimiento: un concurso internacional de largo, medio y cortometrajes dotado con tres premios; una retrospectiva consagrada a las principales luminarias del cine experimental español; varias secciones paralelas articuladas en torno a ciclos monográficos sobre realizadores extranjeros, períodos históricos o cinematografías invitadas; y exposiciones de obra gráfica original.

Dentro de esos parámetros, la 1ª Semana de Cine Experimental de Madrid organizaría un caluroso homenaje a Iván Zulueta mediante la proyección de su filmografía completa y una muestra de su obra gráfica, inaugurando así un ciclo de actos honoríficos dedicados sucesivamente a cineastas españoles como Álvaro del Amo, Augusto Martínez Torres, Adolfo Arrieta, Javier Aguirre, José Val del Omar, Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero, Antonio Artero, Fernando Arrabal o Gabriel Blanco.

Por otra parte, el certamen ofrecería una intensa mirada monográfica sobre la particular figura creativa del canadiense Gérard Courant, haciendo especial énfasis en la magna suma de retratos individuales formada por *Cinematón* (1978-1991).

Alemania, la Cinematografía Invitada para la ocasión, diseñaría por su lado un complejo programa de retrospectivas complementarias donde pudo verse la evolución de la vanguardia centroeuropea desde los años veinte hasta los noventa, incluyendo trabajos clásicos de Oskar Fischinger, Werner Graeff, Laszlo Moholy-Nagy Rudolf Peeninger, Hans Richter, Walther Ruttmann o Guido Seeber, junto a otros muchos más modernos en el tiempo como los de Hannelore Kober, Werner Nekes, Ulrike Ottinger, Maya Lene Rettig, Christine Noll,

Cathy Joritz, Jonnie Dobeles, Schmelz Dahin, Klaus Telscher o Zoltan Spirandelli.

Con todo, la auténtica dimensión singular vendría de la mano de la Sección Oficial, compuesta por 37 títulos, entre largo y cortometrajes, procedentes de países tan diversos como Alemania, Argentina, Australia, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Irlanda, Italia, Holanda o Suiza. Entre las películas a concurso destacarían especialmente las galardonadas *El devenir de las piedras* (Claudio Caldini, 1988), *Voro-Nova* (Dick Rijneke y Mildred van Leenvarden) o *In Rouge* (Klaus Telscher, 1990) pero, a la vez, otros nombres propios de notable relevancia internacional empezaron a ser buenos conocidos del público asistente gracias a la sección competitiva, caso del estadounidense Richard Newton, la francesa Vivian Ostrovsky, el alemán Michael Bryntrup o los suizos Kilian y Sebastian Dellers.

Ahora bien, únicamente tres años después de este incierto despegue la Semana de Cine Experimental de Madrid lograría alcanzar un difuso reconocimiento de méritos, plasmado en un Comité de Honor compuesto por personalidades como el Comisario Europeo de Cultura y Juventud, Joao Deus Pinheiro; el Director General de la Comisión de las Comunidades Europeas, Phillippe Cova; o el Presidente de la Sociedad General de Autores de España, el cineasta Manuel Gutiérrez Aragón. Sin embargo, ni siquiera entonces quedaría garantizada la estabilidad financiera del certamen, que actualmente sigue dependiendo más de la suma de pequeños respaldos institucionales y patrocinios privados que de una cobertura oficial solvente y capaz de garantizar la subsistencia futura de la iniciativa.

Muestra palmaria de esa inestabilidad han sido algunos cambios significativos vividos por la Semana de Cine Experimental de Madrid a lo largo de su historia, como la búsqueda obsesiva de posibles fechas adecuadas para asegurarse una mayor asistencia de espectadores: del mes de febrero, donde se celebraron las tres primeras ediciones, se pasó al de abril y, otros tantos años después, al de noviembre. O, por ejemplo, el traslado desde un marco de difusión tan anómalo e inusual para la asistencia de público como el Teatro del Patronato —un recinto que, además, carecía de una mínima infraes-

estructura estable para efectuar solventemente las proyecciones, organizar debates con los cineastas invitados o atender a los medios de comunicación— hasta las madrileñas salas Renoir ubicadas en la zona de Cuatro Caminos, generosamente cedidas por el entusiasta Enrique González Macho, que desde 1992 han servido de emplazamiento fijo para la Semana de Cine Experimental de Madrid y la han permitido asentarse entre las citas anuales más esperadas por los aficionados.

No obstante, ni siquiera este tipo de circunstancias ciertamente enojosas y perturbadoras han impedido el crecimiento de la Semana de Cine Experimental de Madrid, reflejado en la edición de libros, el aumento de la cuantía económica de los premios, la creación de nuevas secciones o la apertura hacia territorios tan fascinantes como la publicidad o los efectos digitales. De ahí que, una vez garantizada su continuidad por un tiempo, sólo quede esperar un próspero futuro creativo...



## RAÍCES

La historia del cine experimental en España ha sido, bajo cierto prisma analítico, una larga crónica de esperanzas frustradas. Los voluntariosos intentos de explorar cauces distintos para nuestra cinematografía han tropezado, desde mediados de los años veinte hasta la actualidad, con la apatía industrial e institucional por auspiciar unas tendencias creativas minoritarias aunque fundamentales para el avance expresivo del llamado séptimo arte. La ausencia de un tejido estable de producción y distribución, así como el sempiterno desinterés administrativo por impulsar con fuerza un resquicio para esas nuevas propuestas estéticas, se han erigido, pues, en lastres excesivamente pesados para su desarrollo.

En numerosas ocasiones se ha afirmado que la historia del cine experimental en España es el relato de un vanguardia prácticamente sin films ni medios que canalicen estas preocupaciones, donde el esfuerzo poco reconocido de algunos francotiradores apenas viene permitiendo desde siempre —aún con las lógicas diferencias entre los tiempos pasados y los actuales— mantener viva la pálida llama de una práctica que casi nadie parece interesado en fomentar. Ni los distribuidores de películas cada vez más conservadoras e insustanciales, ni una crítica sometida a los férreos dictámenes de medios periodísticos poco o nada permeables al riesgo, ni los estamentos administrativos encargados en teoría de apoyar siquiera las mínimas iniciativas existentes, han favorecido en ese sentido el conocimiento de algo que, sin embargo, todavía avanza con numantina resistencia por los márgenes periféricos del endeble contexto cultural español.

No obstante, la obra de creadores como José Val del Omar, Iván Zulueta, Antonio Maenza, José María Nunes, Antonio Artero, Álvaro del

Amo, José María Nunes o Adolfo Arrieta —por no mencionar, entre otros y sin pretensiones de exhaustividad, a posteriores hornadas en activo como la compuesta por José Luis Guerin, Marc Recha o Javier Codsal, ni a pioneros como Nemesio Sobrevila, Sabino Micón o Ernesto Giménez Caballero— merecería cuando menos una mayor atención no sólo por parte de los historiadores sino, sobre todo, de las diversas instituciones culturales del Estado. Porque, lejos de haberse convertido en fósiles susceptibles de estudio paleontológico, dichas obras mantienen una frescura de ideas y una creatividad rupturista dignas de suscitar ese interés que ahora brilla en general por su ausencia entre críticos e instituciones oficiales. Al tiempo que realzan, desde su mezcla de modestia financiera y ambiciones estéticas, la anómala situación de un país donde toda plasmación vanguardista, o simplemente moderna, que transgrede los usuales criterios de mercado queda aparcada al margen y se ve forzada a recluirse en precarias guaridas que, como la Semana de Cine Experimental de Madrid, permiten al menos confrontar las distintas propuestas con un plausible número de espectadores.

Ahora bien, tampoco caben las amargas lamentaciones por lo que pueda estar ocurriendo ahora, en pleno tránsito al siglo XXI de una disciplina artística surgida a finales del XIX, puesto que un simple vistazo retrospectivo a la historia refleja de manera nítida que las humildes redes cineclubistas fueron ya durante la década de los veinte el marco establecido para la difusión del trabajo de Luis Buñuel, Nemesio Sobrevila o Ernesto Giménez Caballero; que estos creadores hubieron de recurrir a las más pintorescas fórmulas para financiar sus películas, ante la falta de apoyos oficiales y mecenazgos; que las tentativas por tejer la urdimbre de un pensamiento teórico naufragaron sin demasiado estrépito pese a los valiosos esfuerzos de una pléyade de intelectuales como Sebastià Gasch, Josep Palau, Guillem Díaz-Plaja y Lluís Montanyà; o, en fin, que ni siquiera los historiadores tuvieron oportunidad de efectuar la reivindicación de este cine experimental salvo marchándose a publicar al extranjero, como ocurriría por ejemplo en el caso del primer trabajo solvente escrito sobre la materia, *Cinema de vanguardia en España*, un texto del aragonés José Francisco Aranda que acabó siendo editado en 1953 por el sello lisboeta Guimeraes.

La séptima edición de la Semana de Cine Experimental de Madrid buscó precisamente recordar parte de esos jalones pioneros organizan-



do un ciclo articulado en torno a la figura de Ramón Gómez de la Serna y sus vinculaciones con la pantalla. Traductor del Manifiesto Futurista de Marinetti, que acogerían las páginas de la mítica revista *Prometeo* en 1909, y eje aglutinador de una tertulia sabatina montada desde 1915 entre las paredes del madrileño Café Pombo, el escritor madrileño tuvo ocasión de evidenciar numerosas veces la enorme fascinación que sentía por el progreso estético y tecnológico del llamado séptimo arte, hasta el punto de erigirse en uno de sus más fervorosos propagandistas. Así, frente a la postura de intelectuales como Jacinto Benavente, que en sus variadas declaraciones públicas juzgó *Sunrise* (F. W. Murnau, 1927) o *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925) como solemnes tonterías y *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) como un film de fatigosa pesadez, Gómez de la Serna quiso siempre evidenciar el máximo respeto por estas modernas manifestaciones fílmicas, lo que culminaría parcialmente en 1923 con *Cinelandia*, un sentido homenaje literario que el propio certamen se encargó en su momento de reeditar bajo la forma de reproducción facsímil.

No obstante, lejos de conformarse con la escritura de este libro crucial para la época, Ramón Gómez de la Serna planeó también colaborar junto a Luis Buñuel en el proyecto de un guión e incluso se animaría a ejercer como máximo oficiante, con la cara tiznada de negro, de la segunda sesión del Cineclub Español que se celebró el 26 de enero de 1929 en el madrileño Palacio de la Prensa para presentar *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927). Un acto donde el escritor madrileño quiso evidenciar su incondicional apoyo a la novedad del cine sonoro, tan denostado en ciertos ambientes intelectuales por aquellos años, y que la Semana de Cine Experimental conmemoró igualmente a través de la lectura, en la voz del actor Secundino García, del original ramoniano.

Ese encuentro entre la máquina y la poesía representado por el cinematógrafo y que diversas personalidades de la cultura española ensalzaron durante la segunda mitad de los años veinte tuvo, por supuesto, su reflejo práctico en una modesta serie de películas influidas a veces por el ideal del maquinismo como paradigma de la modernidad, la primacía de una imagen libre no sometida a pautas fijas ni ritmos establecidos o el rechazo a la captación de los objetos como naturalezas muertas. Films, en definitiva, convertidos en manifestaciones de una disciplina en busca de situarse como síntesis suprema de las artes y

capaz de crear inusitada belleza mediante la perspectiva inédita de ese “ojo extrahumano” reflejado por Nemesio Sobrevila en *El sexto sentido* (1929).

Desafortunadamente, la mayor parte de los títulos con aroma experimental o vanguardista realizados durante esa época se han perdido en las sucesivas catástrofes vividas por el patrimonio cinematográfico español. Nada queda en los archivos especializados de la presunta metáfora futurista *Madrid en el año 2000* (Manuel Noriega, 1925), donde la ciudad se convertía en un puerto de mar, con muelle para transatlánticos, ubicado a las espaldas del Palacio de Oriente; ni de *Al Hollywood madrileño* (Nemesio Sobrevila, 1927), una sátira autoreflexiva sobre los géneros cinematográficos; ni tampoco de la singular *Historia de un duro* (Sabino Micón, 1928), que llevaba a su máximo extremo la idea de contar un relato sin mostrarle jamás al público el rostro de los actores.

De ahí que el antes mencionado ciclo de homenaje “Ramón Gómez de la Serna y las vanguardias cinematográficas” hubiera finalmente de sustanciarse con apenas esta terna de cortometrajes: *El orador* o *La mano* (Feliciano Vitores, 1928), una charla humorística del propio Gómez de la Serna filmada en plano medio frontal y estático; el ‘poema documental’ *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), fuertemente influido en sus asociaciones visuales y *collages* icónicos por efectos expresivos de las primeras vanguardias francesas; y *Noticiario del Cineclub* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), extraordinario catálogo de los más avanzados intelectuales y artistas de la época —entre otros, Ramón Menéndez Pidal, Pedro Sáinz Rodríguez, Américo Castro, Ramón Pérez de Ayala, Santiago Rusiñol, Pedro Salinas, Luis Araquistain, Rafael Alberti, Pío Baroja, Ricardo Urgoiti o Edgar Neville— culminado con una jocosa referencia a *Un chien andalou* (1929) de Salvador Dalí y Luis Buñuel.

En cualquier caso, si el pensamiento cinematográfico de los años veinte estuvo marcado fundamentalmente por la búsqueda de enlaces entre la tradición cultural española y los planteamientos rupturistas llegados del exterior, así como por el deseo de poner las tendencias vanguardistas al servicio de la posible regeneración del país, la abrupta aparición del sonoro truncaría en buena medida los incipientes atisbos de cambio. Todo ello como resultado de la escasa influencia social y

cultural del discurso teórico sobre estética cinematográfica planteado por autores nacionales; el elevado grado de *amateurismo* latente en la industria; la falta de medios financieros; la imposibilidad de acceder a la tecnología de sonido adecuada; o, en fin, la precariedad de las contadas redes cineclubistas y profesionales dispuestas a asumir como propias las manifestaciones experimentales.

Únicamente las voces de personalidades como Ramón Gómez de la Serna —entre otros nombres aislados del perfil de Ricardo Urgoiti, Nemesio Sobrevila o Sabino Micón— se alzarían frente a tanto conservadurismo y precariedad, oponiendo de manera entusiasta sus argumentos a favor de las inmensas posibilidades de experimentación que abría el cine sonoro. Algo que Gómez de la Serna dejó manifiestamente claro en diversos artículos para la prensa, así como en inequívocas declaraciones efectuadas casi de forma simultánea a su *performance* para presentar en Madrid *The Jazz Singer*: “Soy un precursor entusiasta y fervoroso de ese nuevo cine del que cabe esperar conmovidos su llegada. Es pronto todavía y no debemos juzgar por lo que aquí hemos visto. Está en sus balbuceos y con la gente que ha hecho el silencioso no podemos contar para que haga el sonoro, puesto que, salvo algunas excepciones aisladas, serán sus enemigos. Esperemos el advenimiento de los cineastas nuevos. Serán hombres convencionales y radicales los que se encargarán de hacer el nuevo cine. Solamente hay que esperar un poco. Esperar la fuga de los malos realizadores y los malos artistas. El arte mudo persiste en su expresión de éste, pero ahora el silencio no lo será todo: será un factor más que se une al nuevo cine.”

Evidentemente, las prédicas de Ramón Gómez de la Serna caerían en saco roto, pese a la existencia durante la etapa republicana de algunos tímidos esfuerzos por desarrollar ese ‘nuevo cine’. Y, por supuesto, tras el estallido de la Guerra Civil las cosas no mejorarían en dicho aspecto.

En un país desangrado por una lucha fratricida que acababa de saldarse con miles de muertos, y donde las necesidades perentorias eran muchas, el cine acabaría sintiendo las penurias extremas de esta coyuntura. Al trauma de los fallecimientos o el exilio de numerosos profesionales se le unió pronto el calamitoso estado de ciertas infraestructuras básicas, los cortes de suministro eléctrico e incluso la imposibilidad de conseguir película virgen para rodaje. Lo cual, junto a obvios factores de afinidad política, acabó facilitando la puesta en marcha de unos

mecanismos de cooperación con las dictaduras fascistas de Alemania, Italia y Portugal, que se plasmarían a la postre en numerosas películas recordadas durante la 9ª Semana de Cine Experimental de Madrid mediante el ciclo “Encuentro con un cine perdido”, caso de *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), *La muchacha de Moscú* (Edgar Neville, 1941), *El nacimiento de Salomé* (Jean Choux, 1940), *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939), *La última falla* (Benito Perojo, 1940), *El último húsar* (Luis Marquina, 1940) o *Lluvia de millones* (Max Neufeld, 1940).

En esa situación política e industrial, plantearse el desarrollo de un cinema transgresor auspiciado por las instituciones oficiales sólo podía sonar como algo chocante o estrambótico, pero aún así continuó habiendo tentativas de seguir explorando esos fascinantes derroteros, a la cabeza de las cuales se encontrarían, en el plano teórico, la efímera publicación especializada *Cine Experimental* (1944-1946), y, en el práctico, el creador granadino José Val del Omar, con su *Tríptico elemental de España* (1955-1961).

Fundada a finales de 1944 por Victoriano López García, la revista *Cine Experimental* surgió con el deseo explícito de atender tanto aspectos estéticos como legislativos, industriales e incluso educativos. De ahí que entre sus contenidos se abordaran temas como el arraigo del *amateurismo*, la necesidad perentoria de crear escuelas de formación para futuros profesionales, los avances expresivos del género documental o las posibilidades de crear un cinema de vanguardia en España. La importante nómina de colaboradores, encabezada por Carlos Serrano de Osma como redactor-jefe, no ofrecería en ese sentido dudas sobre el elevado alcance intelectual de esta publicación, al disfrutar con el aporte literario de personalidades como Antonio del Amo, Fernando Fernán-Gómez, Luis Gómez Mesa, José López Clemente, Antonio de Obregón, Miguel Pereyra o Ángel Zúñiga. Sin embargo, tras apenas editados once números *Cine Experimental* hubo de cerrar sus puertas por irresolubles dificultades financieras, clausurándose de este modo la única ventana abierta en el ámbito teórico a las modernas propuestas de ruptura.

Por eso mismo, en un contexto tan poco favorable al discurso fílmico de vanguardia y a las innovaciones tecnológicas aplicadas al universo audiovisual, la solitaria presencia de José Val del Omar cobró pron-

to una singular estima entre los auténticos degustadores del arte más avanzado. Sin apoyos institucionales a su labor creativa, ni excesivas facilidades para acceder con normalidad a las escasas redes internacionales de difusión por los distintos bloqueos políticos al régimen franquista, el realizador e inventor granadino fue capaz de superar buena parte de dichos obstáculos hasta convertirse en un artista visionario y artífice de un título capital en el cine de vanguardia como el *Tríptico elemental de España* (1955-1961).

Su prominente obra incluiría inventos aplicados al campo de la óptica y del sonido —pantalla cóncava, objetivo de ángulo variable, imagen apanorámica, reproductor diáfono e iluminación táctil—, útiles herramientas pedagógicas como el primer microfilm escolar, y otras numerosas actividades en el campo de la electroacústica y de los efectos especiales. No obstante, la síntesis perfecta de sus heterogéneas inquietudes quedó plasmada en el *Tríptico elemental de España*, una serie de cortometrajes compuesta por *Aguaespejo granadino* (1955), *Fuego en Castilla* (1960) y el inconcluso *A cariño galaico* (1961), donde desarrollaría sus particulares teorías estéticas sobre la luz y la poesía de lo indecible a partir del eje transversal formado por Andalucía, Castilla y Galicia, como metáforas, respectivamente, del agua, el fuego y la tierra. Por todo ello, la 5ª Semana de Cine Experimental de Madrid quiso ofrecer un caluroso recuerdo a la figura de José Val del Omar en 1995, trece años después de su lamentable muerte de accidente de tráfico, con la proyección íntegra de sus películas y del homenaje fílmico *Ojalá* (Cristina Estaban, 1994), así como con la publicación del texto coordinado por Gonzalo Sáenz de Buruaga *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*.

Ahora bien, aunque José Val del Omar ocupa una página dorada dentro de la historia del cine experimental en España, el franquismo asistiría también, casi en los estertores del régimen, a la aparición de una etapa de enorme fertilidad creativa. Desde mediados de los años sesenta, una generación de jóvenes muy influidos por las principales tendencias europeas de ruptura encabezó un efervescente fenómeno de cine experimental, promovido tanto desde el exterior de las fronteras peninsulares —caso de Fernando Arrabal o Adolfo Arrieta— como desde el interior de un país donde se intentaban plantear alternativas políticas, sociales, culturales e incluso estéticas a la dictadura de Francisco

Franco por parte de directores y artistas como varios de los homenajeados durante sucesivas ediciones del certamen: Javier Aguirre, Álvaro del Amo, Antonio Artero, Gabriel Blanco, Antonio Maenza, Augusto Martínez Torres o Iván Zulueta.

El zaragozano Antonio Artero ejemplificó en ese sentido a la perfección dicha etapa de cambio desde un cine inmovilista al desconcierto de lo rabiosamente experimental y, por tanto, todavía no formalizado según las reglas estructurales del academicismo. En un momento histórico caracterizado por el compromiso político y la necesidad de romper con lo establecido, Artero se animaría en 1962 a dar el salto desde el campo *amateur*, donde acababa de realizar varios cortometrajes como *La herradura* (1958) o *Lunes* (1960), hasta las aulas de la Escuela Oficial de Cinematografía. En dicho centro se formó al lado de futuros profesionales como Cecilia Bartolomé, Jesús García de Dueñas, Claudio Guerin Hill, Pedro Olea o Juan Antonio Porto, dirigiendo diversas prácticas de alto voltaje político. Así, su interés en desvelar los mecanismos utilizados por el Poder para perpetuarse quedaron ya de manifiesto a través de esa suerte de parábolas tituladas *Adolescentes en el trabajo* (1963), *El viaje de bodas* (1964) o la *sui generis* adaptación del drama lorquiano *Doña Rosita la soltera* (1965). Pero, no satisfecho con eso, su integración en los entramados del cine comercial desembocaron inicialmente en la polémica *El tesoro del Capitán Tornado* (1967), una curiosa mezcla de *slapstick*, suspense y aventuras infantiles que tuvo graves problemas con la censura.

Atento a los principios teóricos y estéticos de las tendencias experimentales de la época, Antonio Artero acabaría configurando su poética a partir de la doctrina semiótica y del situacionismo, aunque sin perder nunca de perspectiva la necesidad de vincularse esporádicamente a la industria comercial. Su lucha desde postulados anarquistas contra unos medios de comunicación de masas convertidos en instrumentos alienantes al servicio del poder, le llevaron a firmar varios títulos emblemáticos del período: *Del tres al once* (1968), formado por el empalme de colas en un circuito ininterrumpido; *Blanco sobre blanco* (1969), o la proyección sin película de luz sobre la pantalla en blanco; y *Yo creo que...* (1975), un largometraje planteado sobre textos de Greimas y donde quiso reflejar que sólo el anti-arte sería capaz de contribuir al surgimiento de perspectivas políticas, sociales y estéticas liberadoras.

Esa ruptura radical con todas las normas establecidas planeó igualmente, en aquellos años de tránsito desde la dictadura a la democracia, sobre el *corpus* audiovisual de Javier Aguirre. El cineasta vasco formularía en 1972 un marco teórico, denominado elocuentemente como ‘anti-cine’, para explicar su intento de edificar discursos cinematográficos sujetos al esquema básico del sistema comunicativo y, por tanto, susceptibles de liberar al espectador de los mecanismos habituales de ensueño propios del espectáculo audiovisual: situado como receptor consciente de esas impugnaciones de los modos de representación institucionales basados en ideas espurias como argumento, diégesis o *rac-cord*, cada persona del público, pues, efectuaría sus particulares interpretaciones sobre lo mostrado.

Tras colaborar como crítico y ensayista en numerosas publicaciones, Javier Aguirre —homenajeadó en 1995 durante la 5ª Semana de Cine Experimental de Madrid a través de un libro y de un extenso ciclo de películas— iniciaría su actividad profesional a comienzos de los años sesenta realizando valiosas cintas experimentales como *Tiempo dos* (1960), basado en la utilización contrapuntística de imagen y sonido, o *Espacio dos* (1961), donde lo concreto —la tierra— se opone a lo abstracto —el aire— en una singular visión de la ciudad de Cádiz. Poco tiempo después, sin embargo, sus planteamientos teóricos y prácticos irían radicalizándose hasta desembocar en la formulación del ‘anti-cine’, visible ya desde 1970 en creaciones como *Espectro siete*, sobre la posibilidad de establecer relaciones objetivas entre color y música; *Uts cero*, donde el movimiento del vacío al lleno, de la nada al todo, avanza continuo pero imperceptible; o *Fluctuaciones entrópicas*, definida sinópticamente por su autor, de manera irónica, como una “obra para cinco taladradoras y película en negro”. Las constantes reflexiones en torno a los ritmos de la oscuridad, la presunta fidelidad óptica de los objetivos fotográficos más próximos a la mirada del ojo humano, la posible subdivisión de la luz en fracciones espacio-temporales, la diferenciación entre política y arte o la tautología de una cámara filmándose a sí misma en un *continuum* multiplicador se convertirían de este modo en vértices fundamentales de un trabajo creativo que afortunadamente sigue desarrollándose en la actualidad.

No puede decirse lo mismo, sin embargo, del turoense Antonio Maenza, tristemente fallecido en 1979 dejando tras de sí una de las

filmografías más subversivas y anticonvencionales de la historia del cine español. Su corta producción, asentada sobre principios políticos de la izquierda militante, sintetizaría de forma magistral las principales inquietudes juveniles de la época, sin renunciar por ello a delirios visuales y conceptuales que le situaron en la cúspide del malditismo. Figura esencial de la cultura alternativa, Antonio Maenza supo aclimatar en el interior de sus películas elementos tan heterogéneos como el psicoanálisis lacaniano, el estructuralismo, la filosofía marxista o el maoísmo con el interés por el *collage*, el *happening* y otras variantes de las últimas tendencias en el arte contemporáneo.

Así, *El lobby contra el cordero* (1968) fue una muestra sintomática de ese extraño cruce, característico en Maenza, entre ilustración práctica de los agitados debates políticos del momento y referencias al arte popular, tomando claro partido por los postulados más extremistas y rechazando sin tapujos la necesidad de lanzarse a la calle en aras de la revolución. Mientras que *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1969) se construiría, por su parte, bajo el perceptible influjo en la sombra de Jean-Luc Godard, como un metacinematográfico juego sexual a tres bandas.

Esa vía abierta a mediados de los sesenta actuaría a la vez como elemento dinamizador para una terna de creadores coetáneos a Maenza, caso de Álvaro del Amo, Gabriel Blanco, Augusto Martínez Torres o, especialmente, Iván Zulueta, que también han sido objeto de homenaje a lo largo de las distintas ediciones de la Semana de Cine Experimental de Madrid.

El gaditano Gabriel Blanco simbolizaría como pocos de los nombres mencionados, no obstante, las dificultades sufridas por este recambio generacional para sobrevivir a los embates del silencio y el menosprecio. Cineasta obsesivamente minucioso, Blanco apenas pudo ultimar un septeto de cortometrajes que, pese a obtener numerosos premios en festivales y un gozoso reconocimiento crítico, no consiguieron situarle en el ámbito profesional de la dirección cinematográfica. Así las cosas, decidió volcarse en la docencia y la escritura ensayística de artículos sobre las imbricaciones entre cine y psicoanálisis, aspecto del que se convertiría en uno de los principales teóricos nacionales. Su filmografía tuvo, en cambio, jalones de verdadera importancia y calado experimental como *La edad de piedra* (1965), film de animación que,



en clave de humor negro, criticaba de forma irónica e implacable el sistema capitalista; *Cualquier mañana* (1968), una aquilatada derivación de *cinéma-verité* reflejo de los sentimientos cotidianos en la España de esos momentos; el díptico sobre el desarrollismo *De purificatione automobilis* (1974) o *Vía libre al tráfico* (1975), donde dejó plasmada la agonía del régimen franquista mediante imágenes subliminales; o *La edad del silencio* (1977), una estremecedora radiografía de la represión cultural, la tortura y el ansia incontenible por alcanzar la libertad.

El desplazamiento sufrido por Gabriel Blanco fue, no obstante, relativamente común a buena parte de quienes integraron esa generación de modernos cineastas surgidos a mediados de los sesenta. Augusto Martínez Torres, en la actualidad concentrado en la escritura de textos historiográficos o ensayísticos sobre cine además de crítico del diario *El País*, padeció también esa suerte de ostracismo tras su fulgurante debut cortometrajista. Creador total interesado en aglutinar facetas tan dispares como la dirección, la producción, la escritura de guiones y el montaje, Martínez Torres firmaría durante la década de los setenta casi una decena de cortometrajes, algunos tan estimables como *El espíritu del animal* (1971), o los diferentes momentos de un crimen fantástico que se reproduce cuando la cámara se refleja en un espejo; *Correo de guerra* (1972), articulado sobre los ecos de una lejana correspondencia que plasma una delicada relación sentimental; o *Anoche soñé que había vuelto a Manderley* (1976), que manifestaría una confesa deuda hacia Alfred Hitchcock desde un tono netamente experimental.

En 1992 el certamen prestó atención por su parte al trabajo audiovisual del madrileño Álvaro del Amo, quien tras el paso por las aulas de la Escuela Oficial de Cinematografía iniciaría una poliédrica trayectoria como crítico —en las páginas de *Nuestro cine* o *Cuadernos para el Diálogo*—, ensayista de algunos textos emblemáticos del período —caso de *El cine en la crítica del método* (1969), *Cine y crítica de cine* (1971) o *Comedia cinematográfica española* (1975), autor teatral —*Correspondencia* (1979), *Geografía* (1983), *Motor* (1986)—, guionista —en películas de Vicente Aranda o Iván Zulueta— y director de films tan notables como *Zumo* (1972), *Paisaje con árbol* (1974), *Una historia* (1978) o *Presto agitado* (1979). Cineasta de insólita fuerza literaria para los cánones usuales, Álvaro del Amo tuvo finalmente ocasión de desplegar en el largometraje *Dos* (1979) una síntesis de sus vastas inquietudes cul-

turales, pero ni siquiera esta magnífica película le sirvió para asentarse en el campo experimental como realizador con un fascinante universo propio. De ahí que en la actualidad sea más conocido por sus magníficos guiones para algunos films de Vicente Aranda —*Amantes* (1991), *Intruso* (1993), *La mirada del otro* (1997) o *Celos* (1999)— que por su fascinante obra como realizador elaborada sobre todo a lo largo de los años setenta.

En ese sentido, sólo el donostiarra Iván Zulueta parece continuar manteniéndose incólume en la memoria de los aficionados, que reclaman su vuelta al cine tras años sin dirigir, pese a que en la actualidad prefiera centrarse en otras facetas artísticas tal y como demuestran, por ejemplo, los magníficos carteles diseñados para las sucesivas ediciones de la Semana de Cine Experimental de Madrid. Sin ningún género de dudas, *Arrebato* (1979) representa por distintos motivos la cúspide del cine más osadamente arriesgado hecho en España durante las últimas décadas: un cine —como lo calificaría Antonio Gasset en 1991 con motivo del ciclo ofrecido por el festival— que lejos de confirmar las reglas desde la excepción busca destruirlas para convertirse en algo “invertido, herido, autolesionado, narciso, cuya infraestructura está en las sombras”. Sin embargo, tampoco cabe olvidar el enorme talento iconoclasta de Zulueta para la mezcla sin fricciones del *pop art* con el New American Cinema, la heterodoxia de los temas con una extraordinaria imaginación visual, ya presentes en obras *amateurs* desde el punto de vista industrial como *Kinkon* (1971), *Frank Stein* (1972), *El mensaje es facial* (1976) o *Leo es pardo* (1976).

Desde mediados de los años sesenta, pues, las nuevas generaciones de cineastas tuvieron en el cortometraje y en los formatos no profesionales —como vídeo, Super 8 o, en el mejor de los casos, 16 milímetros— unos soportes determinantes para satisfacer sus necesidades expresivas. Pero, aún así, la mayor parte de los principales creadores rupturistas de la época —como los mencionados Javier Aguirre, Álvaro del Amo, Antonio Artero, Augusto Martínez Torres o Iván Zulueta— siguieron obstinándose en abrir cauces dentro del seno de la industria para lograr que la difusión de su cine pudiera alejarse de la marginalidad inherente a los circuitos *undergrounds*, alternativos o militantes. Para conseguir este objetivo resultaría fundamental el lento desarrollo de un tejido de producción y distribución dispuesto a mantenerse firme

frente a las continuas trabas impuestas por el régimen franquista y las dificultades en el acceso a los canales exhibidores convencionales.

Suele afirmarse, sin demasiada base historiográfica que apoye tamaño argumento, que la génesis de NO-DO en 1943, y su proyección obligatoria en las pantallas españolas, vino a significar la puntilla a los esfuerzos en pro del cortometraje que, no obstante, mantuvo pese a las dificultades unos estimables niveles de creatividad. Con todo, resulta indudable al mismo tiempo que determinadas iniciativas emprendidas desde mediados de los sesenta marcaron un saludable renacimiento del cortometraje independiente, en particular gracias al empeño de las modestas productoras agrupadas en el seno de Zootropo y que fueron objeto de recordatorio por parte de la 9ª Semana de Cine Experimental de Madrid.

La ecléctica nómina de participantes en el quinteto de empresas agrupadas bajo el nombre genérico de Zootropo resultaría indicativo del cambio que estaba empezando a producirse en el panorama cinematográfico español: Cinecorto supuso una plataforma ideal para directores de fotografía formados bajo el magisterio de Luis Enrique Torán; In-Scram, fundada por Francesc Betriu y Francisco Daunis, reuniría a varios de los más inquietos alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía, caso de Antonio Drove, José Luis García Sánchez o Manuel Gutiérrez Aragón, junto con creadores venidos de las artes plásticas como Benet Rosell o Jaume Xifra; Mota Films, de Luis Marmerto López-Tapia, acogió la realización de cortometrajes firmados por Augusto Martínez Torres o Carlos Rodríguez Sanz; X-Film, constituida por José María González Sinde, ofrecería la oportunidad de ponerse tras las cámaras como realizadores a Luis Eduardo Aute, Gabriel Blanco o Angelino Fons; mientras que, por último, José Luis Borau amparó en su momento desde El Imán los inicios profesionales de Jaime Chávarri, Diego Galán, Jesús García de Dueñas, Gonzalo Herralde o Iván Zulueta.

A la par que este tipo de fenómenos ocurrían en el cada vez más vivificante panorama cinematográfico nacional, varios francotiradores emigrados a Francia fueron poco a poco haciendo aparición en dicho contexto cultural. El madrileño Adolfo (o Udolfo / Elfo) Arrieta (Arrietta) sería en ese sentido uno de los más significados exponentes de una vanguardia poética, insobornable, maldita por definición y que

no ha dejado nunca de sorprender desde sus comienzos como pintor hasta los últimos trabajos como cineasta. *El crimen de la pirindola* (1965) e *Imitación del ángel* (1966), sus únicos cortometrajes rodados en España, ya supieron evidenciar una clara influencia del surrealismo y las tendencias *underground*, pero el respaldo internacional a su desbordante creatividad llegaría con *Las intrigas de Sylvia Cousky* (1974), onírico documento sobre los ambientes travestis de París; *Tam-Tam* (1976), pintoresca comedia de estructura *underground* protagonizada nada menos que por Severo Sarduy y Jonas Mekas; o *Merlín* (1990), una singular adaptación del universo artúrico visualmente inspirada en Jean Cocteau.

Fernando Arrabal, por su parte, se convertiría pronto en la otra figura esencial de esa influencia procedente del exterior sobre quienes deseaban sacudir algunos polvorientos conceptos estéticos del cine español. Aunque indudablemente más conocido por su faceta como escritor, el melillense comenzó a desarrollar una estimable trayectoria en el mundo audiovisual desde 1970, fecha en la cual adaptaría su propia novela *Baal Babilonia* con el expresivo de *¡Viva la muerte!* Este film de acusado carácter autobiográfico, relato del descubrimiento por parte de un niño de quienes han sido en última instancia los responsables de la trágica de su padre durante la Guerra Civil, supuso un enorme éxito crítico que impulsó todavía más su aureola de mito, ya curtida en parte con anterioridad por la detención tres años antes bajo acusaciones de blasfemia y el posterior encarcelamiento en la cárcel de Carabanchel, de la que saldría gracias al apoyo de figuras literarias tan relevantes como Vicente Aleixandre, Samuel Beckett, Eugene Ionesco o Alberto Moravia.

La heterodoxia artística de Fernando Arrabal, y su carácter provocadoramente iconoclasta, quedarían pronto evidenciados de nuevo en la escritura de su famosa *Carta al General Franco* y en la filmación de *Iré como un caballo loco* (1972), simbólico largometraje donde partiendo de las ideas filosóficas de Jean Jacques Rousseau sobre la civilización y el salvajismo no dudaba en pasar de la escatología a la antropofagia, sin olvidarse de algunos temas recurrentes en su obra como el incesto, la homosexualidad, la profanación religiosa o el asesinato, descritos siempre en un tono transgresor, irrespetuoso y humorístico. Así, teniendo en cuenta dichos antecedentes, no hubo espacio para la

extrañeza cuando su tercer largometraje, una compleja fábula sobre la Guerra Civil titulada *El árbol de Guernica* (1975), fue secuestrado por un juez ya en plena democracia a raíz de las denuncias del Ejército.

Su estilo visual, marcado por el obsesivo uso del *travelling* como si la cámara formase parte de un ballet, caracterizaría por otra parte toda su trayectoria cinematográfica desde comienzos de los ochenta, jalonda por largometrajes como *La odisea del Pacífico* (1980), *El cementerio de automóviles* (1981) o sus últimos trabajos hasta la fecha: la tan sarcástica como delirante *Libertad color de mujer* (1993), paseo por esa Babilonia moderna que simboliza Nueva York de una *serial killer* capaz de asesinar a todos aquellos que no concuerdan con sus ideales poéticos; y *Jorge Luis Borges, una vida de poesía* (1998), esperanzado homenaje al escritor argentino donde conviven poesía, sueño y pesadilla.

La muerte de Francisco Franco y el progresivo asentamiento de la democracia encendería a partir de mediados de los años setenta una esperanza sobre el dulce porvenir del cine experimental, pero el relevo generacional sólo comenzó a ser perceptible pasado un tiempo. Justo el tiempo necesario para que la Semana de Cine Experimental de Madrid ya tuviese oportunidad de acoger, dentro de su sección a concurso, los prometedores arranques profesionales de creadores como Manuel Cusó-Ferrer, Pablo Llorca o Marc Recha, que sin duda forman parte del presente aunque estén llamados a protagonizar el futuro...



## SECCIÓN OFICIAL

El esfuerzo creativo desarrollado por cualquier artista en el ámbito de la pintura, la música o el cine ha encontrado habitualmente un cauce de difusión internacional muy estimable a través de numerosos certámenes organizados con la perspectiva de mostrarle al público las últimas tendencias de cada disciplina. Ese acercamiento a los receptores más inquietos del mundo entero debería justificar por sí solo la existencia de un tipo de festivales donde el afán de novedad y el dinamismo intelectual suelen ir encaminados a la búsqueda de planteamientos estéticos rupturistas y enfoques conceptuales capaces de suscitar la admiración entusiasta. Sin embargo, y por lo que atañe al conjunto de medios audiovisuales, la necesidad imperiosa de difundir unas obras cuya producción lleva casi siempre aparejado el desembolso de notables cantidades de dinero viene suponiendo un argumento de peso a la hora de justificar la convocatoria de premios que puedan servir como plataforma publicitaria para la película de turno. Estos galardones, a veces, se complementan adicionalmente con la entrega de cantidades económicas susceptibles de contribuir a la temprana amortización de films de dudosa —por no decir imposible— comercialidad: es entonces cuando la Sección Oficial cobra su más amplio sentido como marco propagandístico y estimulador de las propuestas más avanzadas.

La Semana de Cine Experimental de Madrid ha pretendido desde sus comienzos, atendiendo a dichas circunstancias, favorecer la creación de esta clase de obras mediante la entrega de una serie de premios a los mejores exponentes de un vasto repertorio de tendencias estéticas. Muestra elocuente de ello lo ofrece un simple vistazo a las múltiples cinematografías que han desfilado por la Sección Oficial en

la pasada década y que suponen un auténtico crisol de culturas: Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Bielorrusia, Brasil, Canadá, Chile, China, Colombia, Croacia, Cuba, Dinamarca, Ecuador, Eslovenia, España, Estados Unidos, Estonia, Finlandia, Francia, Georgia, Grecia, Holanda, Hungría, India, Irán, Irlanda, Islandia, Israel, Italia, Japón, Letonia, Lituania, Luxemburgo, México, Noruega, Nueva Zelanda, Polonia, Portugal, Reino Unido, República Checa, Rumanía, Rusia, Suecia, Suiza, Tailandia, Uruguay, Venezuela y Yugoslavia.

Esa diversidad de procedencias geográficas y culturales ha estado presente también a lo largo de las sucesivas ediciones de la Semana de Cine Experimental de Madrid en la heterogénea composición de los jurados reunidos para valorar las películas a concurso: desde realizadores hasta técnicos de sonido, pasando por directores de fotografía, montadores, diseñadores de efectos especiales, críticos o historiadores, los encargados de ejercer durante estos diez años de existencia del certamen como rigurosos jueces del área competitiva han sido nada menos que casi sesenta profesionales de una veintena de países distintos.

Por supuesto, entre la nómina de quienes se han prestado generosamente a formar parte de los jurados del festival destaca, por su enorme peso cuantitativo y significación profesional, el gremio de los directores. Así, ya en la primera edición sobresalieron las presencias ilustres del alemán Werner Nekes, el francés Christian Lebrat, la canadiense Patricia Rozema, el croata Lordan Zafranovic o los españoles José María González Sinde y Pere Portabella, marcando un nivel que desde entonces ni mucho menos ha decaído, como evidencia el simple repaso enunciativo a los nombres de la austríaca Lisl Ponger; los alemanes Heinz Emigholz y Hans Helmut Klaus Schöenherr; los checos Jiri Barta, Vera Cais y Josef Cisarovsky; el iraní Nader Talebzade Ordoubadi; los australianos Ross Gibson y Jane Madsen; el canadiense Bruno Lázaro Pacheco; el argentino Nicolás Saad; el cubano Juan Padrón; la finlandesa Katarina Lillqvist; o el danés Jannik Hastrup.

Junto a ellos han estado igualmente un quinteto de cineastas españoles con muy diversos planteamientos estéticos y filias artísticas: Javier Aguirre y Augusto Martínez Torres, a los que por otra parte se les rendiría caluroso homenaje en 1993 y 1995; Pilar Miró, durante va-



rios años Directora General de Cinematografía y Directora General de RTVE, firmante de títulos tan emblemáticos como *El crimen de Cuenca* (1979), *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) o *Belte-nebros* (1992); Joaquín Parejo Díaz, más conocido a veces por su faceta periodística en revistas como *Film Ideal* o *Fotogramas* que por su dilatada carrera de guionista y director de cortometrajes, caso de *La edad ye-yé* (1965) o *La máquina que hace pop* (1967); y el pintor, caricaturista, escritor y director Francisco Regueiro, Medalla de Oro de las Bellas Artes en 1990 y autor de obras tan rabiosamente singulares como *Padre nuestro* (1985), *Diario de invierno* (1988) o *MadreGilda* (1993).

Por otra parte, la Semana de Cine Experimental de Madrid decidió en 1992 abrirle la puerta a los ganadores de anteriores ediciones para que pudieran ellos mismos ejercer como jurados y observar desde el otro lado de la barrera lo difícil y complejo que resulta el enjuiciamiento del trabajo ajeno. Así las cosas, cinco premiados por el certamen han tenido ocasión de sentirse jueces excepcionales de los colegas: Claudio Caldini, Clemente Calvo Muñoz, Pia Cseri-Briones, Mara Mattuschka y Robert Sarkies.

Por último, otros muchos profesionales han pasado también por la tesitura de ejercer como jurados: directores de fotografía —Fernando Arribas, Teo Escamilla, Tote Trenas, Domingo Solano, Manuel Velasco—; montadores —Pablo G. del Amo—; técnicos de efectos especiales —Carmen Aguirre Azquiano, Juan César de las Heras Liar-te, Alfonso Nieto, Emilio Pérez Barba—; críticos e historiadores —Luciano Berriatúa, Juan Cobos, Emilio de la Rosa, Jesús García de Dueñas, Vera Matrasov‡, Teresa Toledo—; directores de instituciones cinematográficas oficiales —Salvador Flores, José María Prado, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa—; e incluso diplomáticos —Guido Brunner, Yoram Morad—; traductores —Eustaquio Barjau—; o editores de revistas —Borja Casani—. En definitiva, una constelación de ilustres personalidades que han puesto su sabiduría y rigor al servicio de un festival que sólo puede agradecer ese inestimable apoyo y generosidad.

La Semana de Cine Experimental de Madrid quiso desde sus orígenes fijar una especial atención a la producción española más arriesgada, aprovechando de paso la dulce etapa vivida por el cortometraje

a lo largo de la década de los noventa. Razones de proximidad geográfica y cultural, por un lado, así como el deseo de favorecer el paulatino crecimiento de relevos generacionales, por otro, servirían para explicar sin mayores circunloquios esta apuesta del certamen. Con todo, los márgenes de flexibilidad en la selección de títulos a concurso han sido tradicionalmente laxos, con el fin de estimular la presencia de directores no siempre rupturistas pero en los que quizás puede encarnarse el futuro de nuestro cine. Creadores, en suma, que sin apoyarse de manera sustantiva en el experimento incorporan a su sintaxis elementos y recursos susceptibles de contribuir a la emancipación del relato cinematográfico respecto de los lenguajes tradicionales.

En ese sentido, la Sección Oficial viene funcionando como una magnífica atalaya de la eferescencia del campo cortometrajista, de los intentos por buscar nuevos caminos expresivos al lenguaje audiovisual mediante la mezcla de elementos diversos, o, en fin, del esfuerzo de algunos artistas aislados por romper con los cánones establecidos. Muestra elocuente de ello es que a lo largo de las sucesivas ediciones del festival hayan concursado a estas alturas, cuando se cumplen apenas diez años de su existencia, cerca de 125 cortometrajes españoles realizados por cineastas tan dispares como Miguel Albaladejo, Julián Álvarez, Manuel Artigas, Pedro Cenjor, Manuel Cusó-Ferrer, José Ramón da Cruz, Miguel Díez Lasangre, Iñaki Elizalde, Josep Farrás, Mercedes Gaspar, Grojo, Pablo Llorca, Ache-ro Mañas, María Marañón, Javier Martín-Domínguez, Sigfrid Monleón, Manuel Polls, Marc Recha, David Reznak, Gonzalo Tapia, Begoña Vicario o Lydia Zimmermann. Eso sin mencionar la extensa nómina de películas y realizadores que han desfilado desde 1996 por ese filtro adicional de espurgo que supone la sección informativa “Al límite del experimento”.

Evidentemente, la distancia que separa a unos creadores de otros resulta en ocasiones sideral, puesto que la gama de películas abarca desde modernos documentales —*El olvido de la memoria* (Iñaki Elizalde, 2000)— hasta manifestaciones próximas al videoarte —*Bhale Neubaten* (José Ramón da Cruz, 1985), *La ecuación del vértigo* (Julián Álvarez, 1991)—, pasando por el jocoso coqueteo experimentador —*La gotera* (Grojo y Jorge Sánchez-Cabezudo, 1996)—, las muestras de *seudocollage* audiovisual —*Pequeñas historias entre*

*ventanas y teléfonos* (Max Lemcke, 2000)— o el cine de animación, terreno este último donde han podido verse los mejores trabajos de realizadores como Miguel Díez Lasangre —*Animal* (1999)—, Mercedes Gaspar —*El sueño de Adán* (1994)— o Begoña Vicario —*Geroztik ere...* (1993), *Zureganako grina* (1996), *Haragia* (1999)—.

En otro orden de cosas, cabría reseñar por su significación el hecho de que algunos prestigiosos cineastas actuales vinculados al campo experimental, quizás sin pretenderlo ni siquiera ellos mismos en ocasiones, hayan mostrado sus primeros films dentro de la Sección Oficial. Ahí se encontrarían, por ejemplo, los casos de Manuel Cusó-Ferrer con *Entreacte* (1989); Pablo Llorca y *Venecias* (1989), dos historias paralelas —la teoría de Chain Bermant sobre Jack el Destripador y la leyenda del veneciano Puente de los Suspiros— que en apariencia nunca se tocan; Javier Martín-Domínguez, en busca del amor imposible a través del lorquiano *Viaje a la luna* (1997); o Marc Recha, del que pudieron verse dentro del área a concurso *El cielo sube* (1991), *La maglana* (1991) y *Es tard* (1993).

La Semana de Cine Experimental de Madrid ha puesto también particular énfasis a lo largo de su trayectoria en exhibir una selecta muestra de los trabajos dirigidos cada temporada por españoles residentes en el extranjero. Así, desde su arranque el certamen viene mostrando al público una serie de creaciones realizadas tanto por ilustres veteranos como por jóvenes promesas en plena etapa formativa, con el objetivo de quebrar las habituales barreras que suelen darse a la hora de difundir unas películas que, por diferentes motivos aparte del fortuito lugar de nacimiento, están muy próximas a nuestra cultura. En ese sentido, la Sección Oficial no podía quedar al margen de dicho esfuerzo, y muestra palmaria de ello es que desde 1993 la presencia de cineastas emigrados esté siendo cada vez más numerosa e interesante, aparte de galardonada en el palmarés.

La granadina Clara López Rubio ejemplifica a la perfección esa suma de elementos aludidos. Esta antigua estudiante de la Escuela de Cine de Berlín obtuvo en la séptima edición del certamen el Premio al Mejor Director Español por *La fuente verde* (1996), un cortometraje sobre el olvido y la memoria en torno a la Guerra Civil, y repetiría suerte dos años después con la metafórica *Totensang* (1998), Premio del Público y Trofeo AEC a la Mejor Fotografía.

Ahora bien, más allá de los galardones, lo cierto es que la calidad del grueso de trabajos presentados a concurso por residentes españoles tanto en diversos países europeos como en Estados Unidos ha sido muy notable a lo largo de la historia del festival. De enorme radicalidad e interés fue, por ejemplo, la propuesta de la jovencísima madrileña Almudena Carracedo, estudiante de montaje cinematográfico en Francia, y que con *Rotation* (1996) quiso plantear una estimable experiencia de rotación en 360° de personajes diversos, fotograma a fotograma, en aceleración progresiva. Mientras que, por su parte, desde Alemania llegaron las últimas creaciones de la donostiarra Maru Solores, diplomada en la Escuela Superior de Bellas Artes de Berlín que presentó en el marco de la Sección Oficial *Nu* (1995), un sincrético cortometraje experimental sobre el universo femenino y la fugacidad del instante; o el salmantino Ricardo Iscar, licenciado en la prestigiosa Escuela de Cine de Berlín, que concursó en 1993 con un singular documental ficcionalizado sobre la vida cotidiana de los gitanos, *A la orilla del río* (1991).

No obstante, Estados Unidos lleva desde hace unos lustros erigiéndose como la principal cantera de formación en el exterior de noveles talentos. Varios ecos selectos de ese fenómeno digno de análisis han podido contemplarse estos últimos años en la privilegiada plataforma de la Sección Oficial, lo cual ha favorecido a su vez el conocimiento más intenso de la obra creativa de algunas jóvenes promesas a las que habrá de seguirse la pista en el futuro. Ahí se encontrarían los casos de Arántzazu Rodríguez, formada en la UCLA y autora del mestizo *Inside Out* (1992), una heterogénea mezcla de géneros y formatos cinematográficos conceptualmente encadenados por mecanismos especulares; la barcelonesa Nuria Olivé-Belles, diplomada en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, y su coreográfica *Alice was Fainting* (1994); el madrileño Javier Gómez Serrano, también graduado en la UCLA, con *The Forbidden Land* (1989), *Believe in Eve* (1992) o *Mara Morena* (1993); el poeta, músico y director cinematográfico zaragozano Clemente Calvo Muñoz, de la New York Film Academy, con *The Flame* (1994) y *The Mutant* (1994); o el madrileño Andrés Sanz, salido de la Universidad de Carolina del Norte, con una serie de valiosos cortometrajes proyectados a lo largo de las sucesivas ediciones de la Semana de Cine Experimental de Ma-

drid como *Emily, Greensboro 1995* (1995), *Pool* (1996), *Tristeza* (1996), *Simple Life of Elaine Murphy* (1998), *El desierto español* (2000) o *Life on Mars* (2000), donde el tema de la dualidad aparece de forma omnipresente.

Mención aparte habría que hacer de la modesta eclosión del cine latinoamericano, de la que el certamen ha intentado dar cumplida muestra a partir de una veintena ejemplos seleccionados entre las últimas hornadas de cortometrajes. Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México y Venezuela han competido en la Sección Oficial —e incluso obtenido algún premio, caso del bonaerense Claudio Caldini con *El devenir de las piedras* (1988)—, manifestando una efervescencia creativa digna de ser muy tenida en cuenta para el futuro.

Israel ha tenido igualmente una modesta presencia en el área competitiva desde 1993, aunque en la novena edición del certamen los espectadores pudieron resarcirse de este déficit gracias a la extensa muestra de casi cuarenta películas producidas entre 1991 y 1999, donde se vieron obras de jóvenes valores como Hagel Asaz, Smadar Llumitz, Jonathan Sagall, Ayelet Sharon o Gil Alkabetz. Por supuesto, dicha retrospectiva permitió también demostrar a los posibles escépticos que el florecimiento vivido por esta cinematografía en los últimos años, reflejado en la obtención de numerosos galardones o en el éxito crítico internacional de figuras como Amos Gitai, ha tenido su lógico complemento en el desarrollo de tendencias experimentales sustentadas sobre fuertes principios teóricos. En ese sentido, cabría destacar la obra audiovisual de Igal Brusztyn, profesor de Realización Cinematográfica en la Universidad de Tel-Aviv y autor de un estimable ensayo sobre la historia evolutiva del primer plano, quien concurriría en 1994 con dos cortometrajes de severa raigambre filosófica: *Mikhtavim le Felitzia* (1992), cuyo difuso esquema narrativo se basa en el epistolario escrito por Franz Kafka a su prometida Felice Bauer; y *Torat Ha-Middt* (1992), cuatro reflexiones vitales inspiradas por la *Ética* de Spinoza que se plasman de forma simultánea a través de otros tantos balcones contiguos.

Estados Unidos ha tenido, por su parte, una extraordinaria presencia a lo largo de la ya dilatada historia del certamen, tanto por la numerosa cantidad de films seleccionados para la Sección Oficial —que

hasta la fecha alcanzan el medio centenar— como por la indudable calidad y prestigio del grueso de los directores asistentes al concurso. Un simple vistazo a la nómina de artistas que han participado en la Semana de Cine Experimental de Madrid arroja una magnífica panorámica sobre los derroteros seguidos por las tendencias estadounidenses de vanguardia en el último decenio, tras sofocarse la llama del New American Cinema y a punto de extinguirse también los ecos del minimalismo o del Op Art. Nombres de la talla internacional de Kyle Bergersen, Eduard Erslovas, Robbie Conall, Susanne Cockrell, Pia Cseri-Briones, Erik Deutschmann, Judd Dunning, Bret Lama, Paul McKerrow, Richard Newton, Dana Plays, Jay Rosenblatt, Mark Street, Maja Tillmann Salas, Nicole Tostevin o Doug Wollens han desfilado por el festival, obteniendo incluso relevantes galardones del palmarés como los cosechados por *Small White House* (Richard Newton, 1990), *Suspended Abbey* (Nicole Tostevin, 1991) o *¡Ay, qué pelos!* (Pia Cseri-Briones, 1996).

El marco de la Sección Oficial ha servido, pues, como magnífico escaparate para conocer de primera mano las tendencias creativas que, en la actualidad, siguen intentando extraer al cine del desconcierto generado por la progresiva eliminación de fronteras con respecto a otros medios audiovisuales, la paulatina influencia de presupuestos teóricos como el psicoanálisis o el feminismo, la heterogeneidad de los nuevos movimientos en el mundo del arte o el lento eclipse de ciertas corrientes cinematográficas heredadas.

Así, el tradicional ensayo poético, tan en boga durante la década de los treinta y relanzado hace apenas unos años por el incontestable éxito de cineastas como Godfrey Reggio, ha conocido un nuevo despertar claramente perceptible en algunos trabajos presentados a concurso desde el arranque de la Semana de Cine Experimental de Madrid como, por ejemplo, *Still Point* (Ramin A. Fathie, 1992), exploración del movimiento a través de las sombras y el cielo del desierto; *Hope* (Michelle Handelman y Monte Cazazza, 1994), viaje por las distintas capas del cuerpo humano como metáfora de la muerte; o *Liminal Light* (Michael Bederson, 1999), trayecto por la naturaleza del tiempo y su experiencia en diferentes entornos.

Otro tanto podría decirse sobre el retorno del cortometraje abstracto y de los planteamientos atonales. La reflexión en torno al esta-

tuto de la imagen en el contexto audiovisual, desligada de su necesidad de representar y, por tanto, de significar por sí misma, ha sido una de las válvulas clásicas de inspiración para numerosos realizadores desde los años veinte. La mezcla de formas analógicamente identificables, elementos geométricos y efectos cinéticos visuales, desembozó ya en su momento en el *Abstrakter Film* representado por figuras como Hans Richter, Oskar Fischinger, Werner Graeff, Guido Seeber, Lotte Reiniger o Walther Ruttmann, pero en la actualidad ha vuelto a cobrar renovados bríos. De ahí el cuantioso número de artistas estadounidenses que continúan trabajando infatigablemente bajo estas premisas conceptuales y que han encontrado siempre una calurosa acogida en la Sección Oficial: Erik Deutschmann, artífice de varios cortometrajes definidos por él mismo como ‘orgánicos’, caso de *Left Alone with Night* (1994) o *Split* (1997); Matthew Scott, autor del fascinante *Adrenaline* (1997), film sobre la permanencia de la visión y el acto de ver en sí mismo articulado con fotogramas aislados de color, luz y energía cinética; el grupo Silt —formado por Keith Evans, Jeff Warrin y Christian Farrell—, con *Shadows of the Sun* (1995); o Doug Wollens, director de obras tan originales como *Reversal* (1994), donde intenta determinarse casi fisiológicamente si el ojo humano es capaz de seguir en continuidad gráfica imágenes montadas en negativo, o *In Frame* (1995), en la que el desenfoque juega un papel estético determinante.

Dentro de esa línea de miradas retrospectivas hacia el clasicismo cabría destacar igualmente los esfuerzos por mezclar en una argamasa común elementos del universo surrealista con planteamientos extraídos del psicoanálisis, esbozada en títulos como *Liquid Glass* (Eduard Erslovas, 1991), *The Allure of the Threshold* (Bret Lama, 1992) o *Bywandering Fields* (Susanne Cockrell, 1993). Algo que la neoyorquina de origen hispano-húngaro Pia Cseri-Briones, profesora del Rochester Institute of Technology además de polifacética artista, viene también desarrollando con notable éxito internacional en obras como *Lost Tribe* (1993), *La Niña, la Pinta and the Santa María* (1994) o *¡Ay, qué pelos!* (1996) —galardonada con el primer premio en la 7ª Semana de Cine Experimental de Madrid—, donde por añadidura utiliza sorprendentes técnicas manuales de revelado y coloreado.

Con todo, a la cabeza de estos movimientos estadounidenses de renovación habría que destacar por su singularidad y relevancia el nombre de Richard Newton, un ilustre veterano que sigue dando batalla en el terreno experimental tanto con sus abstracciones visuales caleidoscópicas —caso de *Swift Nudes* (1991), exhibida en la segunda edición del certamen— como mediante falsos documentales de rupturista modernidad, al estilo de *The Great and Glorious Reverend Ric* (1992), fábula humorística en torno al fervor religioso que concitan los falsos profetas, o *A Glancing Blow* (1992), una cínica sátira sobre la moderna búsqueda de energías renovables.

Por su cercanía geográfica y afinidad cultural, Canadá ha seguido una estela semejante a la vanguardia estadounidense tanto en la heterogeneidad de los planteamientos conceptuales como en la rotunda sensación de apertura ante los retos de la modernidad. Cerca de veinte obras canadienses han concursado hasta la fecha en la Sección Oficial, ofreciendo un magnífico repaso sobre las grandes líneas de trabajo mayoritarias, pero además la edición del certamen celebrada en el año 2000 completaría dicha panorámica mediante extensas retrospectivas —insertas dentro del área Cinematografía Invitada— en torno al insuperable trabajo creativo del tristemente ya fallecido Norman McLaren y a las nuevas tendencias experimentales surgidas en la década de los noventa gracias al auspicio de la organización gubernamental The Canada Council.

En la medida que los sectores comerciales de distribución y exhibición dentro del ámbito canadiense se mantienen bajo el estrecho control de la industria norteamericana, la producción independiente ha tenido que desarrollar mecanismos de supervivencia que, de reboque, han favorecido también a las tendencias más radicales desde el punto de vista experimental. Así, la necesidad de crear lugares para la difusión de películas minoritarias ha generado una modesta red de salas alternativas —ubicadas en ciudades como Toronto, Montreal, Vancouver o Winnipeg— que los creadores más rupturistas utilizan, con el apoyo de The Canada Council, para mostrar sus propuestas fuera de los habituales círculos de festivales o cineclubes.

Precisamente por todo ello, durante los últimos años muchos realizadores han visto en el vídeo digital una de las posibles salidas para liberarse de las limitaciones presupuestarias impuestas por los meca-



nismos subvencionadores oficiales y de las trabas a su difusión por parte incluso de la sociedad televisiva pública. Generándose de esta manera un sugestivo movimiento de videocreadores compuesto por nombres como Dorion Berg, Richard Fung, Peter Gmehling, Chris Kennedy, Jean Pierre Lefebvre, Peter Mettler, Monique Moumblow o Gariné Torosian, interesados especialmente en la exploración impresionista del movimiento y la armonía, el tiempo reflejado a través de ondulaciones de luz o la posibilidad de crear inextricables telarañas de imágenes como método para invitar al espectador a romper su proverbial sedentarismo receptivo.

Con todo, el formato cinematográfico ha seguido teniendo una fuerza notable para muchos jóvenes creadores canadienses, caso de Celine Bissonnette, Chris Gallagher, Yves Lafontaine, Eisha Marjara, Josephine Massarella o, singularmente, Mike Hoolboom —con sus deconstrucciones historicistas planteadas desde la óptica *queer*, como *México* (1992), *Kanada* (1993) o *Frank's Cock* (1993)—, Guy Maddin —sagaz observador del universo de la locura en films como *Tales from the Gimli Hospital* (1988), *Hospital Fragment* (1999) o *The Heart of the World* (2000)— y el polifacético dramaturgo, actor, cineasta y artista multimedia Robert Lepage, artífice de obras tan fascinantes como *The Confessional* (1995), *The Polygraph* (1996), *NÛ* (1998) o *Possible Worlds* (2000), largometraje que por otra parte sería elegido para inaugurar la 10ª Semana de Cine Experimental de Madrid.

Ahora bien, si desde el continente americano ha venido recalando en la Sección Oficial del certamen una extensa muestra de las últimas tendencias rupturistas, la vieja Europa no se ha quedado atrás en el afán experimentador, aún detectándose en líneas generales un notorio interés por recuperar el pasado histórico desde ópticas innovadoras. Sólo así se entiende, por ejemplo, que entre las cerca de sesenta películas presentadas a concurso desde Austria —ocho de ellas, por otra parte, galardonadas en el festival— hayan coexistido sin aparentes fricciones tanto el atonalismo clásico como el *de/collage* multimedia, la deconstrucción con la imagen de síntesis, en un claro esfuerzo por extraer de las vanguardias clásicas unas enseñanzas dignas de ser todavía utilizadas en la actualidad como aplicación estética mediante el uso de las nuevas tecnologías.

Las relaciones simbióticas entre imagen y sonido, a la búsqueda de un todo unitario capaz de generar por sí mismo ritmo visual, ya estuvieron presentes como herramienta de trabajo en la década de los treinta, pero el cine experimental austríaco más reciente ha vuelto sobre estos pasos para evidenciar las posibles alternativas que existen al monopolio obsesivo del videoclip. Surgido originalmente como reacción —y, al mismo tiempo, superación— del *Abstrakter Film*, el atonalismo audiovisual buscó hace décadas subrayar el valor-tiempo de las secuencias frente a otros aspectos considerados más relevantes como el valor-espacio. Así, partiendo desde bases teóricas que defendían la ausencia de significado de las notas musicales aisladas, por oposición al sentido preciso de la imagen, el enlace entre ambos elementos ofreció llamativos ejemplos fílmicos en la obra de creadores como Germaine Dulac, Jean Mitry, Piotr Kamler, Laure Garcin o Robert Lapoujade.

En la medida que el simple desplazamiento espacial de figuras geométricas no determinaba ninguna emoción, sino que era percibido como una cadencia desprovista de fundamento, el atonalismo clásico buscó afanosamente, pues, la pluralidad cromática y rítmica dentro de una continuidad audiovisual donde las imágenes no tuvieran más obligación que la de evocar a la manera de los ensayos poéticos. Algo que las actuales generaciones de jóvenes cineastas austríacos parecen seguir explorando con particular énfasis, como reflejan los múltiples trabajos presentados a concurso en la Sección Oficial desde comienzos de los noventa y, en particular, los cortometrajes del tándem formado por Oliver Lasch y Thomas Strabl —como *Hardcore Special Report* (1992) o *2 Merch&ise Part 2 - Slot* (1992)—, donde el montaje de la imagen por cortes a alta velocidad y del sonido según patrones acústicos suponen para el espectador un auténtico estímulo agresivo; o las películas del alemán residente en Austria Theo Lichtart, caso de *Broomsday* (1992), donde se abordan las técnicas contrapuntísticas por exposición doble y triple del negativo para crear una imagen abstracta dotada de completo sentido gracias al aparente caos polirítmico de la banda sonora.

Otra de las grandes líneas presentes en el último cine experimental austríaco, y sin duda la que mayor reconocimiento viene obteniendo, basa sus cimientos igualmente en la reactualización de cierta

tendencias del pasado. Una muestra palmaria de ello sería la obra del cineasta vienés Martin Arnold —varias veces premiado a lo largo de la existencia de la Semana de Cine Experimental de Madrid—, que se sustenta sobre el troceamiento, bien de largometrajes de serie B para modificar su cronología y exposición alterando los parámetros espacio-temporales —*Piece touchee* (1989)—; bien de textos hollywoodianos de los sesenta para resaltar el aislamiento emocional de la sociedad —*Passage a l'acte* (1993)—; bien de antiguas películas de inocua moralidad para crear modernos dramas edípicos donde el amor maternal se transforma en pura lujuria —*Alone, Life Wastes Andy Hardy* (1998).

Esa mirada deconstructiva inspira también los especiales films de la pintora y cineasta vienesa Linda Christanell, donde se mezclan como obsesiones visuales de carácter percutivo fragmentos de entrevistas a personajes famosos hace años con lecturas de textos clásicos, para lanzar una reflexión sobre la esencialidad del tiempo y el espacio cinematográficos; o los falsos documentales de Sabine Hiebler y Gerhard Ertl, caso de *Definitely Sanctus* (1992) o *General Motors* (1993), donde se combinan insertos de Heimatfilm con fragmentos de *western* norteamericano e imágenes actuales rodadas a la manera de los años cincuenta, para crear discursos de fuerte cuestionamiento político y cultural.

Ahora bien, la reactualización de conceptos teóricos del pasado no ha impedido, sin embargo, el extraordinario desarrollo en el cine austríaco de corrientes dispuestas a bucear por las inmensas posibilidades que ofrecen las tecnologías más avanzadas. Partiendo del videoarte, y llegando hasta la imagen de síntesis, determinados artistas buscan desde comienzos de los años noventa ampliar la paleta de elementos tecnológicos susceptibles de ser utilizados para crear emociones audiovisuales. Ahí estarían los casos de Friederike Pezold, una reputada video creadora que ha expuesto su obra en centros como el Museo de Arte Moderno de Nueva York o el George Pompidou, y que presentó en la 4ª Semana de Cine Experimental de Madrid *The Hidden Labyrinth of Horror or Alone Against the Sausages* (1989); o de Peter Tscherkassky, autor de varios libros sobre las vanguardias artísticas contemporáneas y dos veces galardonado con el Premio Nacional de Arte Cinematográfico, mediante sus exploraciones sobre el es-

pacio pictórico del Renacimiento —caso de la inquietante *Parallel Space: Inter-view* (1992)— o en torno a la pérdida de la mirada virginal de los pioneros del cine reflejada en *L'arrivée* (1998), a partir de la mezcla de fotografía e imagen generada por ordenador.

Alemania se ha convertido igualmente desde la primera edición de la Semana de Cine Experimental de Madrid en una asidua presencia del certamen, como refleja un simple botón estadístico de muestra: sólo en la Sección Oficial han competido a lo largo de sus diez años de vida cerca de setenta films germanos, representantes de varias tendencias dispares, y dirigidos por prestigiosos creadores del momento actual como Oliver Becker, Marina Caba Rall, Michael Bryntrupp, Susanne Fränzel, Thor Freudenthal, Katharina Grossman, Tanja y Roderik Henderson, Corinna Kallich, Roswhita Menzel, Matthias Müller, Bärbel Neubauer, Nicolai Rohde, Udo Serke, Anja y Klaus Telscher, Markus Wende o Philipp Wohlleben.

A diferencia del caso austríaco, la producción experimental en Alemania ha optado en líneas generales por ir abandonando las teorías básicas de trabajo en el pasado para abrirse a otras posibilidades y universos estéticos, aunque también persisten de forma irreductible, sin embargo, ciertos núcleos creativos interesados en las enseñanzas de la vanguardia histórica. Así, durante la década de los noventa ha continuado latiendo entre determinados núcleos minoritarios una fascinación por tendencias clásicas como el Cinèma Pur, el Abstrakter Film o el Dadaísmo, cuyo palpito puede detectarse en cortometrajes del estilo de *Kurzer Film für Lange Stotterer* (Michalis Arfaras, 1991), homenaje dada a Kurt Schwitters definido por su autor como “una película corta para tartamudos largos”; *What's Up?* (Jakob Kircheim, 1995), donde las secuencias de grabados abstractos, cuadrados, círculos y ritmos se mezclan con una banda sonora formada por golpes y crepitaciones sintéticas; o *Der atem der Steine* (1995), del tándem greco-peruano Eleni Ampelakiotov y Miguel Barreda, un tríptico de fragmentos icónicos concretos de la realidad enlazados con distorsiones abstractas. Eso por no mencionar las excepcionales películas de la cineasta Bärbel Neubauer realizadas con técnicas de pintado y estampado: *Mondlicht* (1997), poema a la luna animales trocados en abstracciones; o las singulares *Roots* (1995) y *Feuerhaus* (1998), metamorfosis de colores y formas surgidas por la exposición de plantas y piedras a flashes de luz.

En tanto espacio geográfico herido durante décadas por la división entre dos naciones, una perteneciente al sistema capitalista y otra al extinto bloque comunista, la renovada Alemania ha intentado metaforizar esa fractura a través de su cine experimental más radicalizado, utilizando para ello como figuras simbólicas el derribo del Muro de Berlín y la construcción de Europa. En ese sentido, la búsqueda de una identidad nacional, que se había convertido ya en sostén básico del esfuerzo creativo de cineastas de los años ochenta como Oliver Becker —*Deutschland Halluzination* (1990)— o Hartmut Jahn —*Berliner Blau* (1987), *Die Entführung Europas* (1989)—, ha cobrado un fuerte impulso con la aparición del relevo generacional que forman el animador Markus Wende, firmante de la premiada *Festung Europa* (1996), y Michael Bryntrup, artífice del excelente cortometraje *Todesstreifen* (1995), donde un cementerio situado en tierra de nadie actúa como metáfora del reencuentro.

Con todo, si alguien ha destacado sobremanera en el panorama cinematográfico germano ese no es otro que Matthias Müller, a quien la Semana de Cine Experimental de Madrid acabaría rindiendo honores en el año 2000 tras haber participado con anterioridad dentro de la Sección Oficial nada menos que en seis ocasiones. Reconocido internacionalmente como uno de los talentos más originales surgidos en el ámbito europeo de la última década, Müller ha sabido combinar de manera eficaz estrategias narrativas anticonvencionales con una estética llena de magia, en una interrogación constante sobre el deseo y la memoria cuyos frutos más significativos hasta el momento son *Aus des ferne/The Memo Book* (1989), una meditación táctil sobre el cuerpo masculino y la sombra de la muerte; *Home Stories* (1990), colorista mirada *kitsch* en torno al vacío existencial articulado desde el *found footage*; las ensoñaciones sexuales fantasmagóricas de *Sleepy Haven* (1993) y *Alpsee* (1996); o, en fin, el doloroso retrato de la añoranza afectiva y la descomposición corporal inserto en *Pensão Globo* (1997).

La caída del antiguo bloque comunista y su posterior fragmentación en nacionalismos de los que emergerían nuevos países europeos ha tenido también su eco en la Semana de Cine Experimental a través de la participación tanto de Rusia como de las repúblicas bálticas antes en el seno de la extinta URSS.

Esos nuevos vientos políticos nacidos al calor de la llamada *perestroika* encontrarían temprano acomodo en una serie de películas donde la metaforización del pasado histórico y de la realidad del presente cobraba especial realce a través de la búsqueda de conexiones estéticas entre el cine de la era muda y las imágenes electrónicas contemporáneas: *Overture* (Boris Zagrayazhsky, 1989), un ensayo en torno a la obra del pintor ruso Belov usando como fondo sonoro crónicas del entierro de Stalin; *1910* (Alexei Popkov, 1989), irónico film *retro style* sobre la situación del campesinado a lo largo del siglo XX; *The Late Sunrise* (Vjatcheslav Orekhov, 1990), retrato poético y sin diálogos del pintor Ivan Nikiforov; o *The Other* (1996), del bielorruso Serguei Loukijantchikov, donde la cara de lo real se sumerge bajo una muchedumbre multicolor de fantasmas sin rostro.

Sin embargo, y dejando al margen estas propuestas de alto calado estético-político, el gran beneficiado de este cambio de rumbo iba a ser el cine de animación, tal y como quedaría de manifiesto en el certamen durante la primera mitad de los años noventa. Creadores como JItruk y sus humorísticos relatos sobre el proceso de creación de un film de argumento plasmados en la serie *Film, film, film / Soyuzmultifilm* (1992), serían la punta de lanza de un relevo generacional que, no obstante, comenzó a truncarse poco después como consecuencia de las sucesivas crisis económicas vividas por este país. Ahora bien, en cualquier caso la llama prendería en las naciones surgidas tras el desmoronamiento de la Unión Soviética, algo que evidenciaron de forma palmaria los trabajos del letón Herz Frank *The Song of Songs* (1989) o *The Prayer* (1990).

Otro tanto podría decirse de la antigua Yugoslavia, de la que se escindieron tras una cruenta guerra Croacia o Eslovenia, cuyas nacientes cinematografías han aterrizado en el certamen madrileño de la mano de realizadores como Marina Grzinic, Franci Slak, Milos Radosavljevic, Aina Smid, Daniel Suljic o, en especial, Ladislav Galeta, firmante de ese notable cortometraje titulado *Water Pulu 1869-1896* que el propio autor describiría de esta manera tan peculiar y aplicable al cine experimental en su conjunto: “Es una película con tantos problemas que cuando uno piensa en ella necesita más que datos secos simplemente. Sentimos que debemos hacer una comparación: parece un iceberg del que sólo la cumbre es visible. O sea, viendo la película

observamos deslizar un fenómeno externo, y como mucho podemos tener un presentimiento de que debajo de la superficie puede quedarse oculta mucha información adicional. Similar a un juego de waterpolo, donde se ve sólo las cabezas y los brazos de los deportistas, y por supuesto el balón, mientras tenemos la noción / idea de que cosas más importantes están ocurriendo en la lucha librada bajo la superficie del agua.”





## CINEMATOGRAFÍAS INVITADAS

La Semana de Cine Experimental de Madrid ha mantenido desde sus orígenes una constante atención tanto al repaso divulgativo de las pioneras manifestaciones de vanguardia en el séptimo arte como al esfuerzo analítico de fijar los actuales cauces de la modernidad. Más allá de los numerosos ciclos monográficos sobre determinados momentos históricos o de las retrospectivas consagradas a singulares creadores del pasado, desde el certamen se ha pretendido ofrecer al menos un resquicio estable para la difusión formalizada de los rupturistas planteamientos estéticos del presente. Nuevas miradas sobre el audiovisual que por diversos motivos apenas logran acceder a las salas y que ni siquiera excepcionalmente se programan en las filmotecas por las dificultades para obtener copias, pero que han encontrado un marco de prestigio en el festival con la sección denominada Cinematografías Invitadas.

En ese sentido, el estimable y decidido apoyo de patrocinadores, embajadas e instituciones ha jugado un papel determinante en el desarrollo de esta sección paralela, favoreciendo el conocimiento intenso por parte del público de obras a veces tan exóticas en el contexto nacional —no sólo por cuestiones geográficas sino también artísticas, culturales o comerciales— como las procedentes de Japón, Australia, Israel, Canadá, Finlandia o Irán. Las cinematografías invitadas cada año han tenido de esta manera la posibilidad de mostrar ante el público las posibles perspectivas de futuro para el audiovisual a través de los últimos trabajos impulsados tanto por ilustres veteranos como por jóvenes recién salidos de las escuelas de capacitación. Unas propuestas siempre fascinantes que, debido a su novedad y riesgo creativo, escapan en ocasiones al encasillamiento académico sobre las últimas tendencias del mundo del arte.

Ahora bien, por su propio carácter abierto este área informativa se ha configurado al mismo tiempo, desde la primera edición de la Semana de Cine Experimental, como una práctica de síntesis entre tradición y modernidad, intentando explorar las raíces que justificarían en parte el interés actual de algunos países por ciertas temáticas, géneros, formatos o tendencias. Así, en 1991 ya habría al respecto una nítida declaración preliminar de intenciones con la magna retrospectiva “70 años de cine alemán de vanguardia”, auspiciada por el Goethe Institut, donde se conjuntaron tres ciclos específicos sobre las décadas de los veinte y los ochenta, así como un homenaje al cineasta Werner Nekes.

Alemania, pues, en tanto primera cinematografía invitada, quiso plantear cómo las sempiternas aspiraciones por legitimar el cine bajo una forma artística autónoma, liberado de las ataduras de la narración literaria para acercarlo al terreno musical o plástico, condujeron en primera instancia al desarrollo de unas vanguardias históricas que siguen dejando su huella en las obras audiovisuales del presente. Dado que la experimentación ha venido siendo un elemento motriz para infinidad de creadores, los deseos de sondear las posibilidades expresivas y comunicativas del medio fílmico tuvieron un extraordinario reflejo inicial, durante los años veinte, en el *Abstrakter Film* teorizado como orquestación del movimiento en ritmos visuales por Hans Richter, Oskar Fischinger, Rudolf Peeninger, Werner Graeff, Guido Seiber, Lotte Reiniger, Laszlo Moholy-Nagy o Walther Ruttmann. Artistas plásticos casi todos ellos de los que pudo verse una cumplida muestra de su filmografía mediante títulos ya emblemáticos como *Ki-phi* (Guido Seiber, 1925), *Weekend* (Walther Ruttmann, 1929) o *Barcarole* (Rudolf Peeninger, 1932), junto a una amplia selección de los sucesivos *Ryhtmus* (1921-1925) de Hans Richter, los *Opus* (1919-1925) de Walther Ruttmann o los *Studien* (1926-1934) de Oskar Fischinger.

El impulso de reanimación del cine germano simbolizado en Werner Nekes sirvió por su parte como idóneo complemento para abordar la influencia del *Abstrakter Film* sobre el grueso de creadores alemanes de los años sesenta, así como la no menos notoria impronta del entonces contemporáneo New American Cinema. Desde que el Manifiesto de Oberhausen declarara con rotundo aire apocalíptico la

muerte del viejo cine, pudo detectarse en Alemania el surgimiento de una generación de directores formada por Bastian Clevé, Klaus Wyborny o Heinz Emigholz donde pronto destacaría la figura de Werner Nekes. Sus films, concebidos como juego entre la mirada virginal de la prehistoria y la confusión de la modernidad, al tiempo que realizados mediante el uso de aparatos ópticos diseñados por él mismo y avanzadas técnicas de ordenador, abrieron nuevas perspectivas para el cine experimental justo en el momento que el videoarte suponía una seria amenaza. *Vis-A-Vis* (1968), *Ulysses* (1982) o *Was Geschah Wirklich Zwischen Den Bildern* (1986) fueron varias de las películas exhibidas en esta muestra.

Por último, la selección de films de la década de los ochenta pretendió acreditar la rotunda vigencia de ciertos planteamientos acuñados por las vanguardias históricas, aunque sin obviar el paulatino rechazo de algunos directores germanos a seguir explorando aspectos físicos estructurales, como la luz o el ritmo, para otorgarle al cine de vanguardia un carácter más eminentemente narrativo partiendo del siempre escurridizo acercamiento a las formas expresivas de género. Una muestra de esa tendencia fílmica cercana a lo posmoderno quedaría entonces reflejada en la exhibición de veinte cortometrajes realizados por jóvenes valores —mujeres en su mayoría— como Hannelore Kober, Ulrike Ottinger, Maya Lene Rettig, Christine Noll, Cathy Joritz, Jonnie Dobele, Schmelz Dahin, Klaus Telscher o Zoltan Spirandelli, sin olvidarse de incluir otros nombres que más tarde se han convertido en asiduos concursantes de la Sección Oficial, caso de Michael Bryntrup.

Esta misma línea de recorrido evolutivo sobre las floraciones vanguardistas surgidas en cada país, así como de reflexión alrededor de la huella dejada por los pioneros en las propuestas más actuales, ha continuado manteniéndose por parte de otras Cinematografías Invitadas a las distintas ediciones del festival. Aunque la flexibilidad de esta sección viene garantizando la existencia de muy variopintos enfoques, los espectadores han podido hacerse una magnífica idea en estos diez años de existencia del certamen, sin embargo, de algunos rasgos básicos que históricamente caracterizan los films más avanzados de Japón, Australia, Irán, la República Checa o Canadá, mediante amplias retrospectivas concebidas según la estela marcada por Alemania en 1991.

La 3ª Semana de Cine Experimental acogería en ese sentido un extenso ciclo compuesto por cerca de cuarenta títulos de la vanguardia cinematográfica japonesa bajo la supervisión de Image Forum, una entidad sin ánimo de lucro creada para preservar y difundir el patrimonio audiovisual asiático. Desde que Teinosuke Kinogasa rodara a mediados de los años veinte *Kurutta ichi-peji* (1926) y *Jujiro* (1928) al calor del Abstrakter Film europeo, la experimentación ha sido una constante en la cinematografía nipona, con cimas tan destacadas como las reflexiones sobre el color de Pyonosuke Kitao en 1930 o el caligrafismo de Seiji Otsuji en la década de los cincuenta. Ahora bien, a partir de 1960 Japón asistiría a un notable renacimiento de este tipo de trabajos gracias al esfuerzo creativo de las nuevas generaciones formadas en escuelas de cine y caracterizadas por su interés en líneas estéticas que empezaban a brillar internacionalmente. Una circunstancia que permitiría el desarrollo de numerosas tendencias todavía vigentes como el neosurrealismo, representado por Eiko Hosoe, o el tardoestructuralismo, cuya máxima cabeza visible ostenta Nobuhiro Kawanaka.

Atendiendo a esta diversidad de planteamientos, el certamen exhibiría en 1993 una amplia muestra del cine japonés realizado desde comienzos de los sesenta, mostrando obras de realizadores como Masanobu Nakamura, Sakumi Hagiwara, Hiroshi Yamakazi, Nobuhiro Aihara o Katsumi Aoi. Con todo, dentro de esa retrospectiva destacaron especialmente determinados títulos claves para la comprensión del último cine japonés de vanguardia: el cortometraje neosurrealista *Heso to genbaku* (1960), realizado por el prestigioso fotógrafo Eiko Hosoe; las exploraciones sobre la luz, como doble metáfora de la esperanza y la memoria, contenidas en *Meyku tan* (1975), del escritor Shuji Terayama; la reflexión en torno a la necesidad de prescindir de la cámara como intermediario entre la naturaleza y el mismo soporte físico de celuloide, planteada por Junichi Okuyama en *Waga eiga senritsu* (1980); la búsqueda de renovadas estructuras significativas para dotar de sentido a la mezcla de antiguas postales y descartes de noticiarios contemporáneos, esbozada por Nobuhiro Kawanaka en su pentalogía *Shi-Shosetsu* (1988-1991); o las singulares fábulas espacio-temporales de Keita Kurosaka, construidas a partir de imágenes positivas y negativas, caso de *Mimizu Mongatari* (1989).

Dentro de esa aspiración a facilitar el conocimiento por parte de los espectadores de las propuestas más radicalmente extremas desde el punto de vista geográfico y cultural, la Semana de Cine Experimental continuó ofreciendo la sección Cinematografías Invitadas a países tan subyugantes como Irán. Si la distribución internacional del cine persa está viviendo desde mediados de los años noventa momentos de notable auge, merced a los éxitos cosechados en festivales como Cannes o Venecia, y a la fama mundial alcanzada por creadores como Abbas Kiarostami o Jafar Panahi, no ocurre lo mismo con otros jóvenes talentos que intentan abrir también cauces dentro de las limitadas posibilidades industriales y políticas existentes.

La llegada al poder de la Revolución Islámica en 1979 supuso, como es sabido, un agudo cambio en las pautas de control de un cine iraní que durante los estertores del régimen encabezado por Reza Pahlevi parecía debatirse entre los subproductos eróticos de consumo masivo y la eclosión de movimientos renovadores minoritarios, donde se incrustaban figuras como Darius Mehrjui, Nasser Taghvai, Bahram Beyzai, Amir Naderi, Parviz Kimiavi o el propio Abbas Kiarostami. El hermetismo de buena parte de estas últimas propuestas desembocaría finalmente en la aparición del llamado Cine Místico, una variante experimental de honda raigambre filosófica influida sobre todo por la obra de autores como el ruso Andrei Tarkovski, pero los mecanismos represivos impidieron, sin embargo, un mayor desarrollo de otras tendencias a causa de las fulminantes prohibiciones a la distribución de vídeos, la retirada de los permisos de trabajo a numerosos profesionales o el bloqueo administrativo de películas ya rodadas. En 1983, los planes diseñados por la Revolución Islámica para crear un moderno cine iraní ofrecieron como resultado, no obstante, la apertura de varios centros académicos y asociaciones culturales que han favorecido el desembarco de jóvenes vinculados sobre todo al campo del cortometraje y con deseos de subvertir determinadas formas narrativas próximas al género documental.

El ciclo ofrecido en 1995 con la colaboración del Centro para el Desarrollo de la Práctica Cinematográfica Experimental y Semiprofesional, radicado en Teherán, permitió pulsar en ese sentido los agitados últimos veinticinco años de un país en significativa evolución. Entre los títulos proyectados en esa 5ª Semana de Cine Experimental

estuvieron muchas obras de índole semidocumental, pero también films de animación como la humorística sátira visual sobre los conflictos del mundo plasmada en *Donyaye divane divane divane* (Nooreddin Zarrinkeld, 1975) o fábulas poéticas del estilo de *Ghalb* (Saeed Moja-veri, 1991). Con todo, entre los cortometrajes seleccionados para la retrospectiva destacarían de forma particular los primeros trabajos de cineastas hoy consagrados: Abbas Kiarostami, del que se proyectaron *Nan va koocheh* (1970) o *Hamsarayan* (1982); Majid Majidi, artífice de *Rooz-e-emptenan* (1989) o *Akharin abadi* (1991); y Farhad Mehranfar, firmante de *Barbera dar barf be donya miayond* (1978) o *Risheha* (1992). Y, junto a ellos, sobresaldrían igualmente las valiosas propuestas de noveles talentos como Abdolhamid Baghain —*Tanidan* (1989)—, Nader Maghadas —*Kechal* (1992)—, Samad Gholamzadeh —*Rozaneh* (1990)—, Mohammad Reza Sharifi —*Shokoofeha-ye-keihani* (1994)— o Mostafa Yar Mahmoudi —*Naghshineh* (1989)—.

Australia, por su parte, ha tenido dos ocasiones —1994 y 1998— para mostrar la riqueza de sus propuestas fílmicas en el marco de Cinematografías Invitadas, a través de la proyección de un vasto repertorio de películas producidas desde la década de los sesenta aunque con fugaces miradas hacia épocas anteriores. De ahí que el eje medular del ciclo exhibido durante la 8ª Semana de Cine Experimental pretendiera sobre todo dejar claro que el uso de las imágenes en movimiento como herramienta para la configuración de una identidad nacional homogénea ha estado muy presente en Australia desde finales del siglo XIX, algo que reflejan de forma palmaria películas clásicas del estilo de *Coorab in the Island of Ghosts* (Francis Birtles, 1929), *The Back of Beyond* (John Heyer, 1954) o *Fun Radio* (Nigel Buesst, 1963).

Ahora bien, más allá del enfoque etnográfico de buena parte de estos films y de su carácter netamente hiperrealista, el cine australiano ha conocido desde los años sesenta una notable eclosión de posturas radicalmente vanguardistas. El ciclo proyectado en la cuarta edición del certamen quiso por esto mismo evidenciar dicha multiplicidad de planteamientos a través de un sexteto de programas articulados en torno a determinadas ideas teóricas motrices.

Así, los debates sobre cómo asimilar la tradición experimental europea y estadounidense en la práctica cinematográfica quedaron plas-

mados en una serie de títulos donde resultaría perceptible la influencia de las corrientes norteamericanas de los años cuarenta y cincuenta representadas por Stan Brakhage, Michael Snow o Maya Deren: *Adam and Eve* (1962), un dibujo animado del pintor Dusan Marek inspirado en grafismos modernistas y en cierta iconografía procedente del surrealismo; *Bolero* (1967), una suerte de *collage minimal* realizado por Albie Thoms; o *Black Fungus* (1971), dirigida por Michael Lee a partir de la mezcla de técnicas de animación, *performances* filmadas y descartes archivísticos de noticiarios. Por otra parte, las tendencias más formalistas, basadas en la renuncia a cualquier posible mecanismo narrativo para situar en primer plano los elementos constituyentes del artificio cinematográfico —luz, celuloide, cámara, montaje o posición del espectador ante las imágenes—, tuvieron su reflejo en obras como *Whitewash* (Lindsey Martin, 1969-1973), un *hand-made film* de movimientos horizontales, sombreados, efectos estroboscópicos con grupos de líneas, espesas selvas de mallas e instantáneas de agua rociada; o *Dance DeLuxe* (John Dunkley Smith, 1975), fascinante trabajo sobre el tiempo a partir de imágenes filmadas a alta velocidad, fotografías fijas repetidas según una pauta metronómica e insertos de negativos.

Como superación de estas tendencias, el cine australiano conocería desde comienzos de los años ochenta una sensible búsqueda de nuevos horizontes a partir del juego con la potencialidad surreal de lo cómico, planteada por creadoras como Margaret Dodd, Melanie El Mir o Sonia Leber. Un cine próximo a lo artesano donde la reflexión sobre el concepto de identidad personal se acabó erigiendo en la materia básica de trabajo, como demostrarían el fetichismo absurdo reflejado en *This Woman is not a Car* (Margaret Dodd, 1982), las fantasías psicóticas de *Treasure* (Melanie El Mir, 1993), o los cuadros vivos duplicados de *History Takes Places* (Sonia Leber, 1987).

Ese enlace entre la tradición histórica y los tiempos actuales ha continuado estando presente en posteriores ciclos organizados por la Semana de Cine Experimental, pero las Cinematografías Invitadas han ofrecido a los espectadores otros sugestivos enfoques de acusado eclecticismo. La selección de Cuba, México, Suiza, Inglaterra o Israel, por ejemplo, prefirió ceñirse casi en exclusiva a los años noventa, con una serie de heterogéneos programas que se limitaron a expo-

ner el estado de la cuestión sin las estrecheces propias de las formalizaciones académicas ni ánimo de pontificar sobre la hipotética validez de ciertas tendencias contemporáneas.

En este contexto, la retrospectiva sobre Cuba celebrada en 1997 resultaría particularmente polémica y combativa por cuanto sus representantes manifestaron de antemano que la selección estaba formada por tan sólo nueve títulos que no se inscribían en sentido estricto dentro de los márgenes del cine experimental, salvo por la interpretación de los contenidos y algunos festivos coqueteos con el lenguaje. El mensaje ideológico implícito en cada una de las películas exhibidas pretendía anteponerse al historicismo vacío y el panfleto oportunista para esbozar una aguda reflexión sobre el desaliento característico de la sociedad. Junto con títulos clásicos de veteranos cineastas como Santiago Álvarez, Manuel Octavio Gómez o Nicolás Guillén Landrián, el repertorio de cintas elegidas incluyó algunas curiosas propuestas como *A Norman McLaren* (1990), un sentido homenaje en forma de *collage* realizado por Manuel Marcel o el medimetraje simbolista *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), aunque sin dejar clara nunca la estima del régimen castrista hacia esas tibias tendencias modernas.

Algo semejante podría decirse sobre el ciclo ofrecido por México dentro de los actos conmemorativos del centenario del cine, donde pudieron verse casi una decena de films producidos entre 1992 y 1994. La variedad de temas, formulaciones y ópticas quedó evidenciada de forma rotunda a través de títulos como *El abuelo Cheno y otras historias* (Juan Carlos Rulfo, 1994), un brillante registro del ceremonioso ritual de la venganza y la muerte en las agrestes tierras de Jalisco; *La línea paterna* (José Buil y Marisa Sistach, 1994), una meditación sobre los estragos del tiempo y la pérdida de raíces a partir de un presunto *found footage* familiar; o *El héroe* (Luis Carlos Carrera, 1993), una incisiva exploración de la soledad ciudadana que, dentro de la categoría de cortometrajes, acababa de obtener nada menos que la Palma de Oro en el 47º Festival Internacional de Cine de Cannes.

El nuevo cine experimental de Suiza, por su parte, recaló en la octava edición del certamen con el inestimable apoyo de Pro Helvetia / Arts Council of Switzerland, para mostrarle a los espectadores su no-



table impulso creativo y, de paso, impugnar los comentarios ensayísticos en torno a la inexistencia de propuestas actuales de vanguardia en el país helvético, algo que viene afirmándose de forma recurrente desde hace décadas pero que hoy no parece sostenerse a la luz de los hechos.

Por supuesto, el cine suizo ha sufrido históricamente los efectos del desinterés oficial a la hora de promover su desarrollo, algo detectable en la falta de unas escuelas de enseñanza técnica que hasta hace escasos doce años no empezaron a crearse o en la precariedad de unas redes de difusión que apenas van más allá del prestigioso Festival de Locarno o del VIPER de Lucerna. Así las cosas, el autodidactismo y la emigración profesional se convirtieron de manera inexcusable en rasgos distintivos de una cinematografía al borde de la extinción hasta que, a finales de los años sesenta, cineastas como Blanca Conti Rossini, Thomas Imbach, Daniel Schmid, Matthias Zschokke o la inevitable referencia de Jean Luc Godard encendieron una extraordinaria llama de esperanza que esperaba tener continuidad en el futuro. Sin embargo, las numerosas disputas teóricas y artísticas provocaron de inmediato un espectacular aumento del individualismo, perceptible en la distancia sideral que pronto separó el cine poético de Véronique Güel de las composiciones estructurales de HHK Schüherr, o la áspera atmósfera onírica de Franz Walser de las alusiones políticas de Samir. Evidentemente, dichas posturas irían radicalizándose con el paso del tiempo, hasta el punto de que ningún argumento fue capaz de suturar la fractura dialéctica abierta entre quienes consideraban el cine un medio autónomo de expresión y aquellos otros que lo vinculaban por su procedencia al universo artístico global.

Por lo que se refiere a Inglaterra, una de las cinematografías más habituales en la Sección Oficial, prefirió desdoblarse en cambio su presencia como invitada mediante dos ciclos distintos sobre el cine experimental de principios de los noventa.

Coordinada por Peter Wollen para la cuarta edición del certamen, "Arrows of Desire" pretendió agrupar bajo tan poético encabezamiento una exhaustiva muestra del discutible "nacimiento de una nueva clase de cultura audiovisual" en el Reino Unido a partir de los esfuerzos emprendidos por los principales movimientos de vanguardia en los años sesenta. Así, desde que la agresiva y resuelta London Fil-

makers Co-Op, consagrada a la difusión del tardomodernismo, dejara paso a los esfuerzos por crear un arte cinematográfico europeo radicalizado, capaz de albergar las subculturas y de abrirse a modernas tecnologías como el vídeo o la imagen de síntesis, comenzó a generarse un amplio espectro de tendencias innovadoras, excéntricas y delirantes. Las antiguas vanguardias empezaron de este modo a convertirse en algo difuso dentro de un universo creativo icónico mucho más difuso, donde la calidad técnica quedaría solapada tras la estética audiovisual y emergerían conexiones inesperadas entre creadores con antecedentes culturales o de producción muy diversos.

Los títulos seleccionados por Peter Wollen para “Arrows of Desire” pretendieron en ese sentido ofrecer una excelente panorámica de las líneas maestras fundamentales sobre las que experimentalismo pudo asentarse a comienzos de los noventa y que en cierta medida provienen de esa tradición rupturista de las décadas anteriores. De una u otra manera en este ciclo estuvieron representadas, pues, las fascinantes exploraciones audiovisuales sobre el concepto de identidad por parte de artistas británicos contemporáneos como John Akomfrah —*A Touch of the Tar Brush* (1992)—, Robert Cruz —*In-between* (1992)— o David Finch —*Stone Steps* (1992)—; los trabajos desde la estructura de diario personal realizados por Richard Heslop —*Floating* (1991)—, Chris Newby —*Relax* (1991)—, Tim Rolt —*The Vacuum* (1991)— y Vonnie —*Justice Sucks* (1992)—; o, en fin, los intentos por abordar el cuerpo como objeto anatómico visual presentes en Mike Stubb —*Man Act: The Sweatlodge* (1991)—, Paul Bush —*Lake of Dreams* (1991)— e incluso el hoy laureado Peter Greenaway —*M is for Man, Music, Mozart* (1991).

En 1996, por su parte, la 6ª Semana de Cine Experimental de Madrid volvería a ofrecer un excelente marco a las últimas propuestas audiovisuales británicas, aunque para la ocasión el núcleo medular de las obras seleccionadas girase en torno a los estrechos vínculos del cine y el vídeo con un medio televisivo que en cierta medida lleva mucho tiempo garantizando la subsistencia de los planteamientos de vanguardia. Sólo dentro de ese contexto pueden entenderse, por ejemplo, los cortometrajes de animación auspiciados por la BBC o Channel Four, donde se mezclan técnicas convencionales y digitales, caso de *Smart Alek* (Andrew Kotting, 1993), *The Take Out* (Jamie Thraves,

1993) y *The Temptation of Sainthood* (Simon Pummell, 1993); o los rupturistas documentales en forma de cuento narrado con voz en *off* como *A Concise History of How Wilkie Discovered England* (Pier Wilkie, 1993) y *London* (Patrick Keiller, 1993). Pero, además, esta relación ha posibilitado el surgimiento de una serie de audaces creadores, como Isaac Julien o John Maybury, que todavía siguen en la actualidad abanderando las tendencias más avanzadas del campo audiovisual, bien mediante la reinterpretación de la identidad cultural y sexual —*The Attendant* (Isaac Julien, 1993)—, bien a través de la exploración de técnicas digitales para crear una eficaz síntesis calidoscópica de historias reales y mentiras visuales —*Rememberance of Things Fast* (John Maybury, 1993).

Israel, por último, prefirió también renunciar a la exhibición de su patrimonio histórico para centrarse exclusivamente en el cine más actual, proyectando cerca de cuarenta películas realizadas entre 1991 y 1999. Pese a su tardío nacimiento, la industria cinematográfica de Israel conoció un importante desarrollo desde los años cuarenta gracias a los esfuerzos gubernamentales para construir un nuevo Estado. Si uno de los objetivos iniciales fue mostrar la imagen heroica del pueblo judío, a partir del proceso de absorción de los inmigrantes hebreos procedentes de Asia y África se desarrolló un pintoresco género local denominado *burreka*, donde los elementos cómicos se entremezclan con representaciones folklóricas populares, que barrería de las pantallas cualquier atisbo de experimentalismo formal o estético.

Sin embargo, a partir de 1997 el cine israelí ha gozado de una llamativa difusión internacional simbolizada por la figura de Amos Gitai, cuyo largometraje *Kadosh* (1999) serviría de inauguración a la 9ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Ese renacimiento está favoreciendo la entrada arrolladora de jóvenes valores interesados en la exploración de las formas cinematográficas y que proceden en su mayor parte de las incipientes escuelas de enseñanza surgidas desde mediados de los noventa tanto en Tel Aviv como en Jerusalén. La propia Sección Oficial del certamen ha tenido diversas ocasiones de constatar esa efervescencia fílmica gracias a la activa participación de realizadores como Igal Brusztyn, Oded Lotan, Hai Cohen o Dror Reshef, pero la nómina de promesas incluye varios nombres adicionales, caso

de Jonathan Sagall, director del multipremiado largometraje *Kersher Ir* (1998), o Yossi Somer, que concursaría en el prestigioso Festival de Berlín con *Ha-Dybbuk M'sde Hatapuchim Hakdoshim* (1998).

No obstante, es en el terreno de la animación donde la cinematografía israelí acumula valiosos galardones. De ahí que la retrospectiva exhibida en la 9ª Semana de Cine Experimental de Madrid mostrara especial atención a este aspecto con la presencia de un ramillete de obras firmadas por Ayelet Sharon, Yaheli Shtahl, Smadar Llumitz, Hagel Asaz o Gil Alkabetz, del que pudieron verse sus cortometrajes de mayor éxito como *Bitzbutz* (1984) o *Rubicon* (1997).

El mundo de la animación se ha erigido precisamente desde los orígenes de la Semana de Cine Experimental de Madrid en una presencia muy querida a la que se le ha prestado amplio espacio dentro de las secciones oficiales e informativas y que, como no podía ser menos, también ha acabado figurando de forma vigorosa en los programas de Cinematografías Invitadas. No obstante, en las ediciones de 1996 y 1997 esta circunstancia se evidenció de forma rotunda gracias a los ciclos planteados por Finlandia y Dinamarca, que permitieron disfrutar a los espectadores de un monumental repaso histórico así como de las últimas novedades dentro de este interesante campo.

Por lo que se refiere a Dinamarca, país que incluyó en el certamen un amplio recorrido por su cine de animación más actual, bastaría recordar como notables antecedentes históricos a creadores de la talla de Kaj Pindal, Borge Ring o Flemming Quist Moller, para comprender el buen momento que disfruta este género por aquellos lares en los años noventa. Ni siquiera las lógicas tensiones provocadas por el paulatino declive de las técnicas tradicionales en detrimento de la animación por ordenador han supuesto un freno al imparable crecimiento danés en este terreno, saldado con éxitos internacionales como la serie de films realizados por Teis Dyekjaer-Hansen —*Lovestoreys* (1996)—, Jannik Hastrup —*Der er bare os hons* (1992), *Birland / A night in Tunisia* (1995) o *Alberne og det hemmelige waben* (1995)—, Anders Sorensen —*Eventyret om den vidundelige musik* (1991)— o Malene Vilstrup —*Et hundeliv* (1996).

Mientras que Finlandia, por su parte, quiso balizar el sendero con la retrospectiva “70 años de cine de animación”, donde pudieron verse desde títulos pioneros de grupos vanguardistas hasta cortometrajes

impulsados por recién creadas academias de enseñanza. Gracias a los mecanismos fiscales vigentes durante los años cincuenta en Finlandia, que permitían desgravar jugosas sumas de dinero a los exhibidores del cine de animación escandinavo, éste fue haciéndose un hueco estable en las salas de proyección y generando un caldo de cultivo favorable a este tipo de cintas. Sólo a partir de 1964, momento en que dicho sistema fiscal desapareció como norma, la televisión empezó a hacerse cargo de difundir estas películas, aunque bien entrada la década siguiente ni siquiera este resquicio quedaría ya en pie de forma estable.

Así las cosas, y tras un período de aguda crisis, en la década de los noventa Finlandia ha comenzado a manifestar un renovado entusiasmo por esta clase de cine, palpable sobre todo en el descomunal aumento de las cifras de producción y en la cuantiosa entrada de jóvenes valores procedentes de escuelas formativas como la Universidad de Artes y Diseño de Helsinki. Lo cual está reflejándose, de paso, en la obtención de reputados galardones internacionales como los obtenidos por *Oppe & Nere* (Antonia Ringborn, 1994), pintoresca mirada sobre la manera de limpiar el horizonte personal de cuestiones desagradables; *The Maiden and the Soldier* (Katariina Lillqvist, 1994), un cálido relato animado sobre la fuerza del amor; o *The Chamber Stork* (Katariina Lillqvist, 1994), donde los muñecos se internan en el obsesivo mundo de Franz Kafka.



## ACTOS, HOMENAJES Y EXPOSICIONES



*Los Cines Renoir de Cuatro Caminos, sede habitual del certamen*



*Acto de homenaje a Francisco Ayala*



*Entrega de premios de la 2ª Semana de Cine Experimental de Madrid*



*Entrega de premios de la 3ª Semana de Cine Experimental de Madrid*





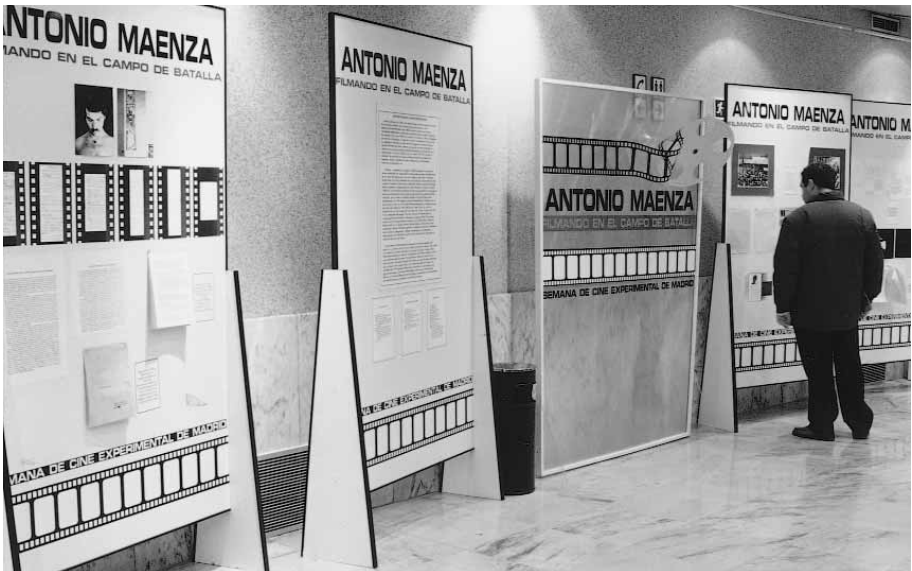
*Marc Recha durante la presentación de El árbol de las cerezas / L'arbre de les cireres, 1998*



*Exposición sobre Fernando Arrabal*



Exposición de carteles cinematográficos japoneses



Exposición sobre Antonio Maenza



*Maqueta para un decorado diseñado por Emilio Ruiz del Río*



*María José Ribot en plena performance*

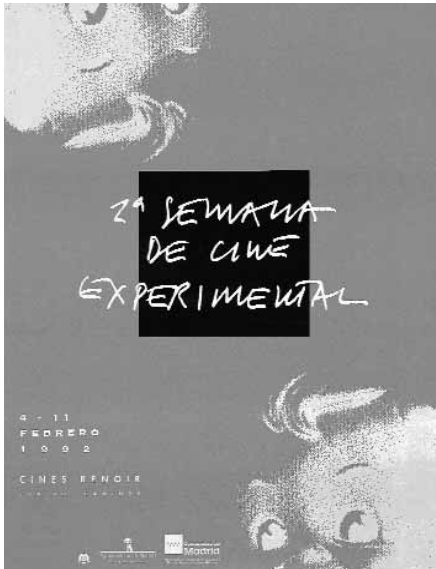


*Saturnino García en el homenaje a Ramón Gómez de la Serna*

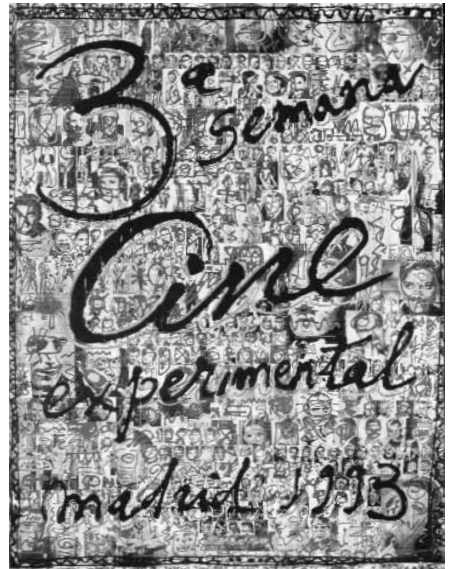
## CARTELES DE LAS 10 SEMANAS DE CINE



Cartel de la 1ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Diseño: Iván Zulueta



Cartel de la 2ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Diseño: Luis Enciso



Cartel de la 3ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Diseño: José Luis Tirado



Cartel de la 4ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Diseño: Teresa Muñiz



Cartel de la 5ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Diseño: Á. Uriarte y Ana Torán



Cartel de la 6ª Semana de Cine Experimental de Madrid



Cartel de la 7ª Semana de Cine Experimental de Madrid



Cartel de la 8ª Semana de Cine Experimental de Madrid



Cartel de la 9ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Diseño: Iván Zulueta

MADRID 2000



10 SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL



CINE SRENOIR: CUATRO CAMINOS. 14 al 21 DE NOVIEMBRE

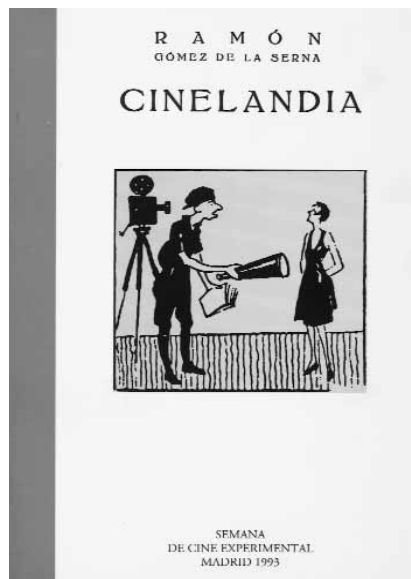
Cartel de la 10ª Semana de Cine Experimental de Madrid. Diseño: Iván Zulueta



## LIBROS PUBLICADOS



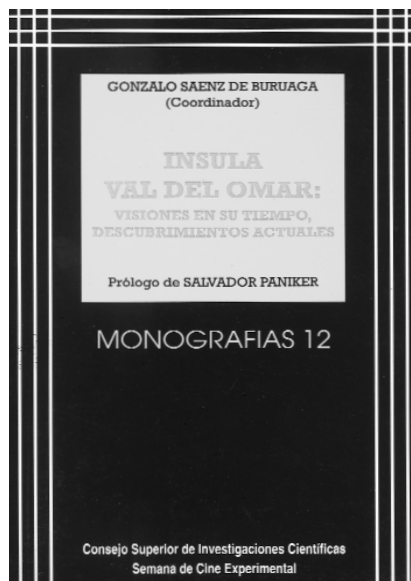
Indagación del cinema, de Francisco Ayala



Cinelandia, de Ramón Gómez de la Serna



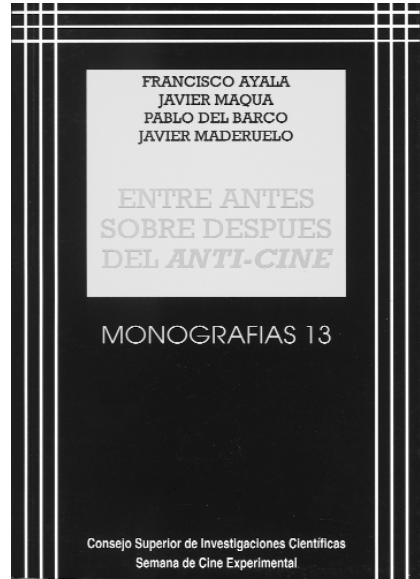
Cinematógrafo, de Andrés Carranque de Ríos



Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales



Adolfo Arrietta o la poética de la simplicidad, de *Álvaro del Amo* y *Antonio Gasset*



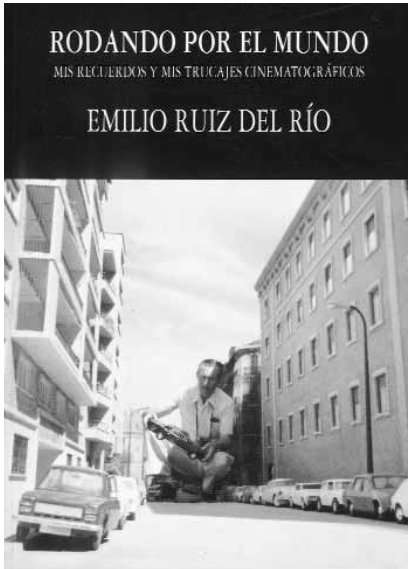
*Homenaje al anti-cine* de *Javier Aguirre*



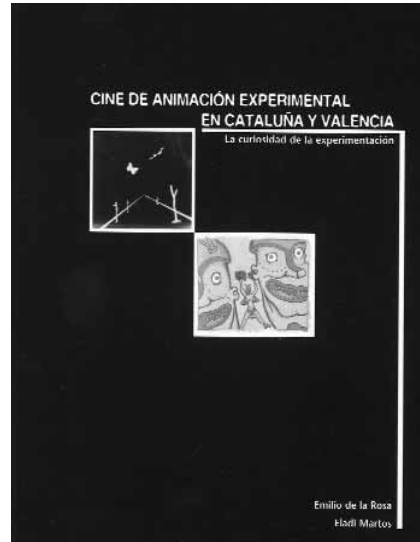
Maenza filmando en el campo de batalla, de *Pablo Pérez Rubio* y *Javier Hernández Ruiz*



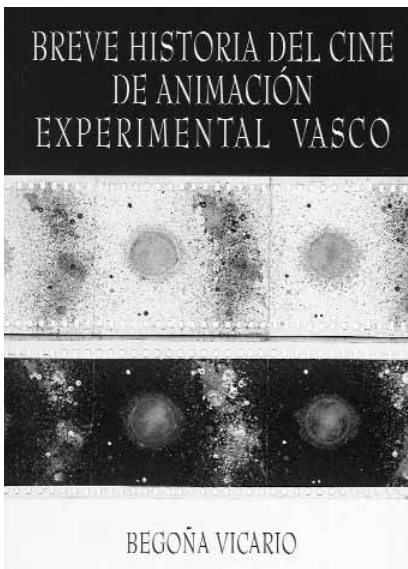
Yo filmo que..., de *Javier Hernández Ruiz* y *Pablo Pérez Rubio*



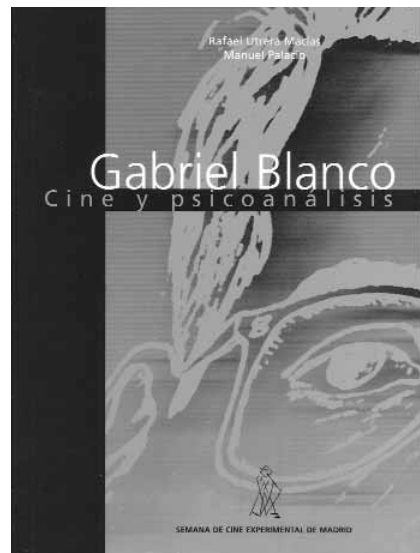
*Homenaje a Emilio Ruiz del Río*



Cine de animación experimental en Cataluña y Valencia, de Emilio de la Rosa y Eladi Martos



Breve historia del cine de animación experimental vasco, de Begoña Vicario

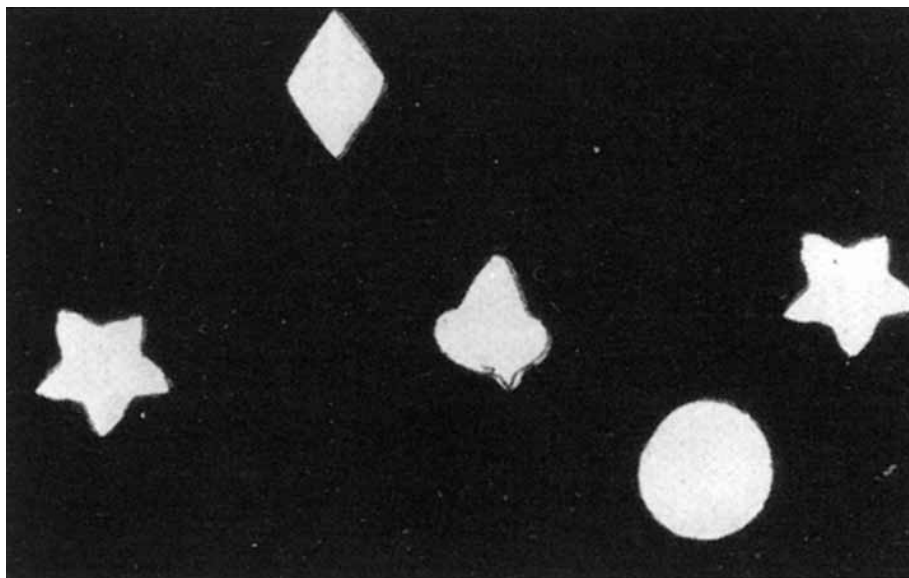


Gabriel Blanco, cine y psicoanálisis, de Manuel Palacio y Rafael Utrera

## IMÁGENES DE PELÍCULAS PROYECTADAS



Tríptico elemental de España, de José Val del Omar



Fluctuaciones entrópicas, de Javier Aguirre



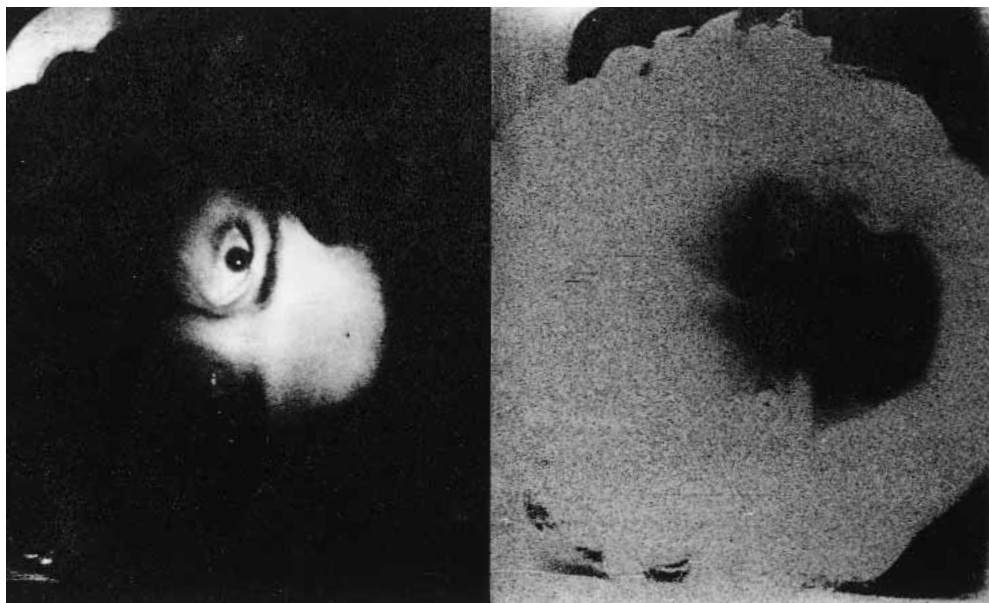
*Safar*, de Bahram Bezaie, 1974



*Boom Boom*, de Rosa Vergés, 1990



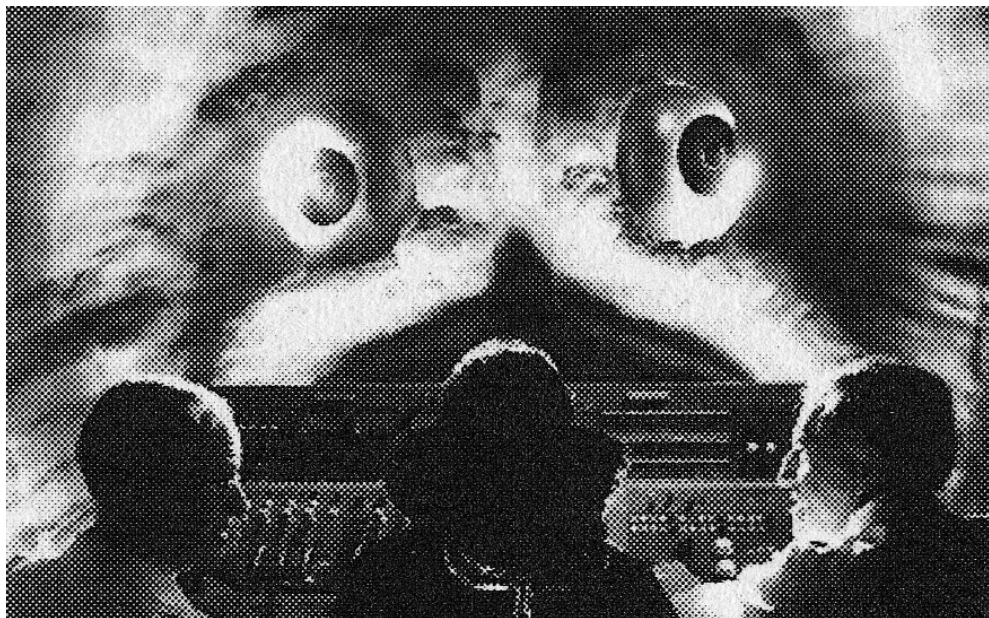
*Believe in Eve / Sueño con manzanas, de Javier Gómez Serrano, 1991*



*Dante's View, de Richard Newton, 1991*



Swift Nudes, de Richard Newton, 1991



Dream-Makers, de Robert Sarkies, 1992



Passage a l'acte, de *Martin Arnold*, 1993



Jam Session, de *Daniel F. Anselem*, 1993





Ten Monologues from the Lives of the Serial Killers, de *Ian Kerkhof*, 1994



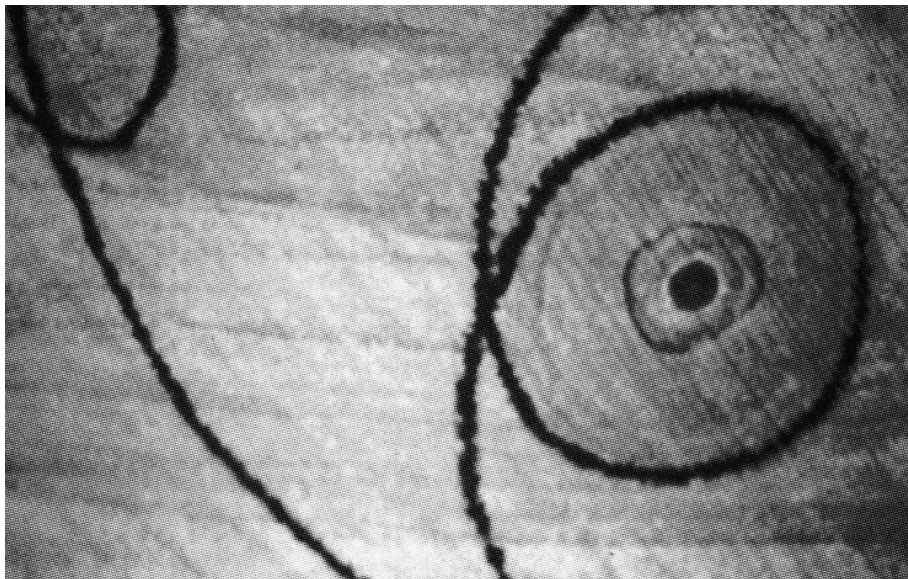
Alicia was Fainting, de *Nuria Olivé-Belles*, 1994



Eleanor Rigby Z. Malé Strany, de *Viktor Taus*, 1995



Sexo oral, de *Chus Gutiérrez*, 1995



*Roots, de Bärbel Neubauer, 1995*



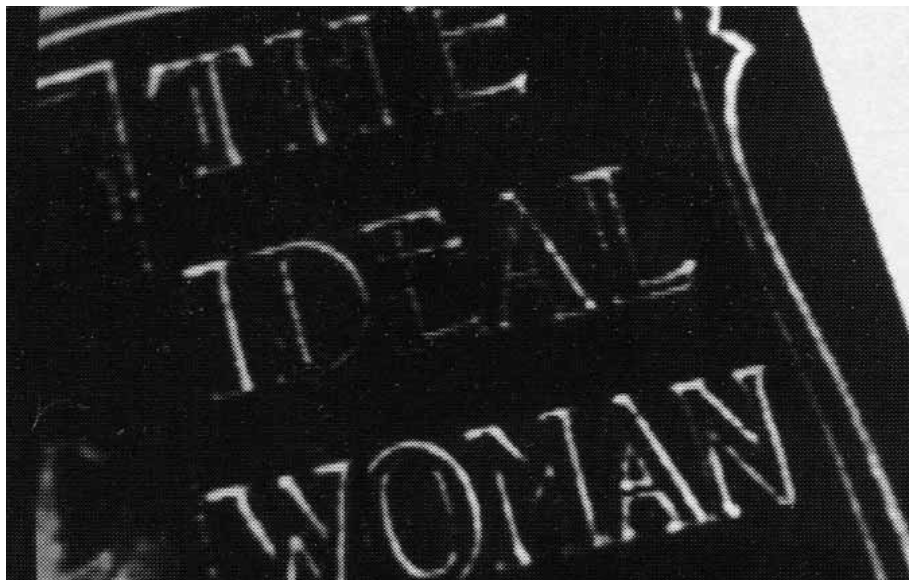
*Cachorro, de Miguel Albadalejo, 1996*



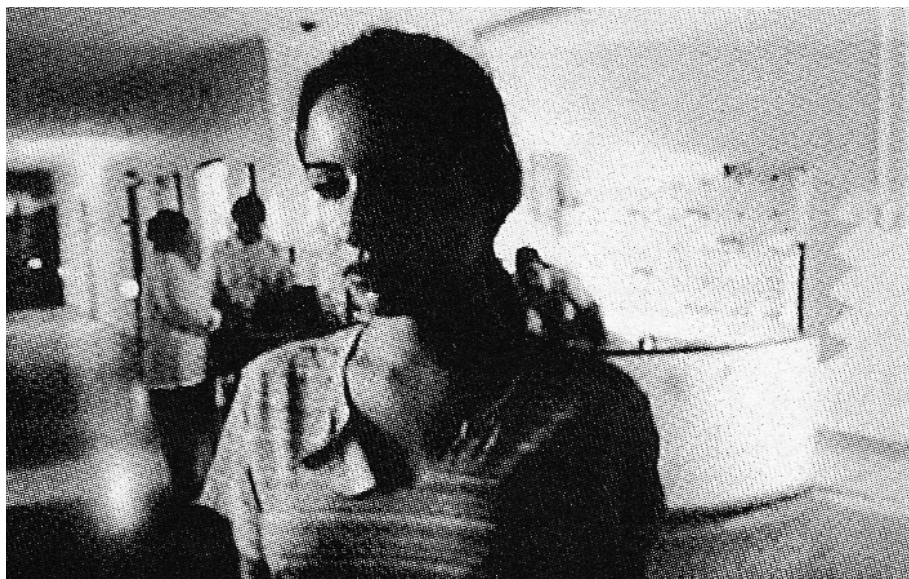
*The Other*, de *Serguei Loukjantchikov*, 1996



*Pensão Globo*, de *Mathias Müller*, 1997



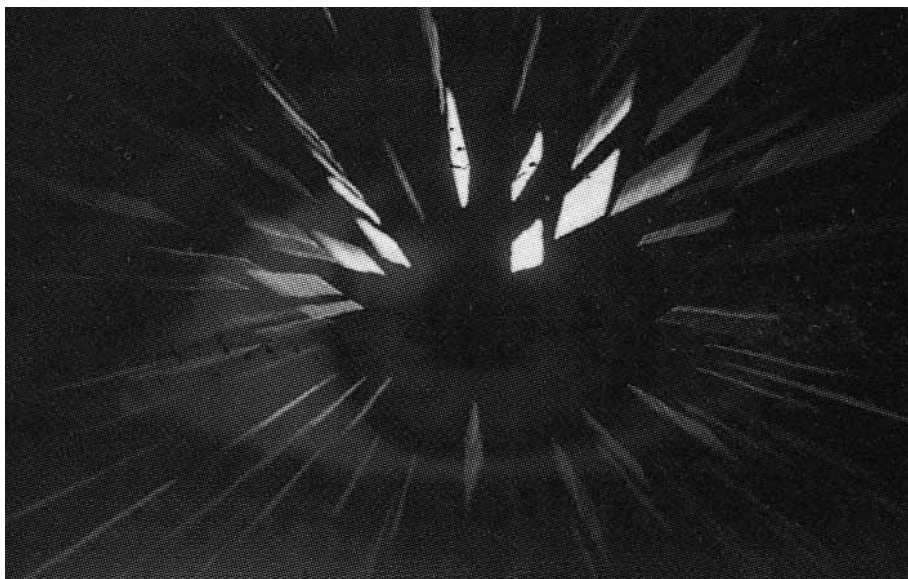
¡Ay qué pelos!, de Pia Cseri-Briones, 1996



Purgatory, de Herz Frank, 1999



Human Remains, de Jay Rosenblatt, 1998



Mind's Eye, de Gregory Godhard, 1998

# APÉNDICE 1.º

## HISTORIAL





1ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (7-12 de febrero de 1991)

**Jurado Internacional**

**JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ SINDE** (España)  
**CHRISTIAN LEBRAT** (Francia)  
**WERNER NEKES** (Alemania)  
**PERE PORTABELLA** (España)  
**PATRICIA ROZEMA** (Canadá)  
**LORDAN ZAFRANOVIC** (Croacia)

**Sección Oficial**

*A DISTANT RELATION* (Simon Cooper, 1990) . . . . . Australia  
*A-PHOTOGR-A-PIC DOCUMENT-ARI*  
(María Marañón, 1989) . . . . . España  
*AMANTE DE TERUEL* (Víctor López, 1989) . . . . . España  
*ANA, ¿DÓNDE ESTÁS?* (Narcisa Hirsch, 1987) . . . . . Argentina  
*AND HE SAID TO THE WORM, THOU ARE MY  
MOTHER AND MY SISTER*  
(Jesper Fabricius, 1990) . . . . . Dinamarca  
*ANOTHER GREEN WORLD* (Peter Mantello, 1986) . . . . . Canadá  
*BHALE NEUBATEN* (José Ramón da Cruz, 1985) . . . . . España  
*BUDAWANNY* (Bob Kinn, 1987) . . . . . Irlanda  
*CORPUSCULAIRE* (Yves Lafontaine, 1990) . . . . . Canadá  
*DE MISLUKING* (Hans Ridder, 1986) . . . . . Holanda  
*DE ROSA LUXEMBURGO A PETRA KELLY*  
(José Ramón da Cruz, 1986) . . . . . España  
*DER LAUF DER GIMGE*  
(Peter Fischli y David Weiss, 1987) . . . . . Suiza  
*DREAM CITY* (Valerio Jalongo, 1986) . . . . . Italia  
*EL DEVENIR DE LAS PIEDRAS*  
(Claude Caldini, 1988) . . . . . Argentina

<b>EN TRAIN DE DANSER SUR UN MUSIQUE DE M. MUYBRIDGE</b>	
(Michel de Gagne y Michel Gelinas, 1990) . . . . .	Canadá
<b>ENTREACTE</b> (Manuel Cussó Ferrer, 1989) . . . . .	España
<b>HWONARZISS UND ECHO</b>	
(Michael Bryntrup, 1989). . . . .	Alemania
<b>IMÁGENES DE UN BOMBARDEO</b>	
(Julián Álvarez, 1985) . . . . .	España
<b>IN ROUGE</b> (Klaus Telscher, 1990) . . . . .	Alemania
<b>JUSTE AVANT MIDI</b> (Pascal Auger, 1989). . . . .	Francia
<b>KEEP IN TOUCH</b> (Jean-Claude Rousseau, 1987) . . . . .	Francia
<b>LA PHOTO DE CLASSE</b> (Dominique Comtat, 1989) . . . . .	Suiza
<b>LA VOIE DU SILENCE</b> (Celine Bissonnette, 1989) . . . . .	Canadá
<b>LE BROCOLI AILE</b> (Edith Labbé, 1990). . . . .	Canadá
<b>LE LYRISME DU NITRATE</b> (Peter Delpout, 1990) . . . . .	Holanda
<b>LLAW</b> (Penelope Buitenhuis, 1990). . . . .	Alemania
<b>MAD COW DESEASE</b> (Anja Telscher, 1990) . . . . .	Alemania
<b>MARY MARY</b> (Anna Gronau, 1989) . . . . .	Canadá
<b>MIDNIGHT ANIMATIONS</b>	
(Kilian Dellers y Sebastian Dellers, 1989) . . . . .	Suiza
<b>POST NO BILLS</b> (Robbie Conal, 1990) . . . . .	Estados Unidos
<b>SIE W</b> (Marek Dawid, 1989) . . . . .	Reino Unido
<b>SMALL WHITE HOUSE</b> (Richard Newton, 1990) . . . . .	Estados Unidos
<b>SWIMMING</b> (Belinda Chayko, 1990) . . . . .	Australia
<b>TOPOS</b> (Antonietta Angelidi, 1985) . . . . .	Grecia
<b>VORO-NOVA</b> (Dick Rijneke y Mildred van Leenvarden, 1985) . . . . .	Holanda
<b>WATER AND POWER</b> (Pat O'Neill, 1989) . . . . .	Estados Unidos

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A IVÁN ZULUETA**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: ALEMANIA**  
**GÉRARD COURANT**

## **Países participantes**

Alemania, Argentina, Australia, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Irlanda, Italia, Reino Unido, Suiza.

## **Premios**

### ***Primer premio***

***EL DEVENIR DE LAS PIEDRAS*** (Argentina, 1988)

*Dirección:* Claudio Caldini.

16 milímetros. Blanco y negro. 14 minutos.

***VORO-NOVA*** (Holanda, 1985)

*Dirección:* Dick Rijneke y Mildred van Leenvarden.

16 milímetros. Color. 86 minutos.

### ***Segundo premio***

***JUSTE AVANT MIDI*** (Francia, 1989)

*Dirección:* Pascal Auger.

16 milímetros. Blanco y negro. 8 minutos.

***IN ROUGE*** (Alemania, 1990)

*Dirección:* Klaus Telscher.

16 milímetros. Color. 10 minutos.

### ***Tercer premio***

***SMALL WHITE HOUSE*** (Estados Unidos, 1990)

*Dirección:* Richard Newton.

16 milímetros. Color. 91 minutos.

2ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (4-11 de febrero de 1992)

**Jurado Internacional**

**CLAUDIO CALDINI** (Argentina)  
**JOSEF CISAROVSKY** (República Checa)  
**AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES** (España)  
**LISL PONGER** (Austria)  
**JOSÉ MARÍA PRADO** (España)

**Sección Oficial**

*ATLAS* (Udo Serke, 1991) ..... Alemania  
*BERLINER BLAU* (Hartmut Jahn  
y Peter Wensierski, 1987) ..... Alemania  
*BOOMERANG* (Ljuba Smirnova, 1988) ..... Rusia  
*CALIFORNIA TRILOGY: SONS* (Udo Serke, 1976) .... Alemania  
*CALIFORNIA TRILOGY: REEL DREAM*  
(Udo Serke, 1988) ..... Alemania  
*CALIFORNIA TRILOGY: TRAX* (Udo Serke, 1987) .... Alemania-  
Estados Unidos  
*EL CENSOR* (Lino Varela, 1989) ..... España  
*EL CIELO SUBE* (Marc Recha, 1991) ..... España  
*EL CLUB DE LOS OBJETOS ABANDONADOS*  
(Jiri Barta, 1989) ..... Checoslovaquia  
*METASTASIS* (Igor y Gleb Aleinikov, 1987) ..... Rusia  
*MEMORIA CLEPSIDREI* (Emil Istvan Kovacs, 1988) ... Rumanía  
*1910* (Alexei Popkov, 1989) ..... Rusia  
*NARKOLOPTIKA* (Oliver Becker, 1991) ..... Alemania  
*NOBLEZA OBLIGA / POLOJENIE OBIAZYUAET*  
(Colectivo Armenfilm, 1989) ..... Estonia  
*80 (RUBLES)* (Ljuba Smirnova, 1988) ..... Rusia  
*PIECE TOUCHEE* (Martin Arnold, 1989) ..... Austria

**OSCUROS RINOCERONTES ENJAULADOS**

(Juan Carlos Cremata Malberti, 1990) . . . . .	Cuba
<b>OVERTURE</b> (Boris Zagrayazhsky, 1989) . . . . .	Rusia
<b>PIN UP</b> (Isolde Bayer, 1991) . . . . .	Alemania
<b>POOL</b> (Dietmar Brehm, 1990) . . . . .	Austria
<b>THE PRAYER</b> (Herz Frank, 1990) . . . . .	Letonia
<b>ROTER MORGUEN</b> (Dietmar Brehm, 1990) . . . . .	Austria
<b>THE SAVAGE SLEEP</b> (M. Osceola Refetoff, 1991) . . . . .	Canadá- Estados Unidos
<b>SITIO</b> (Víctor González Rubio, 1991) . . . . .	España
<b>ELA</b> (Liliana Couso, 1989) . . . . .	España
<b>EMLEKEZES AZ EMBERRE</b> (István Jelenzki, 1990) . .	Hungría
<b>LA ECUACIÓN DEL VÉRTIGO</b> (Julián Álvarez, 1991) . .	España
<b>LA DONCELLA VIRTUOSA O EL MARTIRIO</b>	
<b>DE SAN PEDRO</b> (Vicente Pérez Herrero, 1990) . . . . .	España
<b>DOOR</b> (David Anderson, 1990) . . . . .	Reino Unido
<b>EGY KORZSAK</b> (Géza Bereményi, 1989) . . . . .	Hungría
<b>CSEND-EMBER</b> (Arvo Blechstein, 1989) . . . . .	Hungría
<b>DEUTSCHLAND HALLUZINATION</b>	
(Oliver Becker, 1990) . . . . .	Alemania
<b>10 MINUTES OLDER</b> (Herz Frank, 1978) . . . . .	Letonia
<b>FILM, FILM, FILM (SOYUZMULTFILM)</b>	
(F. Iltruk, 1990) . . . . .	Rusia
<b>A HEARD LOST IN THE RED WOOD</b>	
(Sebastian Dellers, 1992) . . . . .	Suiza
<b>KEKKUT</b> (Gábor Balog, 1987) . . . . .	Hungría
<b>THE LATE SUNRISE</b> (Vjatcheslav Orekhov, 1990) . . . . .	Rusia
<b>MADMAN AND ANGEL</b> (Tamás Toth, 1990) . . . . .	Rusia-Hungría
<b>LA MAGLANA</b> (Marc Recha, 1991) . . . . .	España
<b>THE SONG OF SONGS</b> (Herz Frank, 1989) . . . . .	Letonia
<b>SWIFT NUDES</b> (Richard Newton, 1991) . . . . .	Estados Unidos
<b>SZIBERIAI NYAR</b> (András Dér, 1989) . . . . .	Hungría
<b>TALES FROM THE GIMLI HOSPITAL</b>	
(Guy Maddin, 1988) . . . . .	Canadá

<b>THAT'S A MOVIE</b> (Kvétoslav Hecko, 1990) . . . . .	Checoslovaquia
<b>U.S.S.A.</b> (Vivian Ostrovsky, 1985) . . . . .	Francia
<b>VENECIAS</b> (Pablo Llorca, 1989) . . . . .	España
<b>VETER</b> (Colectivo Armenfilm, 1988) . . . . .	Georgia
<b>WILLKOMMEN IN DER KANTINE</b>	
(Peter Welz, 1988) . . . . .	Alemania
<b>YVONNE</b> (Kilian Dellers, 1987) . . . . .	Suiza
<b>BRONZE</b> (Antonio Isasi, 1990) . . . . .	España

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A ÁLVARO DEL AMO**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: PAÍSES ESCANDINAVOS**  
**JIRÍ BARTA**  
**LISL PONGER**

## Países participantes

Alemania, Austria, Canadá, Cuba, Dinamarca, España, Estados Unidos, Estonia, Finlandia, Francia, Georgia, Hungría, Letonia, Noruega, Portugal, Reino Unido, República Checa, Rumanía, Rusia, Suecia, Suiza.

## Premios

### *Primer premio*

**PIECE TOUCHÉE** (Austria, 1989)

*Dirección, guión, fotografía y montaje:* Martin Arnold.

*Intérpretes:* Gary Merrill, Jan Sterling.

16 milímetros. Blanco y negro. 15 minutos.

### *Segundo premio*

**EL CLUB DE LOS OBJETOS ABANDONADOS** (Checoslovaquia, 1989)

*Dirección:* Jiri Barta.

*Guión:* Edgar Dutka. *Música:* Petr Skoumal. *Animación:* Michael Krska.

16 milímetros. Color. 25 minutos.

**ROTER MORGUEN** (Austria, 1990)

*Dirección, guión, fotografía y montaje:* Dietmar Brehm.

16 milímetros. Color. 4 minutos.

### ***Tercer premio***

***NARKOLOPTIKA*** (Alemania, 1991)

*Dirección, guión, fotografía y montaje:* Oliver Becker.

*Música:* Techno Primitiv.

16 milímetros. Blanco y negro. 8 minutos.

3ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (2-9 de febrero de 1993)

**Jurado Internacional**

**EUSTAQUIO BARJAU** (España)

**JIRI BARTA** (República Checa)

**GUIDO BRUNNER** (Alemania)

**PILAR MIRÓ** (España)

**Sección Oficial**

- A ESCALA DEL HOMBRE* (David Reznak, 1991) . . . . . Estados Unidos
- A GLANCING BLOW* (Richard Newton, 1992) . . . . . Estados Unidos
- A LA ORILLA DEL RÍO* (Ricardo Iscar, 1991) . . . . . España-  
Alemania
- ALL ABOUT LURLEEN* (Florence Dauman, 1992) . . . . . Francia-  
Estados Unidos  
/ 3ª Semana
- ALTARS* (Jacek Lechtanski  
y Andrzej Wojciechowski, 1992) . . . . . Polonia
- A THOUSAND BIRTHS*  
(Nida Kanchanawetchakun, 1992) . . . . . Tailandia
- AUS DER FERNE* (Matthias Müller, 1989) . . . . . Alemania
- BLICKLUST* (Dietmar Brehm, 1992) . . . . . Austria
- BOONTHING* (Hamer Salwala, 1992) . . . . . Tailandia
- BRAVO PAPA 2040* (Susanne Fröonzel, 1989) . . . . . Alemania
- BROOMSDAY* (Theo Lighthart, 1992) . . . . . Austria
- CAPULLITO DE ALHELÍ* (Paco Aragón  
y Thomas Tessier, 1991) . . . . . Bélgica
- CHELSEA BIRDS* (Ricardo de Frutos, 1991) . . . . . Estados Unidos
- COMO T/QUIERAS* (Joseba Salegi, 1992) . . . . . España
- CRYSTAL GAZE* (Bernadette Smith, 1988) . . . . . Australia



<b>DEFINITELY SANCTUS</b> (Sabine Hiebler y Gerhard Ertl, 1992) . . . . .	Austria
<b>DE PROFUNDIS</b> (Alexandre Fassois, 1991) . . . . .	Grecia/ 3ª Semana
<b>DER FÖRSTA SOLENS TID</b> (Peter Ostlund, 1990) . . . . .	Suecia
<b>DER KISS</b> (Oliver Becker, 1992). . . . .	Alemania
<b>DET LYSNER</b> (Kim Peter Gyldenkvist, 1992) . . . . .	Dinamarca
<b>DIE ENTFÜHRUNG EUROPAS</b> (Hartmut John, 1989) ..	Alemania
<b>DIE FINSTERNIS UND IHR EIGENTUM</b> (Christian Frosch, 1992). . . . .	Alemania
<b>DREAM-MAKERS</b> (Robert Sarkies, 1992). . . . .	Nueva Zelanda- Australia
<b>DOMA</b> (Marina Grzinic y Aina Smid, 1987). . . . .	Eslovenia
<b>DUCKWEED</b> (Fong-Chi Lai, 1991) . . . . .	China- Estados Unidos
<b>EL LARGO SUEÑO DE LAS PLANTAS</b> (Josep Girbau, 1992) . . . . .	España
<b>EPHEMERA</b> (Fong-Chi Lai, 1992). . . . .	China- Estados Unidos
<b>ERATO (WHEN I SAY THREE, WAKE UP)</b> (Piotr Gralak, 1991) . . . . .	Polonia
<b>FANTASIA</b> (Nora Savoulidou, 1992) . . . . .	Grecia
<b>HELDENPLATZ, 12 MARZ 1988</b> (Johannes Rosenberger, 1991) . . . . .	Austria
<b>HOME STORIES</b> (Matthias Müller, 1991). . . . .	Alemania
<b>IM DUNKEL DER PROJEKTION</b> (Jarn Staeger, 1989) ..	Alemania
<b>INBETWEEN SCENES</b> (James Kalisch, 1991) . . . . .	Australia
<b>INSIDE OUT</b> (Arántzazu Rodríguez, 1992) . . . . .	España- Estados Unidos
<b>JADOUBE</b> (Antonio L. Morales, 1992) . . . . .	España
<b>JEG KOMMER IGEN I MORGEN</b> (Knud Vesterskov, 1992) . . . . .	Dinamarca
<b>KORNBLUMENBLAU</b> (Leszek Wasiewicz, 1988). . . . .	Polonia
<b>KURZER FILM FÜR LANGE STOTTERER</b> (Michalis Artaras, 1991). . . . .	Alemania

<b>LAND OF LAUGHTER</b> (Manit Sriwanichapoom, 1992)..	Tailandia
<b>L'ARBRE MORT</b> (Joseph Morder, 1988) .....	Francia
<b>LENTS QUE NOUS SOMMES</b> (Vivianne Perelmuter, 1992) .....	Francia
<b>LES ANTIQUITES DE ROME</b> (Jean-Claude Rousseau, 1989) .....	Holanda
<b>LIVINGROOM</b> (Sabine Hiebler y Gerhard Ertl, 1991)....	Austria
<b>LOCAL KNOWLEDGE</b> (David Rimmer, 1992) .....	Canadá
<b>LO(O)SGELÖST</b> (PRINGZAU/podgorschek, C. Angelmaier y Driendl*Steixner, 1992) .....	Austria
<b>LUNACY</b> (Jerome Carolti, 1988) .....	Estados Unidos
<b>NATURE MORTE</b> (Thorvardur Arnason, 1992).....	Canadá- Islandia
<b>ON THE SUNNY SIDE</b> (Claudia Iglesias Venegas, 1991) .....	Alemania
<b>OZIDANIE DE BILA</b> (Igor y Gleb Aleinikov, 1989) .....	Rusia
<b>PALOMAS EN LA CARRETERA</b> (Manuel Palls Pelaz, 1992) .....	España
<b>PALE BLACK</b> (Marie Craven, 1992) .....	Australia
<b>PARALLEL SPACE: INTER-VIEW</b> (Peter Tscherkassky, 1992) .....	Austria
<b>PICTURES LIE</b> (Peter Klidas, 1989) .....	Estados Unidos
<b>POST NO BILLS</b> (Clay Walker, 1992) .....	Estados Unidos
<b>REMOTE BEYOND CONTROL</b> (Kristin Ulseth, 1992) ..	Noruega- Reino Unido
<b>RUMPELSTILZCHEN</b> (Jürgen Reble, 1989) .....	Alemania
<b>SCHLUMBERGER</b> (Ruben Dellers, 1991) .....	Suiza
<b>SHORT OF BREATH</b> (Jay Rosenblatt, 1990) .....	Estados Unidos
<b>SISTER GROUCHO</b> (Susanne Fr%onzel y Jochen Ehmann, 1989) .....	Alemania
<b>SPRING</b> (Thomas Korschil, 1991) .....	Austria
<b>STILL POINT</b> (Ramin A. Fathie, 1992) .....	Estados Unidos
<b>SUNSET BOULEVARD</b> (Thomas Korschil, 1991) .....	Austria
<b>SU PRIMER AMOR</b> (Mercedes Gaspar, 1992) .....	España

<b>SUSPENDED ABBEY</b> (Nicole Tostevin, 1991) . . . . .	Estados Unidos
<b>SUSPENS</b> (Carlos Adriano, 1989) . . . . .	Brasil
<b>THE GREAT AND GLORIOUS REVEREND RIC</b>	
(Richard Newton, 1992) . . . . .	Estados Unidos
<b>THE MIRROR</b> (Nora Savoulidou, 1991) . . . . .	Grecia
<b>TIERNA ES LA NOCHE</b> (Leonardo Henríquez, 1990) . . .	Venezuela
<b>TORAT HA-MIDDT (ETHICS V)</b> (Igal Brusztyn, 1992) .	Israel
<b>TOWN OF DAY</b> (Jerome Carolfi, 1989) . . . . .	Estados Unidos
<b>UOMINI, ANNI, VITA</b> (Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, 1991) . . . . .	Italia-Alemania
<b>UPSIDE DOWN</b> (Faith Hubley, 1991) . . . . .	Estados Unidos
<b>VIVUS FUNERATUS</b> (Stefan Stratil, 1992) . . . . .	Austria
<b>V TICHU POKOJE</b> (Andrej Zumbergar, 1989) . . . . .	República Checa
<b>WATER PULU 1869-1896</b> (Ladislav Galeta, 1988) . . . . .	Croacia

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: JAPÓN**  
**MAYA DEREN**  
**BROTHERS QUAY**  
**CINE MINUTO**

## Países participantes

Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Croacia, China, Dinamarca, Eslovenia, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Islandia, Israel, Italia, Japón, Noruega, Nueva Zelanda, Polonia, Reino Unido, República Checa, Rusia, Suecia, Suiza, Tailandia, Venezuela.

## Premios

### *Primer premio*

### *Premio a la Mejor Película*

**DREAM-MAKERS** (Nueva Zelanda-Australia, 1992)  
*Dirección, guión y montaje:* Robert Sarkies.

*Fotografía:* Stephen Downes. *Música:* Neville Copland. *Intérpretes:* Carlee Brook, Louise Petherbridge.  
16 milímetros. Color. 10 minutos.

***Segundo premio***  
***Premio Especial del Jurado***

***SUSPENDED ABBEY*** (Estados Unidos, 1991)  
*Dirección, guión, fotografía y montaje:* Nicole Tostevin.  
*Música:* David Javelosa, Bechy Allen.  
16 milímetros. Color. 14 minutos.

***Tercer premio***  
***Premio al director de la Mejor Película producida  
por una Escuela de Cine***

***V TICHU POKOJE*** (República Checa, 1989)  
*Dirección y guión:* Andrej Zumbergar.  
*Fotografía:* Divis Marek. *Montaje:* Milos Kalusek. *Intérpretes:* Natasa Burger, Karel Dobry, Iveta Einmanová, Milos Hlavica, Marie Durnová, Radomil Uhril, Karolina Paynová.  
35 milímetros. Blanco y negro. 6 minutos.

4ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (12-19 de abril de 1994)

**Jurado Internacional**

**BORJA CASANI** (España)  
**HEINZ EMIGHOLZ** (Alemania)  
**ADRIAN MARTIN** (Australia)  
**FRANCISCO REGUEIRO** (España)  
**ROBERT SARKIES** (Nueva Zelanda)

**Sección Oficial**

*A LUZ DAS PALAVRAS* (Carlos Adriano, 1992). . . . . Brasil  
*ALINE CAROLA* (Linda Christanell, 1991) . . . . . Austria  
*BELIEVE IN EVE / SUEÑO CON MANZANAS*  
(Javier Gómez Serrano, 1991) . . . . . España-  
Estados Unidos  
*CISELURES* (Frédérique Devaux y M. Amarger, 1992). . . Francia  
*DAMMENTOUR* (Paul Scheuer, 1992). . . . . Luxemburgo  
*DAS SELTSAME ENDE EINES FRÜHSTÜCKS IN DER*  
*EWIGKEIT* (Günther Johannes Schwaiger, 1993) . . . . . Austria  
*DER BEIGESCHMACK DES TODES*  
(Miguel Barreda, 1992) . . . . . Alemania  
*DER GALAKTISCHE NORDPOL LIEGT IM HAAR*  
*DER BERENICE* (Moucle Blackout, 1992). . . . . Austria  
*DER SCHÖNE, DIE BIEST* (Mara Mattuschka, 1993). . . . . Austria  
*DIASTOLE* (Manuel Palacios, 1993). . . . . España  
*DIE SCHWARZE SONNE* (Johannes Hammel, 1992). . . . . Austria  
*EN SILENCIO* (Andrea Yaconi, 1993) . . . . . Chile  
*ES TARD* (Marc Recha, 1993). . . . . España  
*ETHER* (Pinky Chaudhary, 1992) . . . . . India  
*FALSAS HISTORIAS* (John Petrizzelli  
y Cezary Jaworski, 1992). . . . . Venezuela

<b>GENERAL MOTORS</b> (Sabine Hiebler y Gerhard Ertl, 1993) . . . . .	Austria
<b>HARDCORE SPECIAL REPORT</b> (Oliver Lasch y Thomas Strabl, 1992) . . . . .	Austria
<b>HEADQUARTERS</b> (Hanna Nordholt y Fritz Steingrobe, 1992) . . . . .	Alemania
<b>HILDEGARD VON BINGEN</b> (Laura Padgett y Thomas Roth, 1990) . . . . .	Alemania
<b>HOTEL</b> (Elsbeth Dijkstra, 1992) . . . . .	Holanda
<b>HOW TO BE A GIRL</b> (Naomi McCormack, 1992) . . . . .	Canadá
<b>IN THE FIRST DROPLETS OF THE MOON</b> (Aneta Badziag, 1993) . . . . .	Polonia
<b>JAM SESSION</b> (Daniel F. Amselem, 1993) . . . . .	España
<b>JUST DESSERTS</b> (Monica Pellizzari, 1993) . . . . .	Australia
<b>KANADA</b> (Mike Hoolboom, 1993) . . . . .	Canadá
<b>KILN</b> (Marc Adrian, 1993) . . . . .	Australia
<b>KOUREHA-E-ATASH</b> (Nader Maghghadas, 1989) . . . . .	Irán
<b>LA INVITACIÓN</b> (Manuel Palls, 1993) . . . . .	España
<b>LIQUID GLASS</b> (Eduard Erslovas, 1991) . . . . .	Estados Unidos
<b>MERCADO DE IMÁGENES</b> (David Reznak, 1992) . . . . .	España
<b>MÉXICO</b> (Mike Hoolboom y Steve Sanguedolce, 1992) . . . . .	Canadá
<b>MIENTRAS DUERMA LA CIUDAD</b> (Jaime Cáceres, 1992) . . . . .	Chile
<b>MIKHTAVIM LE FELITZIA</b> (Igal Bursztyn, 1992) . . . . .	Israel
<b>MIRAGE</b> (Michael Aguiló, 1992) . . . . .	España
<b>MODERN PROMETHEUS</b> (Patrick Bosset, 1992) . . . . .	Reino Unido
<b>MORNING TIDE</b> (Brigitte S. Mortensen y María Teresa Rodríguez, 1993) . . . . .	Estados Unidos
<b>NAGHSHINEH</b> (Mostafa Yar Mahmoudi, 1989) . . . . .	Irán
<b>NECO LEHCÍHO</b> (Josef Cisarovsky, 1992) . . . . .	República Checa
<b>NOMEN NUDUM</b> (Yannis Mouhasiris, 1993) . . . . .	Grecia
<b>NYC NAC SOLO</b> (Jean-Claude Mocik, 1989) . . . . .	Francia
<b>PASSAGE ¿ L'ACTE</b> (Martin Arnold, 1993) . . . . .	Austria

<b><i>PUNARAVRITTI</i></b> (Imo Singh, 1991) . . . . .	India
<b><i>RISHEHA</i></b> (Farhad Mehranfar, 1992) . . . . .	Irán
<b><i>ROBERTAS SOHN</i></b> (Karina Ressler, 1992) . . . . .	Austria
<b><i>ROOKSPOREN</i></b> (Frans van de Staak, 1991) . . . . .	Holanda
<b><i>S.O.S. EXTRATERRESTRIA</i></b> (Mara Mattuschka, 1993) . .	Austria
<b><i>SHIRTLESS SOUL</i></b> (Kyle Bergersen, 1992) . . . . .	Estados Unidos
<b><i>SLEEPY HAVEN</i></b> (Matthias Müller, 1993) . . . . .	Alemania
<b><i>THE ALLURE OF THE THRESHOLD</i></b>	
(Bret Lama, 1992) . . . . .	Estados Unidos
<b><i>THE HIDDEN LABYRINTH OF HORROR</i></b>	
<b><i>OR ALONE AGAINST THE SAUSAGES</i></b>	
(Friederike Pezold, 1989) . . . . .	Austria
<b><i>THE INCREDIBLE SHRINKING WOMAN</i></b>	
(Eisha Marjara, 1993) . . . . .	Canadá
<b><i>THE KOREAN TRILOGY</i></b> (Robert Darroll, 1990) . . . . .	
	Reino Unido- Alemania
<b><i>THE SUN ITSELF SEES NOT</i></b> (Sebastian Dellers, 1993) . .	
	Suiza
<b><i>THE VOID</i></b> (Bryan Hook, 1992) . . . . .	
	Reino Unido
<b><i>TORAT HA-MIDDT</i></b> (Igal Burzstyn, 1992) . . . . .	
	Israel
<b><i>TRIPTYCHON MIT SCHAFEN</i></b>	
(Werner Biedermann, 1992) . . . . .	Alemania
<b><i>2 MERCH&amp;ISE PART 2 - SLOT</i></b> (Oliver Lasch	
y Thomas Strabl, 1992) . . . . .	Austria
<b><i>TWO YEARS LATER</i></b> (James Kalisch, 1993) . . . . .	
	Australia
<b><i>VIEWS OF MY FATHER WEEPING</i></b>	
(Paul McKerrow, 1993) . . . . .	Estados Unidos
<b><i>WHERE IS MEMORY</i></b> (Chris Gallagher, 1993) . . . . .	
	Canadá
<b><i>Y FEBRIL LA MIRADA</i></b> (Edgardo Viereck, 1992) . . . . .	
	Chile

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A ADOLFO ARRIETTA**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: AUSTRALIA**  
**LAURIE ANDERSON**  
**HEINZ EMIGHOLZ**  
**ARROWS OF DESIRE**

## **Países participantes**

Alemania, Australia, Austria, Brasil, Canadá, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, India, Irán, Israel, Luxemburgo, Holanda, Polonia, Reino Unido, República Checa, Suiza, Venezuela.

## **Premios**

### ***Primer premio***

#### ***Premio a la Mejor Película***

**PASSAGE A L'ACTE** (Austria, 1993)

*Dirección, guión, fotografía y música:* Martin Arnold.

16 milímetros. Blanco y negro. 12 minutos.

### ***Segundo premio***

#### ***Premio Especial del Jurado***

**S.O.S. EXTRATERRESTRIA** (Austria, 1993)

*Dirección y guión:* Mara Mattuschka.

*Fotografía:* Ulla Barthold. *Intérpretes:* Mimi Minus.

16 milímetros. Blanco y negro. 10 minutos.

### ***Tercer premio***

#### ***Premio al director de la Mejor Película producida por una Escuela de Cine***

**KOUREHA-E-ATASH** (Irán, 1989)

*Dirección y guión:* Nader Maghghadas.

16 milímetros. Color. 20 minutos.

### ***Mención especial***

**KANADA** (Canadá, 1993)

*Dirección y guión:* Mike Hoolboom.

*Fotografía:* Steve Sanguedolce. *Música:* Earle Peach. *Intérpretes:* Babs Chula, Sky Gilbert, Gabrielle Rose, Andrew Scorer, Kika Thorne.

16 milímetros. Color. 65 minutos.

**THE INCREDIBLE SHRINKING WOMAN** (Canadá, 1993)

*Dirección, guión y fotografía:* Eisha Marjara.

*Música:* Ian Cook. *Intérpretes:* Eisha Marjara, Norman Shufelt, Michelle Mischler, Linda Purves.

16 milímetros. Blanco y negro. 10 minutos.



5ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (4-11 de abril de 1995)

**Jurado Internacional**

**JAVIER AGUIRRE** (España)  
**PABLO G. DEL AMO** (España)  
**TEO ESCAMILLA** (España)  
**JANE MADSEN** (Australia)  
**MARA MATTUSCHKA** (Bulgaria)  
**NADER TALEBZADE ORDOUBADI** (Irán)

**Sección Oficial**

*AL POR MAYOR* (David Reznak, 1994) . . . . . España  
*ALICIA WAS FAINTING* (Nuria Olivé-Bellés, 1994) . . . . . España-  
Estados Unidos  
*ALL YOU CAN EAT* (Michael Bryntrup, 1993) . . . . . Alemania  
*EL ASCENSORISTA* (Jorge Echeverri Martínez, 1994) . . . . . Colombia  
*BABY KILLER* (Katharina Grossman, 1994) . . . . . Alemania  
*BAREVNA ETUDA* (Stepán Kucera, 1993) . . . . . República  
Checa  
*THE BISHOP'S STORY* (Bob Quinn, 1994) . . . . . Irlanda  
*BYWANDERING FIELDS* (Susanne Cockrell, 1993) . . . . . Estados Unidos  
*CAPOEIRA DANCE OF DIASPORA* (Tom Balogh  
y Jeis Hall, 1994) . . . . . Reino Unido  
*CITY LIMITS* (Carla Mulder, 1994) . . . . . Alemania-  
Estados Unidos  
*COJONES* (Peter Brauneis, 1993) . . . . . Austria  
*DACHKAMMER* (Elbsth Dijkstra, 1994) . . . . . Holanda  
*DE QUELQUES GRACES* (Pascal Auger  
y Hervé Goasguen, 1994) . . . . . Francia  
*THE DEAD MAN 2: RETURN OF THE DEAD MAN*  
(Ian Kerkhof, 1994) . . . . . Holanda  
*DELPHI 1830* (Richard Minnich, 1993) . . . . . Alemania

<b>EL SUEÑO DE ADÁN (PIXILATION)</b> (Mercedes Gaspar, 1994) . . . . .	España
<b>EMPFINDUNGEN</b> (Lisi Frischengruber, 1994). . . . .	Austria
<b>FLAMES FROM THE HEART</b> (Robert Sarkies, 1994) . .	Nueva Zelanda
<b>FRANK'S COCK</b> (Mike Hoolboom, 1993) . . . . .	Canadá
<b>FUNNY LITTLE GUY</b> (Chris Graves, 1994) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>GEROZTIK ERE...</b> (Begoña Vicario, 1993) . . . . .	España
<b>GOLEM-PRAHA</b> (Kassandra Wellendorf, 1994) . . . . .	Dinamarca
<b>GOOD THINGS</b> (Susanne Fröonzel, 1994). . . . .	Alemania
<b>THE HOLY TIME</b> (Ben Hopkins, 1994) . . . . .	Reino Unido
<b>HOPE</b> (Michelle Handelman y Monte Cazazza, 1994) . . . .	Estados Unidos
<b>IKONOSTASIS-LIVE</b> (Thomas Steiner, 1994). . . . .	Austria
<b>INAINTEA MICULUI DEJUN</b> (Stefan Scarlatescu, 1993) . . . . .	Rumanía
<b>EL INSTANTE MCEWAN</b> (Andrés Sanz, 1994) . . . . .	España
<b>IS THIS ME?</b> (Mary Kocol, 1994) . . . . .	Estados Unidos
<b>LA GURA SOBEI</b> (Radu Leon, 1993). . . . .	Rumanía
<b>LEFT ALONE WITH NIGHT</b> (Erik Deutschman, 1994) . . . . .	Estados Unidos
<b>LOST TRIBE</b> (Pia Cseri-Briones, 1993) . . . . .	Estados Unidos
<b>LOVE STORIES MY GRANDMOTHER TELLS,</b> <b>PART. 1</b> (Dana Plays, 1994) . . . . .	Estados Unidos
<b>O LYCHNOS</b> (Dyonisos Andronis, 1994) . . . . .	Grecia
<b>IL MAGICO VISO</b> (Barbara Schaubacher, 1994) . . . . .	Suiza
<b>MANHATTAN CITY SCAPE</b> (Steen Moller Rasmussen, 1993) . . . . .	Dinamarca
<b>MENIU COMPLET</b> (Alexandru Catalin Fetita, 1993) . . . .	Rumanía
<b>LA NIÑA, LA PINTA AND THE SANTAMARIA</b> (Pia Cseri-Briones, 1994). . . . .	Estados Unidos
<b>NOMADOMANY</b> (Michael Schorr 1993) . . . . .	Alemania
<b>OVER ENKELE OGENBLIKKEN</b> (Wineke van Muiswinkel, 1993) . . . . .	Holanda- Alemania
<b>R. G. B. ARTIFICIAL LIGHT</b> (Marl Adcock y Thomas Napper, 1994) . . . . .	Reino Unido

<b>REMOTO</b> (Carlos Villegas Rosales, 1993) . . . . .	Venezuela
<b>REVERSAL</b> (Doug Wollens, 1994) . . . . .	Estados Unidos
<b>RHYTHMUS</b> (Thomas Renoldner, 1994) . . . . .	Austria
<b>SEVEN OF WORLDS</b> (Erin Sax, 1994) . . . . .	Estados Unidos
<b>SHOKOOFEHA-YE-KEIHANI</b>	
(Mohammad Reza Sharifi, 1994). . . . .	Irán
<b>SIN PALABRAS... JUJUY</b> (Miguel Pereira, 1994) . . . . .	Argentina
<b>SOMNIA A DEO MISSA</b> (Bart van Geel, 1994) . . . . .	Holanda
<b>TANGUERIA</b> (Maria Mac Dalland, 1995) . . . . .	Dinamarca
<b>TEN MONOLOGUES FROM THE LIVES OF THE</b>	
<b>SERIAL KILLERS</b> (Ian Kerkhof, 1994). . . . .	Holanda
<b>THINE INWARD-LOOKING EYES</b>	
(Katharina Grossman, 1993) . . . . .	Estados Unidos
<b>URBANA</b> (Brien Burroughs, 1994) . . . . .	Estados Unidos
<b>LA VIE EN ROSE</b> (Anna Reeves, 1994). . . . .	Nueva Zelanda
<b>VISION</b> (Kilian Dellers, 1994). . . . .	Suiza
<b>VOM STERNESCH-NEUTZEN</b>	
(Karola Schlegelmilch, 1994) . . . . .	Alemania

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A JOSÉ VAL DEL OMAR**  
**HOMENAJE A JAVIER AGUIRRE**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: IRÁN**  
**TRES MUESTRAS DEL CINE EXPERIMENTAL EN ALEMANIA**  
**EL CINE EXPERIMENTAL BRITÁNICO DE LA POSGUERRA**  
**CUARENTA AÑOS DE OBERHAUSEN**  
**EL NUEVO CINE EXPERIMENTAL DE AUSTRIA**  
**GRUPO KADR**  
**VALERIAN BOROWCZYK**  
**ZBIGNIEW RYBCZYNSKI**

## Países participantes

Alemania, Argentina, Austria, Canadá, Colombia, Dinamarca, España,  
 Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Irán, Irlanda, Nueva Zelanda,  
 Polonia, Reino Unido, República Checa, Rumanía, Rusia, Suiza, Venezuela.

## Premios

### *Primer premio*

#### *Premio a la Mejor Película*

**TEN MONOLOGUES FROM THE LIVES OF THE SERIAL KILLERS**  
(Holanda, 1994)

*Dirección y guión:* Ian Kerkhof.

*Fotografía:* Josef van Gelder. *Música:* Geto Boys, Mnemonists. *Intérpretes:* Kain, Rodney Beddall, Mark Bellamy, Lorand Sarna.

35 milímetros. Color. 55 minutos.

### *Segundo premio*

#### *Premio Especial del Jurado*

**OVER ENKELE OGENBLIKKEN** (Holanda-Alemania, 1993)

*Dirección, guión, fotografía y producción:* Wineke van Muiswinkel.

*Intérpretes:* Audrey Helmes, Chris Jansen, Mandy Eggerding, Jasja Musatov, Annemarie Eggerding.

16 milímetros. Blanco y negro. 12 minutos.

### *Tercer premio*

#### *Premio al director de la Mejor Película producida por una Escuela de Cine*

**RHYTHMUS** (Austria, 1994)

*Dirección y guión:* Thomas Renoldner.

*Fotografía:* Manfred Haspel. *Música:* Thomas Renoldner y Christof Amann.

35 milímetros. Blanco y negro. 5 minutos.

#### *Premio a la Mejor Fotografía*

**R. G. B. ARTIFICIAL LIGHT** (Reino Unido, 1994)

*Dirección, fotografía, música y producción:* Marl Adcock y Thomas Napper.

16 milímetros. Color. 4 minutos.

6ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (16-23 de abril de 1996)

**Jurado Internacional**

**JUAN COBOS SAINZ** (España)  
**SALVADOR FLORES** (México)  
**KATARINA LILLQVIST** (Finlandia)  
**VERA MATRASOVÁ** (República Checa)  
**JOAQUÍN PAREJO DÍAZ** (España)  
**ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INS/A** (España)  
**TOTE TRENAS** (España)

**Sección Oficial**

**AERONAUTA** (Josep M. Jordana, Xavier Guix  
y Jordi Teixidó, 1995) ..... España  
**AGÜITA HELADITA** (Nicolás Acuña, 1994)..... Chile/  
6ª Semana  
**AIR FRIGHT** (Hubert Sielecki, 1995). .... Austria  
**ALPSEE** (Matthias Müller, 1994) ..... Alemania  
**EL ÁRBOL DE LA MSICA** (Sabina Berman  
e Isabelle Tardán, 1994) ..... México  
**EL ARTISTA DEL HAMBRE** (Manuel Fernández, 1995).. España  
**AVE FÉNIX** (Marcelo Schwartz, 1995) ..... España  
**BLUE MOVIE** (Mark Street, 1994)..... Estados Unidos  
**CARACOL, COL, COL** (Pablo Llorens, 1995) ..... España  
**COSMODROM** (Fridolin Schanwiese, 1995) ..... Austria  
**CRUDO INVIERNO** (Xavier Gaja, 1994). .... España  
**DANSE DE VENTE** (Tanja & Roderik Henderson, 1995) .. Holanda  
**DECAFF** (Gregory Page, 1995)..... Nueva Zelanda  
**DESDE EL MIRADOR** (Jorge Echeverri Martínez, 1995).. Colombia  
**O DESEXO** (Miguel Castelo, 1994) ..... España

<b>ELEANOR RIGBY Z MALÉ STRANY</b> (Viktor Taus, 1995) . . . . .	República Checa
<b>ELLE CHANTE COMME UNE ALOUTTE</b> (Tanja & Roderik Henderson, 1995) . . . . .	Alemania
<b>EMILY, GREENSBORO 1995</b> (Andrés Sanz, 1995) . . . . .	España
<b>THE ENDLESS PARADE</b> (Kieran Sean McDonell, 1994) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>FILED</b> (José María Caro, 1995) . . . . .	España
<b>THE FLAME</b> (Clemente Calvo Muñoz, 1994) . . . . .	España- Estados Unidos
<b>FUNKTION 3+1</b> (Bynke Maiboll, Morten Meldgaard y Andreas Trøgaardh, 1995) . . . . .	Dinamarca
<b>L'HEURE ROUGANTE</b> (Tanja & Roderik Henderson, 1995) . . . . .	Alemania
<b>HORSE / KAPPA / HOUSE</b> (Abraham Ravett, 1995) . . . . .	Estados Unidos
<b>THE IMPLODING SELF</b> (Anna Reeves, 1995) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>IN FRAME</b> (Doug Wolens, 1995) . . . . .	Estados Unidos
<b>L'INNOCENCE INTERDITE</b> (Guy Maezelle, 1994) . . . . .	Bélgica
<b>KATRIN A RUT</b> (Petr Strnad, 1994) . . . . .	República Checa
<b>KINE</b> (Joaquín Ojeda, Sigfrid Monleón y Piluca Baquero, 1995) . . . . .	España
<b>MAIDENHEAD</b> (Marie Craven, 1995) . . . . .	Australia
<b>METRO</b> (Achero Mañas, 1995) . . . . .	España
<b>MINNAMANNA</b> (Ian Kerkhof, 1995) . . . . .	Holanda
<b>MOVING PICTURE</b> (Linda Christanell, 1995) . . . . .	Austria
<b>THE MUTANT</b> (Clemente Calvo Muñoz, 1994) . . . . .	España- Estados Unidos
<b>LA NOVIA MODERNA</b> (Carmen Fernández Villalba, 1995) . . . . .	España
<b>NU</b> (Maru Solores, 1995) . . . . .	España- Alemania
<b>OJÁLA</b> (Cristina Esteban, 1994) . . . . .	España
<b>THE ONE TAKE WESTERN</b> (Judd Dunning, 1995) . . . . .	Estados Unidos

<i>DE OVERVAL</i> (Richard Valk, 1994) . . . . .	Alemania- Holanda
<b><i>LAS PARTES DE MI QUE TE AMAN SON</i></b>	
<i>SERES VACÍOS</i> (Mercedes Gaspar, 1995) . . . . .	España
<i>PECADOS CAPITALES</i> (Dionisio Pérez Galindo, 1995) . .	España
<i>PONCHADA</i> (Alejandra Moya, 1994). . . . .	México
<i>PROJOGHDIENTE PUTI</i> (Alguis Arlauskas, 1994) . . . . .	Rusia
<i>ROOTS</i> (Berbel Neubauer, 1995). . . . .	Alemania
<i>RUMA A</i> (Nina Jansson, 1995) . . . . .	Finlandia
<i>SANGRE CIEGA</i> (Miguel Albadalejo y Ángeles Albadalejo, 1994) . . . . .	España
<i>SEA LA LUNA</i> (Juan Ramón Menéndez, 1995) . . . . .	España
<i>SEAPE</i> (T. Ralph, 1994). . . . .	Australia
<b><i>EL SECDLETO DE LA TLOMPETA</i></b>	
(Javier Fesser, 1995) . . . . .	España
<i>SIRPALESATU</i> (Saara Cantell, 1995). . . . .	Finlandia
<i>STILL LIFE</i> (Subhadro Choudhury, 1994). . . . .	India
<b><i>UNA STRADA DIRITTA LUNGA</i></b>	
(Werther Germondari y Maria Laura Spagnoli, 1994). . .	Italia
<i>TODOS MUERTOS</i> (Teresa García Ramos, 1995). . . . .	España
<i>TOROS</i> (Mikel Aguirresarobe, 1995). . . . .	España
<i>TROPISMOS</i> (Francisco Plaza Trinidad, 1995) . . . . .	España
<i>VIAJE A LA LUNA</i> (Manuel Artigas Bertrán, 1995) . . . . .	España
<i>VOYAGE ¿ ROUEN</i> (Joseph Morder, 1994). . . . .	Francia
<i>WHAT'S UP?</i> (Jakob Kirchheim, 1995) . . . . .	Alemania

### Sección Informativa “Al límite del experimento”

<i>EK AJANABI</i> (Rajendra Varman, 1994) . . . . .	India
<i>55 / 95</i> (Gustav Deutsch, 1994) . . . . .	Austria
<i>DOMWEG GELUKKIG</i> (Péter Forgács y Albert Wulffers, 1995). . . . .	Holanda
<i>ENCUENTRO INESPERADO</i> (John Meison, 1995). . . . .	España
<i>FRAMED</i> (Richard Valk, 1994). . . . .	Alemania- Holanda

<b>HÁBITOS</b> (Juan Flahn, 1995) . . . . .	España
<b>DAS HINTERZIMMER</b> (Regina H`llbacher, 1995). . . . .	Austria
<b>JOELFEEST</b> (Ties Poeth, 1994) . . . . .	Holanda
<b>JUSTICE SAYS</b> (Robert Edwards, 1995) . . . . .	Estados Unidos
<b>LA LÍNEA PATERNA</b> (José Buil y Marisa Sistach, 1994) . . . . .	México
<b>RUBBISH</b> (Samuel Ball, 1995) . . . . .	Estados Unidos
<b>THE SMELL OF BURNING ANTS</b> (Jay Rossenblatt, 1994) . . . . .	Estados Unidos
<b>TIBETISCHE ERINNERUNGEN</b> (Manfred Neuwirth, 1995) . . . . .	Austria
<b>UTRIUS</b> (Ferenc Grunwalsky, 1994). . . . .	Hungría
<b>LA VIDA IMPOSIBLE</b> (Max Lemcke, 1995). . . . .	España
<b>VINTAGE: FAMILIES OF VALUE</b> (Thomas Allen Harris, 1994) . . . . .	Estados Unidos
<b>VUNÁLEZ KRÁSY</b> (Marek Najbrt, 1994). . . . .	República Checa
<b>WIND / WATER / WINGS</b> (Barbara Klutinis, 1995) . . . . .	Estados Unidos
<b>WISHFUL THINKING</b> (Amarendra Dass, 1994). . . . .	India
<b>YMADALOID ARTHUR</b> (Marc Evans, 1994) . . . . .	Reino Unido

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A EMILIO RUIZ DEL RÍO**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: REPÚBLICA CHECA**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: MÉXICO**  
**FINLANDIA: SETENTA AÑOS DE CINE DE ANIMACIÓN**  
**EL NUEVO CINE EXPERIMENTAL EN INGLATERRA**  
**JÓVENES DIRECTORAS DEL CENTRO EXPERIMENTAL DE CINE**  
**DE LA REPÚBLICA ISLÁMICA DE IRÁN**

## Países participantes

Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Chile, Colombia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Holanda, India, Irán, Italia, México, Nueva Zelanda, Reino Unido, República Checa, Rusia.



## Premios

### *Primer premio*

#### ***Premio a la Mejor Película***

**ELEANOR RIGBY Z MALÉ STRANY** (República Checa, 1995)

*Dirección:* Viktor Taus.

*Guión:* Boris Hybner. *Fotografía:* David Cálek. *Música:* The Beatles, The Rolling Stones.

16 milímetros. Blanco y negro. 17 minutos.

### *Segundo premio*

#### ***Premio Especial del Jurado***

**AIR FRIGHT** (Austria, 1995)

*Dirección, guión, fotografía y producción:* Hubert Sielecki.

35 milímetros. Color. 8 minutos.

### *Tercer premio*

#### ***Premio al director de la Mejor Película producida por una Escuela de Cine***

**THE MUTANT** (España-Estados Unidos, 1994)

*Dirección, guión, fotografía y producción:* Clemente Calvo Muñoz.

*Música:* Sergei Prokofiev. *Intérpretes:* Pete Conolly, Amaria García Odeón, Clemente Calvo Muñoz.

16 milímetros. Blanco y negro. 10 minutos.

#### ***Premio FUJIFILM al Mejor director Español***

**VIAJE A LA LUNA** (España, 1995)

*Dirección, guión, fotografía y producción:* Manuel Artigas Bertrán.

*Intérpretes:* Ll. Valverde, S. Establer, U. Vidal Valles.

35 milímetros. Color. 6 minutos.

#### ***Premio Especial Madrid Film al Mejor Cortometraje Español***

**LAS PARTES DE MI QUE TE AMAN SON SERES VACÍOS** (España, 1995)

*Dirección, guión y producción:* Mercedes Gaspar.

*Fotografía:* César Hernando y Ángel Saena. *Música:* José Carlos Mac.

*Intérpretes:* Patricia Luna, Ángel Lafuente, Telemaco.

35 milímetros. Color. 10 minutos.

***Trofeo AEC-Asociación Española de Autores  
de Fotografía Cinematográfica a la Mejor Fotografía***

***O DESEXO*** (España, 1994)

*Dirección y guión:* Miguel Castelo.

*Fotografía:* Gerardo Moschioni. *Intérpretes:* Claudio A. Dacal, Agustín Aira, José Manuel G. Mondelo, Mercedes Pérez, Julio Álvarez, María del Carmen Macía, Anxela Peris, Enrique Álvarez.

35 milímetros. Color. 18 minutos.

7ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (4-11 de noviembre de 1997)

**Jurado Internacional**

**VERA CAČEK** (República Checa)  
**CLEMENTE CALVO MUÑOZ** (España)  
**JANNIK HASTRUP** (Dinamarca)  
**ALFONSO NIETO** (España)  
**TERESA TOLEDO** (Cuba)

**Sección Oficial**

**ADIÓS NABOELK** (Mar Sampedro, 1995)..... España  
**ALLES IN SCHÖNSTER ORDNUNG**  
(Corinna Kallich, 1995)..... Alemania  
**EL ÁNGEL DE MÁRMOL** (Pablo Malo, 1995)..... España  
**L'ARMADIO** (Daniele Falleri  
y Werther Germondari, 1996) ..... Italia  
**DER ATEM DER STEINE** (Eleni Ampelakiotov  
y Miguel Barreda, 1995) ..... Alemania  
**¡AY, QUÉ PELOS!** (Pia Cseri-Briones, 1996) ..... Estados Unidos  
**BAGBUNDET** (Michael Katz Krefeld, 1996)..... Dinamarca  
**BIORXA** (Lydia Zimmermann, 1995) ..... España  
**BLACK WILLA WARPA** (Tim Holmes, 1995)..... Reino Unido  
**BOOK FACTORY** (Hubert Sielecki, 1996)..... Austria  
**CACHORRO** (Miguel Albaladejo, 1996)..... España  
**CAPRI** (Peter Brauneis, 1996)..... Austria  
**CLOISON** (Bériou, 1996)..... Francia  
**COMO ANOCHECE AMANECE**  
(David Reznak, 1996) ..... España  
**4 MANERAS DE TAPAR UN HOYO** (Jorge Villalobos  
y Guillermo Rendón, 1995) ..... México

<i>D. N. I.</i> (Hernán Migoya, 1995) . . . . .	España
<i>DAR LA NOTA</i> (Benjamin Kendall, 1996) . . . . .	España
<b><i>DEL FLAUBERT QUE LEÍSTE UN DÍA GRIS</i></b>	
(Pablo Valiente, 1997) . . . . .	España
<i>DOMAINE PUBLIC</i> (Vivian Ostrovsky, 1996) . . . . .	Francia
<i>DOS NOCHES</i> (José Romeo, 1996) . . . . .	España
<i>ESCLAVOS DE MI PODER</i> (Mercedes Gaspar, 1996) . . .	España
<i>FESTUNG EUROPA</i> (Markus Wende, 1996) . . . . .	Alemania
<i>LA FUENTE VERDE</i> (Clara López Rubio, 1996) . . . . .	España- Alemania
<i>LA GOTERA</i> (Grojo y Jorge Sánchez-Cabezudo, 1996) . .	España
<i>DAS HEMD</i> (Alejandra Tomei y Alberto Couceiro, 1996) . . . . .	Alemania
<b><i>EL HOMBRE: UN VIAJE A ESTIGIA</i></b>	
(Gonzalo Tapia Suárez, 1996) . . . . .	España
<i>HOPE 95</i> (Bynke Maiboll, 1996) . . . . .	Dinamarca
<i>JUST FOR FUN</i> (Anke D%onmichen, 1996) . . . . .	Alemania
<i>KAFFEEHAUS</i> (Oliver Marceta, 1996) . . . . .	Austria
<i>KOTIRUOKAA</i> (Anna Minkkinen, 1995) . . . . .	Finlandia
<i>DER LETZTE COWBOY</i> (Roswhita Menzel, 1996) . . . .	Alemania
<i>LO DEL OJO NO ES NADA</i> (Sigfrid Monleón, 1996) . . .	España
<i>MAMBR/</i> (Pedro Pérez Jiménez, 1996) . . . . .	España
<i>MÉCANOMAGIE</i> (Bady Minck, 1996) . . . . .	Austria
<i>MEINN KAMPF</i> (David Rivas, 1996) . . . . .	España
<i>MI JARRÓN CHINO</i> (Miguel Ortiz, 1996) . . . . .	España
<i>MONKEY BUSINESS</i> (Thor Freudenthal, 1995) . . . . .	Alemania
<i>NATHALIE!</i> (Andrej Zumbergar, 1997) . . . . .	República Checa
<i>NIGHT STREAM</i> (Josephine Massarella, 1996) . . . . .	Canadá
<i>THE OTHER</i> (Serguei Loukjantchikov, 1996) . . . . .	Bielorrusia
<i>LAS OVEJAS NEGRAS</i> (Daniel Benmayor, 1996) . . . . .	España
<i>PANTEIX</i> (Luis Valentí, 1995) . . . . .	España
<i>PICOS TRAUM</i> (Rico Grunenfelder, 1995) . . . . .	Suiza

<i>PLATOS COMBINADOS</i> (Jaime Valdueza Galindo, 1995) ..	España
<i>POOL</i> (Andrés Sanz, 1996) .....	España- Estados Unidos
<b><i>PORTRAIT SEBASTIAN DELLERS</i></b>	
(Kilian Dellers, 1995) .....	Suiza
<i>PREGUNTA POR MÍ</i> (Begoña Vicario, 1996) .....	España
<b><i>PREMIERES LUEURS DU DOUR</i></b>	
(Didier Blasco, 1995) .....	Francia
<i>RAGIONEVOLE DUBBIO</i> (Werther Germondari, 1996) ..	Italia
<i>ROTATION</i> (Almudena Carracedo, 1996) .....	España-Francia
<i>SAINT</i> (Bavo Defurne, 1996) .....	Bélgica
<i>THE SAINT INSPECTOR</i> (Mike Booth, 1996) .....	Reino Unido
<i>SHADOWS OF THE SON</i> (Silt, 1995) .....	Estados Unidos
<i>SIGNING OFF</i> (Robert Sarkies, 1996) .....	Nueva Zelanda
<i>LA SIGNORA DE TUTTI</i> (Kara Herold, 1996) .....	Estados Unidos
<i>SKINTONE</i> (Gregory Godhard, 1996) .....	Australia
<i>SOBRE RUEDAS</i> (Chus Gil, 1996) .....	España
<i>STELLDICHEIN</i> (Nina Slatosch, 1996) .....	Austria
<i>TA-RAM TA-RAM</i> (Jaak Kilmi, 1995) .....	Estonia
<i>TAKE IT!</i> (León Felipe Troya, 1996) .....	Ecuador
<b><i>LA TARDE DE UN MATRIMONIO DE CLASE</i></b>	
<i>MEDIA</i> (Fernando León, 1996) .....	México
<i>TODESSTREIFEN</i> (Michael Brynntrup, 1995) .....	Alemania
<i>URBAN FAIRY TALE</i> (Michelle Mahrer, 1996) .....	Australia
<i>26 GRADOS A LA SOMBRA</i> (Juan López, 1996) .....	España
<i>WHISTLE SHE ROLLS</i> (Armagán Ballantyne, 1996) . . .	Nueva Zelanda
<i>WISLA</i> (Josep Davernig, 1996) .....	Austria
<i>WÖLFE IN DER STADT</i> (Ralph Trommer, 1996) .....	Alemania
<i>ZUGERANAKO GRINA</i> (Begoña Vicario, 1996) .....	España

### **Sección Informativa “Al límite del experimento”**

<i>ABRAN LAS PUERTAS</i> (Enric Miró, 1995) .....	España
<i>AGUAMORPHEUS</i> (Brien Borroughs, 1996) .....	Estados Unidos

<b>L'ANDER</b> (Jakob Kircheim, 1997) . . . . .	Alemania
<b>ASBEST, THE SILENT KILLER</b> (Barbara Den Uyl, 1996) . . . . .	Holanda
<b>COLOUR BARS</b> (Mahmoud Yekta, 1996) . . . . .	Australia
<b>CORO DE ÁNGELES</b> (Pablo Valiente, 1996) . . . . .	España
<b>DE JAZMÍN EN FLOR</b> (Daniel Gruener, 1996) . . . . .	México
<b>DE TRIPAS, CORAZÓN</b> (Antonio Urrutia, 1995) . . . . .	México
<b>DESVÍO</b> (Jorge Cramez y Paulo Belém, 1995) . . . . .	Portugal
<b>EINE SEEKRANKHEIT AUF FESTEM LANDE</b> (Christian Frosch y Kristina Konrad, 1996) . . . . .	Austria
<b>EN MADISON SIEMPRE ES LUNES</b> (Gabriel Velázquez, 1996) . . . . .	España
<b>ENTRE EL OCRE Y EL CARMÍN</b> (Marcos Navarro Narganes, 1995) . . . . .	España
<b>EU SUNT ADAM</b> (Dan Pita, 1996) . . . . .	Rumanía
<b>EVE ET ADAM</b> (Ana Laura Bode, 1995) . . . . .	Francia
<b>FILM / SPRICHT / VIELE / SPRACHEN</b> (Gustav Deutsch, 1995) . . . . .	Austria
<b>GAMBITO</b> (Menna Fité, 1996) . . . . .	España
<b>LE GRAND FAUCHEUX</b> (Eric Vanz de Godoy, 1996) . . . . .	Francia
<b>A HOUSEWIFE'S LOT IS NOT A HAPPY ONE...</b> (Holen Kahn, 1995) . . . . .	Estados Unidos
<b>HUTAGANG</b> (Thomas Baumann y Martin Kaltner, 1996) . . . . .	Austria
<b>INTERIOR NOCHE</b> (Roberto MendÈs, 1996) . . . . .	España
<b>KARL WIE KARLSPLATZ</b> (Antonin Svoboda, 1996) . . . . .	Austria
<b>KOMAKINO</b> (Sabine Hiebler y Gerhard Ertl, 1996) . . . . .	Austria
<b>KURZE SICHT</b> (Ulf Staeger, 1996) . . . . .	Austria
<b>DER LETZTE VIETCONG</b> (Andreas Teuchert, 1996) . . . . .	Alemania
<b>LIMBES</b> (Bériou, 1995) . . . . .	Francia
<b>MAYDAY</b> (Stefani Jordan, 1995) . . . . .	Alemania
<b>McCULLOC</b> (Marko Raat, 1995) . . . . .	Estonia
<b>MÍLITE</b> (Ramón Rodríguez y Gonzalo Abad, 1996) . . . . .	España
<b>THE MISSINGLINK</b> (Diego Molino, 1996) . . . . .	España- Estados Unidos

<b>NOT FOR NOTHIN'</b> (Cathy Lee Crane, 1996) . . . . .	Estados Unidos
<b>O TAMAITI</b> (Sima Urale, 1996) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>OMMUURD BESTAAN</b> (Anne-Mieke van der Berg, 1996) . . . . .	Holanda
<b>PARÁBOLA</b> (Héctor Fernández, 1995) . . . . .	México
<b>LA PARABÓLICA</b> (Oriol Ferrer, 1996) . . . . .	España
<b>PARANOIA</b> (Robert Edwards, 1996). . . . .	Estados Unidos
<b>PASAIA</b> (Mikel Aguirresarobe, 1996) . . . . .	España
<b>UN PEDAZO DE NOCHE</b> (Roberto Rochin Naya, 1996) . . . . .	México
<b>EL PROFETA DEL TIEMPO</b> (Carlos Navarro Ballesteros, 1995) . . . . .	España
<b>PROST</b> (Gerhard Ertl y Sabine Hiebler, 1995) . . . . .	Austria
<b>PULP RATION</b> (José María Benítez, 1996) . . . . .	España
<b>O REGRESSO DO HOME QUE NAO GOSTAVA</b> <b>DE SAIR DE CASA</b> (M. F. Costa e Silva, 1996) . . . . .	Portugal
<b>S'AGAPO</b> (Dyonisos Andronis, 1995). . . . .	Grecia
<b>SANGRE, SUDOR Y POLYPIEL</b> (Miguel Milena, 1996) . . . . .	España
<b>SCHIJNSEL</b> (Frans van den Staak, 1995). . . . .	Holanda
<b>A SENSE OF LIFE</b> (Annette Otto, 1995). . . . .	Holanda
<b>SILENT BUSINESS WITH SOUND ALL AROUND US</b> (Wineke van Muiswinkel, 1995). . . . .	Holanda
<b>SONNE</b> (Cathleen Klein, 1996) . . . . .	Alemania
<b>SUEÑA</b> (Juan Ramón de Luz, 1996) . . . . .	España
<b>TEN MINUTES OF SILENCE</b> (Dmitri Frolov, 1996). . . . .	Rusia
<b>TO THE OTHER SHORE</b> (Jeni Thornley, 1996). . . . .	Australia
<b>TWO OR THREE THINGS BUT NOTHING FOR SURE</b> (Tina DiFelicianantonio y Jane C. Wagner, 1996). . . . .	Estados Unidos
<b>LTIMA COPA</b> (José Á. Fernández y Elena Medina, 1996) . . . . .	España
<b>VIRGEN DE LA ALEGRÍA</b> (José Manuel Campos Bonilla, 1996). . . . .	España
<b>WHAT BECAME KNOWN AS... THE ELEANOR</b> <b>AFFAIR</b> (Ginger R. Rinkenberger, 1996). . . . .	Estados Unidos

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A ANTONIO MAENZA  
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y LAS VANGUARDIAS  
CINEMATográfICAS  
CINEMATOGRAFÍA INVITADA: CUBA  
DINAMARCA: CINE DE ANIMACIÓN  
MUESTRA DE EFECTOS ESPECIALES POR ORDENADOR EN EL  
CINE ESPAÑOL  
ESCUELA DE CINEMATOGRAFÍA Y DEL AUDIOVISUAL DE LA  
COMUNIDAD DE MADRID**

## Países participantes

Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Bielorrusia, Canadá, Cuba, Dinamarca, Ecuador, España, Estados Unidos, Estonia, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Italia, Lituania, México, Nueva Zelanda, Portugal, Reino Unido, República Checa, Rumanía, Rusia, Suiza.

## Premios

### *Primer premio*

#### *Premio Vía Digital a la Mejor Película*

**¡AY, QUÉ PELOS!** (Estados Unidos, 1996)

*Dirección, guión, fotografía y producción:* Pia Cseri-Briones.

*Música:* Damon Lee.

16 milímetros. Color. 21 minutos.

**THE OTHER** (Bielorrusia, 1996)

*Dirección y guión:* Serguei Loukjantchikov.

35 milímetros. Color. 3 minutos.

### *Segundo premio*

#### *Premio Especial del Jurado*

**WHISTLE SHE ROLLS** (Nueva Zelanda, 1996)

*Dirección:* Armagán Ballantyne.

*Guión:* Armagán Ballantyne y Victoria Jones. *Fotografía:* Miroslav Halada.

*Música:* Keith Ballantyne. *Intérpretes:* Lucia Zackova y Christian Mercer.

35 milímetros. Blanco y negro. 13 minutos.



### ***Tercer premio***

#### ***Premio al director de la Mejor Película producida por una Escuela de Cine***

***FESTUNG EUROPA*** (Alemania, 1996)

*Dirección:* Markus Wende.

*Música:* Frank Delle.

35 milímetros. Color. 7 minutos.

***KAFFEEHAUS*** (Austria, 1996)

*Dirección:* Oliver Marceta.

*Fotografía:* Heinz Matiz. *Música:* Space Invaders.

16 milímetros. Color. 6 minutos.

#### ***Premio FUJIFILM al Mejor director Español***

***LA FUENTE VERDE*** (España-Alemania, 1996)

*Dirección:* Clara López Rubio.

*Guión:* Wolf Martin Hamdorf y Clara López Rubio. *Fotografía:* Nina Fischer. *Intérpretes:* Martin Trettau, Sebastian Hamdorf, Clara López Rubio, Wolf Martin Hamdorf y la Brigada Thaelmann.

16 milímetros. Blanco y negro / Color. 9 minutos.

#### ***Premio TELSON a los Mejores Efectos Audiovisuales***

***ZUGERANAKO GRINA*** (España, 1996)

*Dirección:* Begoña Vicario.

*Fotografía:* Eduardo Elosegui.

35 milímetros. Color. 4 minutos.

#### ***Mención Especial del Jurado***

***DOS NOCHES*** (España, 1996)

*Dirección, guión y producción:* José Romeo.

*Fotografía:* Arturo Briones. *Música:* Dmitri Shostakovich y Bela Bartok.

*Intérpretes:* María José Moreno, Dominique Unternehr, Alfonso Sánchez, Pedro Rodríguez y Nicola Vayssié.

16 milímetros. Blanco y negro. 12 minutos.

#### ***Premio del Público***

***LA GOTERA*** (España, 1996)

*Dirección:* Grojo y Jorge Sánchez-Cabezudo.

*Fotografía:* Fernando Jordana. *Intérpretes:* Dominique Pinon.

35 milímetros. Color. 11 minutos.

8ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (3-10 de noviembre de 1998)

**Jurado Internacional**

**FERNANDO ARRIBAS** (España)  
**PIA CSERI-BRIONES** (Estados Unidos)  
**ROSS GIBSON** (Australia)  
**JUAN CÉSAR DE LAS HERAS LIARTE** (España)  
**EMILIO A. DE LA ROSA** (España)  
**HANS HELMUT KLAUS SCHÖENHERR** (Alemania)

**Sección Oficial**

**ABRIRSE CAMINO** (Ignacio Reig, 1998) ..... España  
**ABSCHIED** (Marina Caba Rall, 1997) ..... Alemania  
**ADRENALINE** (Matthew Scott, 1997) ..... Estados Unidos  
**ALONE, LIFE WASTES ANDY HARDY**  
(Martin Arnold, 1998) ..... Austria  
**ANGEL WINGS** (Stephanie Bauer, 1998)..... Nueva Zelanda  
**ANTINOOS** (Dionysos Andronis, 1998) ..... Francia-Grecia  
**L'ARRIVÉE** (Peter Tscherkassky, 1998)..... Austria  
**BABALÓN** (Michal Zabka, 1997) ..... República  
Checa  
**BIBLIOFIL** (Maria Procházková, 1997) ..... República  
Checa  
**CADÁVER EXQUISITO** (Sandro Aguilar, 1997)..... Portugal  
**CAZADORES** (Achero Mañas, 1997) ..... España  
**5 GUIJARROS** (Rosa García Andújar, 1997) ..... España  
**CONDONES JADEO** (Juan Pablo Monteagudo, 1997) ... España  
**DÉJEME QUE LE CUENTE...** (Silvia Munt, 1998) ..... España  
**DELF, DIGITAL ENGINEERED LIFE FORMS**  
(James Cunningham, 1997) ..... Nueva Zelanda

<b>DOPPELGÄNGER</b> (Ulf Staeger, 1997) . . . . .	Austria
<b>DUAD</b> (Ulf Christann, 1997) . . . . .	Alemania
<b>FIN</b> (Hugo Quejido y Javier Granado, 1998) . . . . .	España
<b>FLYING WITH THE ANGELS</b> (Nancye Ferguson y Richard Newton, 1997) . . . . .	Estados Unidos
<b>FROM SQUARE</b> (Judith Rutishauser, 1996) . . . . .	Suiza
<b>THE GONER</b> (Peter Kaboth, 1998) . . . . .	Alemania
<b>THE GROCER'S APRENTICE</b> (Sebastian Doyle, 1997) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>GUAPPEAR</b> (Maja Tillmann Salas, 1998) . . . . .	Estados Unidos
<b>HALLE II</b> (Thomas Steiner, 1996) . . . . .	Austria
<b>HOUSE TAKEN OVER</b> (Liz Hughes, 1997) . . . . .	Australia
<b>HUS</b> (Inger Lise Hansen, 1998) . . . . .	Reino Unido- Noruega
<b>IMPROMPTU</b> (Kassandra Wellendorf, 1997) . . . . .	Dinamarca
<b>KEEP IN A DRY PLACE AND AWAY</b> <b>FROM CHILDREN</b> (Martin Davies, 1997) . . . . .	Reino Unido
<b>KRÁTKÉ PRIBĚHY</b> (Choura Tomás, 1997) . . . . .	República Checa
<b>EL LANZA</b> (Boris Quercia, 1997) . . . . .	Chile
<b>LATE AT NIGHT</b> (Stephanie Jordan, Stephanie Saghri y Claudia Foller, 1997) . . . . .	Alemania
<b>MAAS OBSERVATION</b> (Greg Pope y Karel Doing, 1997) . .	Holanda
<b>EL MAGNOLIO</b> (Julia Juaniz, 1997) . . . . .	España
<b>META</b> (Giovanna di Meglio, 1997) . . . . .	Italia
<b>MONDLICHT</b> (Bernel Neubauer, 1997) . . . . .	Alemania
<b>MOSCA SAFARI</b> (Gabriel Martín, 1998) . . . . .	España
<b>MUSAS</b> (Gonzalo López-Gallego Pérez, 1998) . . . . .	España
<b>NINE TO FIVE</b> (Andreas Rohde, 1998) . . . . .	Alemania
<b>OTHER THOUGHTS 3</b> (Henri Plaat, 1997) . . . . .	Holanda
<b>PENS-O GLOBO</b> (Matthias Müller, 1997) . . . . .	Alemania
<b>POIDS ET MOI</b> (Claude Duty, 1998) . . . . .	Francia
<b>¿QUIERES QUE TE LO CUENTE?</b> (Faemino, Javier Jurdao y Pedro Blanco, 1998) . . . . .	España

<b>SAN RODOLFO</b> (Alfonso de Lucas, 1998) . . . . .	España
<b>SANS TOI</b> (Eric Mahe, 1998) . . . . .	Francia
<b>SIMPLE LIFE OF ELAINE MURPHY</b>	
(Andrés Sanz, 1998). . . . .	España- Estados Unidos
<b>SPLIT</b> (Erik Deutschman, 1997) . . . . .	Estados Unidos
<b>SUNCE, SOL I MORE</b> (Daniel Suljic, 1997) . . . . .	Austria
<b>TO WATCH AND TO BE WATCHED</b>	
(Guang-Cheng Shie, 1998). . . . .	Reino Unido
<b>TOUS LES JOURS SAUF NOEL</b>	
(Philippe Locquet, 1998) . . . . .	Francia
<b>TRISTEZA</b> (Andrés Sanz, 1998) . . . . .	España- Estados Unidos
<b>UNDERWATER GUEST</b> (Dmitri Frolov, 1997). . . . .	Rusia
<b>VAGABONDING IMAGES</b> (Nicolas Humbert y Simone Fürbringer, 1998) . . . . .	
	Suiza
<b>VIAJE A LA LUNA</b> (Javier Martín-Domínguez, 1997) . . .	España
<b>EL VIATGER</b> (Juan Marimón Padrosa, 1997) . . . . .	España
<b>WAKE</b> (Michael Cleary, 1998). . . . .	Reino Unido
<b>WIEDER HOLUNG</b> (Nana Swiczinsky, 1997) . . . . .	Austria
<b>ZEIT RAUM (1 &amp; 2)</b> (Thomas Renoldner, 1998) . . . . .	Austria

### Sección Informativa “Al límite del experimento”

<b>GYPTEN</b> (Kathrin Resetarits, 1997) . . . . .	Austria
<b>UN APRÉS MIDI AU PARC</b> (Serge Meynard, 1997) . . . .	Francia
<b>BESTEMMING</b> (Hanneke Stark, 1997) . . . . .	Holanda
<b>BIG IN BELGIUM</b> (Pieter van Hees, 1997). . . . .	Bélgica
<b>BIG MOP</b> (Cathleen Klein, 1998) . . . . .	Alemania
<b>BLUE DIARY</b> (Jenni Olson, 1997) . . . . .	Estados Unidos
<b>BONJOUR</b> (Bruno Herbulot, 1997). . . . .	Francia
<b>BRUGGEN</b> (Dick Rijneke, 1996) . . . . .	Holanda
<b>BUENAS NOCHES</b> (Iñaki Arteta, 1997) . . . . .	España
<b>CATA CLYSM</b> (Yann Samuel Lebeaut, 1997). . . . .	Francia

<b><i>COUP DU FEU MORTEL</i></b> (Bernard Pavelek, 1997) . . . . .	Francia
<b><i>LA CULOTTE D'UNE ZOUAVE</i></b> (Marc Salmon, 1997) . .	Francia
<b><i>DREAD NIGHT FOLK</i></b> (Erik Knight, 1997) . . . . .	Dinamarca
<b><i>¡ES WIRD REGENZEBEN?! BEGEGUNGEN</i></b>	
<b><i>IN PATAGONIEN</i></b> (Sonke Hansen, 1997) . . . . .	Alemania
<b><i>EXIT</i></b> (Menno de Nooijer y Paul de Nooijer, 1997). . . . .	Holanda
<b><i>FAKE!</i></b> (Sebastian Peterson, 1997). . . . .	Alemania
<b><i>O FEIJAO E O SONHO</i></b> (Paolo Gregori y Murillo Mathias, 1996) . . . . .	Brasil
<b><i>FIBRA ÓPTICA</i></b> (Francisco Athie, 1996) . . . . .	México
<b><i>A FINE WEEKEND</i></b> (Armagan Ballantyne, 1975). . . . .	Nueva Zelanda
<b><i>FLYING</i></b> (Charlie de Salis, 1998). . . . .	Nueva Zelanda
<b><i>HEINZ BUYS A TOMATO</i></b> (Niels Peter Meldgaard y Thomas Elkrem, 1997) . . . . .	Dinamarca
<b><i>HERRENTORTE</i></b> (Aviva Barkhourdarian, 1998) . . . . .	Alemania
<b><i>HUMAN REMAINS</i></b> (Jay Rosenblatt, 1998). . . . .	Dinamarca
<b><i>IGUAL CAEN DOS (EL AMANECER DEL PEZUÑAS)</i></b>	
(Alex Calvo-Sotelo, 1997) . . . . .	España
<b><i>INSUPPORTABLES</i></b> (Pascal Bonnelle, 1997) . . . . .	Francia
<b><i>JAKUB A VERONIKA</i></b> (Karin Babinská, 1996) . . . . .	República Checa
<b><i>JMÉNO KÓDO RUBÍN</i></b> (Jan Némec, 1996). . . . .	República Checa
<b><i>JUMBO</i></b> (Jim Marbrook, 1998) . . . . .	Nueva Zelanda
<b><i>LEUCHTTURM DER LEIDENSCHAFT</i></b>	
(Nikolaus Buchholz, 1997) . . . . .	Alemania
<b><i>LISAS REISE</i></b> (Arturo Salvador, 1997) . . . . .	Alemania
<b><i>MANGA TRAIN</i></b> (Manfred Neuwirth, 1998). . . . .	Austria
<b><i>MARISMA</i></b> (Modesto González, 1997) . . . . .	España
<b><i>MEDREL</i></b> (Óscar Villasatite Ochoa, 1997) . . . . .	España
<b><i>MOMMY, WHAT'S WRONG</i></b> (Anita Chang, 1997). . . . .	Estados Unidos
<b><i>LA MOUNINE OU NOTE APRÈS COUP SUR UN</i></b>	
<b><i>CIEL DE PROVENCE</i></b> (Aline Horisberger, 1997). . . . .	Suiza
<b><i>NICOTINA</i></b> (Martín Costa, 1998) . . . . .	España

<b>NOUS SOMMES LE PEUPLE</b>	
(Olivier Panchot, 1997) . . . . .	Francia
<b>OMBRES</b> (Edna Politi, 1997) . . . . .	Suiza
<b>ORIENT TANGO</b> (Maru Solores, 1997) . . . . .	Alemania
<b>PALOMITAS</b> (Felipe G. Rodero, 1997) . . . . .	España
<b>PARABELLUM</b> (Gabriel Velázquez, 1998) . . . . .	España
<b>EL PERRITO CALIENTE</b> (Carlos Moro, 1998) . . . . .	España
<b>LA PETITE MORT</b> (Igor Heitzmann, 1998) . . . . .	Alemania
<b>PEUT TRE SI J'AI ENVIE</b> (Marianne Basler, 1997) . . . . .	Francia
<b>PHILOSOPHY</b> (Geoffrey Cawthorn, 1998) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>EL PLIEGUE DEL HIPOCAMPO</b>	
(Covadonga Icaza, 1998) . . . . .	España
<b>RAW-DATA</b> (Heizo Schulze, 1998) . . . . .	Alemania
<b>RINCONES DEL PARAÍSO</b>	
(Carlos Pérez Merinero, 1997) . . . . .	España
<b>ROSARIO DE CHARCAS</b> (David Reznak, 1998) . . . . .	España
<b>SALTA</b> (José Párraga, 1998) . . . . .	España
<b>SARAH'S WASHING</b> (Greg Page, 1998) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>SEÑORES DE GARDENIA</b> (Antonio Aloy, 1997) . . . . .	España
<b>SMART AND STRAWBERRY</b> (David Pujol, 1997) . . . . .	España
<b>SOPHIA'S YEAR</b> (Thomas Renoldner, 1998) . . . . .	Austria
<b>STRASSENSPERRE</b> (Carsten Fiebeler, 1997) . . . . .	Alemania
<b>TEDDY, VIE ET MORT D'UN OURS EN PELUCHE</b>	
(Yann Samuel Lebeaut, 1997) . . . . .	Francia
<b>TITO-MATERIAL</b> (Elke Groen, 1998) . . . . .	Austria
<b>TXOTX</b> (Asier Altuna y Telmo Esnal, 1997) . . . . .	España
<b>LA VACA</b> (Gorka Esteban, 1997) . . . . .	España
<b>24 GIRLS</b> (Eva Ilona Bzreski, 1998) . . . . .	Estados Unidos
<b>EL VIENTO AFRICANO</b> (Mercedes Álvarez, 1997) . . . . .	España
<b>VOICEOVER</b> (Miranda Harcourt, 1997) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>VOKOLEK</b> (Marek Tichy, 1997) . . . . .	República Checa
<b>ZÓCALO</b> (Thomas Steiner, 1997) . . . . .	Austria

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A ANTONIO ARTERO**

**EL 98 Y EL CINE**

**EL CINE AUSTRALIANO DE 1899-1990**

**EL NUEVO CINE EXPERIMENTAL EN SUIZA**

**CINE DE ANIMACIÓN VASCO**

**CINCO AÑOS DORADOS DE LA PUBLICIDAD ESPAÑOLA**

**EFECTOS ESPECIALES DIGITALES EN EL CINE ESPAÑOL**

## Países participantes

Alemania, Australia, Austria, Brasil, Bélgica, Chile, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Italia, México, Nueva Zelanda, Portugal, Reino Unido, República Checa, Rusia, Suiza.

## Premios

### *Primer premio*

#### *Premio Comunidad de Madrid a la Mejor Película*

**PENSÃO GLOBO** (Alemania, 1997)

*Dirección, guión, fotografía y producción:* Matthias Müller.

*Música:* Dirk Schaefer. *Intérpretes:* Heiko Dupke, Bavo Defurne, Ariana Mirza.

16 milímetros. Color. 15 minutos.

### *Segundo premio*

#### *Premio Especial del Jurado*

**L'ARRIVÉE** (Austria, 1998)

*Dirección:* Peter Tscherkassky.

35 milímetros. Blanco y negro. 3 minutos.

### *Tercer premio*

#### *Premio MOVIERECORD al director de la Mejor Película producida por una Escuela de Cine*

**TRISTEZA** (España-Estados Unidos, 1998)

*Dirección:* Andrés Sanz.

*Guión:* Andrés Sanz y Sean Bokenkamp. *Fotografía:* Esra Connel y Andrés Sanz. *Música:* Chris Green, Marcus Shelby, Phelton Sutton, Rodney O'Neal

Austin. *Intérpretes*: Darlene Sorensen, Rodney O'Neal Austin, George Kuchar.

16 milímetros. Blanco y negro. 29 minutos.

***Premio FUJIFILM al Mejor director Español***  
***Trofeo AEC-Asociación Española de Autores de Fotografía***  
***Cinematográfica a la Mejor Fotografía***

**5 GUIJARROS** (España, 1997)

*Dirección y guión*: Rosa García Andújar.

*Fotografía*: David Blake. *Música*: Iván Martín. *Intérpretes*: Rafael Zárate, Antonio Hernández, José Manuel Gómez, Cristina Prado, Josefina Arias, Margarita Marín, José Vicente Molla y Antonio Arenas.

35 milímetros. Color. 20 minutos.

***Premio TELSON a los Mejores Efectos Audiovisuales***

**EL VIATGER** (España, 1997)

*Dirección y guión*: Juan Marimón Padrosa.

*Fotografía*: Elisabeth Prandi. *Intérpretes*: Jesús Ramos, Cristina Brondo, Ferrán Terraza.

35 milímetros. Color. 12 minutos.

***Premio del Público***

**MUSAS** (España, 1998)

*Dirección y guión*: Gonzalo López-Gallego Pérez.

*Fotografía*: José David Gonzalo Montero. *Intérpretes*: Pedro González.

35 milímetros. Color. 9 minutos.



9ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (16-23 de noviembre de 1999)

**Jurado Internacional**

**CARMEN AGUIRRE UZQUIANO** (España)

**LUCIANO BERRIAT/A** (España)

**YORAM MORAD** (Israel)

**JUAN PADRÓN** (Cuba)

**MANUEL VELASCO** (España)

**Sección Oficial**

<i>A VIOLETA</i> (María Salgado Gispert, 1998) . . . . .	España
<i>ANIMAL</i> (Miguel Díez Lasangre, 1999) . . . . .	España
<i>ARS</i> (Enrique Nieto Nadal, 1998) . . . . .	España
<i>ATEM</i> (Sven Düfer, 1999) . . . . .	Alemania
<i>DER KUSS</i> (Pietra Biondina Volpe, 1999) . . . . .	Alemania
<i>FEUERHAUS</i> (Börbel Neubauer, 1998) . . . . .	Alemania
<i>FILM IST.</i> (Gustav Deutsch, 1998) . . . . .	Austria
<i>FISSURES</i> (Louise Bourque, 1999) . . . . .	Canadá
<i>GIALLO</i> (Gina Tornatore, 1999) . . . . .	Reino Unido
<i>HARAGIA</i> (Begoña Vicario, 1999) . . . . .	España
<i>HERCULES ROAD</i> (Jane Madsen, 1998) . . . . .	Reino Unido
<i>THE HOLE</i> (Brian Challis, 1998) . . . . .	Nueva Zelanda
<i>HOMECOMING</i> (Michael D'Addario, 1999) . . . . .	Estados Unidos
<i>HURTLE</i> (Shona McCullagh, 1999) . . . . .	Nueva Zelanda
<i>IT DWELLS IN MIRRORS</i> (Paul Sbrizzi, 1998) . . . . .	Estados Unidos
<i>JOURNAL</i> (Sebastien Laudenbach, 1998) . . . . .	Francia
<i>KRIZISCE</i> (Franci Slak y Milos Radosavljevic, 1998) . . . . .	Eslovenia
<i>LIMINAL LIGHT</i> (Michael Bederson, 1999) . . . . .	Estados Unidos
<i>LITTLE DARK POET</i> (Mike Booth, 1998) . . . . .	Reino Unido

<b>LOC LIGHT LOUIS</b> (Ties Poeth, 1998) . . . . .	Holanda
<b>LOCOMOTIVA</b> (Oded Lotan, 1998) . . . . .	Israel
<b>LOOPHOLE</b> (Miranda Bowen, 1998) . . . . .	Reino Unido
<b>MACH DICH ZUR SCHNECKE</b> (Hans Joachim Blach y otros, 1998) . . . . .	Alemania
<b>MEMORIA REBOBINADA</b> (Sergio Catá, 1998) . . . . .	España
<b>METAMORPHOSIS</b> (Dmitri Frolov, 1998) . . . . .	Rusia
<b>MIND'S EYE</b> (Gregory Godhard, 1998) . . . . .	Australia
<b>MR. JONES</b> (José Barrio, 1998) . . . . .	España
<b>A NOITE CHEIRAVA MAL</b> (Paulo d'Alva, 1998) . . . . .	Portugal
<b>OUTER SPACE</b> (Peter Tscherkassky, 1999) . . . . .	Austria
<b>PARÁISOS ARTIFICIALES</b> (Achero Mañas, 1998) . . . . .	España
<b>PATESNAK, UN CUENTO DE NAVIDAD</b> (Iñaki Elizalde, 1998) . . . . .	España
<b>PROEKT 19</b> (Serguei Loukjantchikov, 1999) . . . . .	Bielorrusia
<b>PUTA DE OROS</b> (Miguel Crespi Traveria, 1999) . . . . .	España
<b>RITUAL DE LO HABITUAL</b> (Asier Burgaleta, 1998) . . . . .	España
<b>ROT IST ROT IST ROT</b> (Marina Caba Rall, 1998) . . . . .	Alemania
<b>LA SEMILLA</b> (Pablo Nacarino, 1999) . . . . .	España
<b>SIGN LANGUAGE</b> (Anna Fraser, 1998) . . . . .	Australia
<b>SIN TÍTULO</b> (Jorge Simonet, 1998) . . . . .	España
<b>LE SONGE DE CONSTANTIN</b> (Joël Brisse, 1999) . . . . .	Francia
<b>LA SORTIE</b> (Siegfried A. Fruhauf, 1998) . . . . .	Austria
<b>SUGO</b> (Hannes Langeder, 1998) . . . . .	Austria
<b>SWEEP</b> (Mark Street, 1998) . . . . .	Estados Unidos
<b>EL TOPO Y EL HADA</b> (Grojo, 1998) . . . . .	España
<b>TOTENSANG</b> (Clara López Rubio, 1998) . . . . .	España- Alemania
<b>VENUS BLUE</b> (Gillian Ashurst, 1999) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>VER</b> (Borja Manso, 1998) . . . . .	España
<b>VIAJE ZÉRO</b> (Fabián Fattore, 1998) . . . . .	España
<b>WALK</b> (Thomas Steiner, 1999) . . . . .	Austria

## Sección Informativa “Al límite del experimento”

<b>UNA ACACIA EN LA M-30</b> (Belén Santos, 1998) . . . . .	España
<b>ACCIDENTS</b> (Paul Swadel, 1999) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>AFTER THE BREAK</b> (Annette Kennerley, 1998) . . . . .	Reino Unido
<b>ALLOCATION</b> (Jos Neutgens, 1999) . . . . .	Holanda
<b>ARTE PÚBLICA</b> (Hugo Vieira da Silva, 1998) . . . . .	Portugal
<b>THE ASCENSION</b> (Dyonisos Andronis, 1999) . . . . .	Francia-Grecia
<b>AURORA</b> (Clara López Rubio, 1999) . . . . .	España- Alemania
<b>AZ ALKIMISTA ES A SZŰZ</b> (Zóltan Kamondi, 1999) . . .	Hungría
<b>BEAUCOUP TROP LOIN</b> (Olivier Jahan, 1998) . . . . .	Francia
<b>BRUXELLES MINUIT</b> ( Dorothee van der Berghe, 1998) . . . . .	Bélgica
<b>40 EZET</b> (Asier Altuna y Telmo Esnal, 1999) . . . . .	España
<b>DER BRIEF</b> (Jan Sasse, 1998) . . . . .	Alemania
<b>DESDE EL TEJADO</b> (Ivó Vinuesa, 1998) . . . . .	España
<b>LOS DÍAZ FELICES</b> (Chiqui Carabante, 1998) . . . . .	España
<b>DOZER</b> (Anna Geyer, 1999) . . . . .	Estados Unidos
<b>ELLA</b> (Juan Carlos Claver Marián, 1999) . . . . .	España
<b>FELIZ NAVIDAD</b> (Óscar del Caz, 1998) . . . . .	España
<b>GO TO SHANGHAI</b> (Daniel Abke y Dorothee Brüwer, 1999) . . . . .	Alemania
<b>GROUP THERAPY</b> (Tessa Hoffe, 1999) . . . . .	Nueva Zelanda
<b>HERBERT C. BERLINER</b> (Marc Gibaja, 1998) . . . . .	Francia
<b>¡HOLA DESCONOCIDO!</b> (Javier Rebollo, 1998) . . . . .	España
<b>HOME</b> (Vlastimir Sudar, 1999) . . . . .	Reino Unido
<b>LA ISLA DE LA TORTUGA</b> (Jesús del Cerro Martínez, 1998) . . . . .	España
<b>IT WORKS</b> (Fridolin Shˆnwiese, 1998) . . . . .	Austria
<b>JAZZOO</b> (Álvaro de la Herrán, 1998) . . . . .	España
<b>JOICE</b> (Aviv Ma’aravi, 1998) . . . . .	Israel
<b>KORB 38</b> (Claudia Wipfler, 1999) . . . . .	Alemania
<b>THE LAST WORDS</b> (Win Vandekeybus, 1999) . . . . .	Bélgica

<b>LORCA</b> (Iñaki Elizalde, 1998) . . . . .	España
<b>LUZ Y SOMBRA</b> (Henri Plaat, 1998) . . . . .	Holanda
<b>MARIO VEGA</b> (José Carlos Moreno Zapardiez, 1998) . . .	España
<b>MATHO ET SALAMMBO</b> (Frédéric Lenoir, 1998) . . . . .	Francia
<b>MR. LUSTGARTEN VERLIEBT SICH</b>	
(Sussane Zacharias, 1999) . . . . .	Alemania
<b>NAPREJ</b> (Boris Petrovic, 1998) . . . . .	Eslovenia
<b>NEBITARA</b> (Ron Goldman, 1988) . . . . .	Israel
<b>UNA NOCHE DE CINE</b>	
(Juan Carlos Calver Marián, 1999) . . . . .	España
<b>OPTZIA</b> (Daphna Wildman, 1998) . . . . .	Israel
<b>ORIOLE</b> (Joan Monse, 1998) . . . . .	España
<b>PALEÓPOLIS</b> (Max Lemcke, 1999) . . . . .	España
<b>PARENTAL GUIDANCE</b> (Richard Walsh	
y Joel Bach, 1998) . . . . .	Estados Unidos
<b>POR ALLÍ NO PASAN AUTOBUSES</b>	
(Enrique Peregrina, 1998) . . . . .	España
<b>RÉQUIEM</b> (Carlos Schenner, 1999) . . . . .	España
<b>RÉQUIEM</b> (Íñigo Royo y Óscar Currás, 1998) . . . . .	España
<b>RUTH ESTÁ BIEN</b> (Pablo Valiente, 1999) . . . . .	España
<b>SACRIFICIO</b> (Covadonga Icaza, 1998) . . . . .	España
<b>LA SECUENCIA FINAL</b> (José Antonio Bonet, 1999) . . . .	España
<b>SI LO SÉ NO VENGO (A MI PROPIO ENTIERRO)</b>	
(Manolo Gómez, 1999) . . . . .	España
<b>TÊTE A TÊTE</b> (Jean-Marc Brondolo, 1999) . . . . .	Francia
<b>TIMAU</b> (Josef Dabernig y Markus Scherer, 1998) . . . . .	Austria
<b>TO ANYONE WHO CAN HEAR ME</b> (Carlos Ruiz, 1999)	Reino Unido
<b>TO GET RICH IS GLORIOUS</b> (Vinod Mahindru, 1999) .	Reino Unido
<b>TO SPEAK</b> (Erik Lamens, 1999) . . . . .	Bélgica
<b>LA ÚLTIMA PLANTA</b> (Javier Acosta, 1998) . . . . .	España
<b>EL ÚLTIMO BOLERO</b> (Guillermo Sempere	
y Pablo Nacarino, 1999) . . . . .	España
<b>WILLY NILLY</b> (Mike Smith, 1999) . . . . .	Nueva Zelanda

<b>WOLKENBÜGEL</b> (Alexander Binder y Stefan Hafner, 1999) . . . . .	Austria
<b>Y EN EL CAMINO</b> (Jordi Vidal y Héctor Agustí, 1998) . . . . .	España
<b>ZUGZWANG</b> (Werner Fernengel, 1999) . . . . .	Alemania

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A FERNANDO ARRABAL**  
**HOMENAJE A PRODUCTORAS INDEPENDIENTES**  
**DE LOS AÑOS SETENTA**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: ISRAEL**  
**ENCUENTRO CON UN CINE PERDIDO**  
**PUBLICIDAD MALDITA**  
**EFECTOS ESPECIALES DIGITALES: RETROSPECTIVA FÉLIX**  
**BERGÉS**  
**RETROSPECTIVA CINE DE ANIMACIÓN CATALÁN**  
**Y VALENCIANO**  
**MUESTRA DE VIDEO-CREACIÓN**  
**ALUMNOS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA**  
**INFORMACIÓN**  
**ESCUELA DE CINEMATOGRAFÍA Y DEL AUDIOVISUAL**  
**DE LA COMUNIDAD DE MADRID**

## Países participantes

Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Bielorrusia, Canadá, Eslovenia, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Israel, Nueva Zelanda, Portugal, Reino Unido, Rusia.

## Premios

### *Primer premio*

#### *Premio Comunidad de Madrid a la Mejor Película*

**MIND'S EYE** (Australia, 1998)  
*Dirección, guión, fotografía, música, animación y producción:* Gregory Godhard.  
 16 milímetros. Color. 5 minutos.

**Segundo premio**  
**Premio Especial del Jurado**

**HARAGIA** (España, 1999)

*Dirección, guión, fotografía, animación y producción:* Begoña Vicario.

*Música:* Albert Sardá.

35 milímetros. Color. 12 minutos.

**LITTLE DARK POET** (Reino Unido, 1998)

*Dirección, guión y animación:* Mike Booth.

*Fotografía:* Fred Reed. *Música:* The Insects. *Intérpretes:* Sarah Walden y Darren Walsh.

35 milímetros. Color. 6 minutos.

**Tercer premio**

**Premio MOVIERECORD al director de la Mejor Película  
producida por una Escuela de Cine**

**MACH DICH ZUR SCHNECKE** (Alemania, 1998)

*Dirección, guión, fotografía y animación:* Hans Joachim Blach, Lesja Chernisch, Andreas Dihm, Popeia Herzog, Arne Jysch, Karin Lange e Ina Marczinczik.

*Música:* Rainald Hahn. *Intérpretes:* Hans Joachim Blach, Tilmann Kolhaase, Peter Blümel.

16milímetros. Color. 10 minutos.

**Premio FUJIFILM al Mejor director Español**

**ANIMAL** (España, 1999)

*Dirección, guión y animación:* Miguel Díez Lasangre.

*Fotografía:* Eduardo Elosegui y Marino García. *Música:* Miguel Ruiz.

35 milímetros. Color. 8 minutos.

**Premio TELSON a los Mejores Efectos Audiovisuales**

**HARAGIA** (España, 1999)

*Dirección, guión, fotografía, animación y producción:* Begoña Vicario.

*Música:* Albert Sardá.

35 milímetros. Color. 12 minutos.

***Trofeo AEC-Asociación Española de Autores de Fotografía  
Cinematográfica a la Mejor Fotografía  
Premio del Público***

**TOTENSANG** (España-Alemania, 1998)

*Dirección:* Clara López Rubio.

*Guión:* Wolf Martin Hamdorf y Clara López Rubio. *Fotografía:* Teresa Prata. *Música:* Luis Miguel Cobo. *Intérpretes:* Anita Teichmann, John Lambert y Edward Scheuzger.

16 milímetros. Blanco y negro. 12 minutos.

***Mención Especial del Jurado***

**FEUERHAUS** (Alemania, 1998)

*Dirección, guión, fotografía, música, animación y producción:* B%orbel Neubauer.

35 milímetros. Color. 5 minutos.

10ª SEMANA DE CINE EXPERIMENTAL  
DE MADRID (14-21 de noviembre de 2000)

**Jurado Internacional**

**JESS GARCÍA DE DUEÑAS** (España)  
**BRUNO LÁZARO PACHECO** (Canadá)  
**EMILIO PÉREZ BARBA** (España)  
**NICOLÁS SAAD** (Argentina)  
**DOMINGO SOLANO** (España)

**Sección Oficial**

<i>A DAR BA KAR</i> (Koldo Almandoz, 1999) . . . . .	España
<i>ANGRY KID</i> (Darren Walsh, 1999) . . . . .	Reino Unido
<i>ARIA</i> (Hugo Bélit, 2000) . . . . .	Francia
<i>AUTORRETRATO</i> (Pedro Cenjor, 2000) . . . . .	España
<i>BELGIUM STRIKES BACK</i> (Pieter van Hees y Erik Buickens, 1999) . . . . .	Bélgica
<i>BLITZE</i> (Dietmar Brehm, 2000) . . . . .	Austria
<i>BLOW-UP</i> (Siegfried A. Fruhauf, 2000) . . . . .	Austria
<i>CARROUSEL DEUX</i> (Linda Christanell, 2000) . . . . .	Austria
<i>LA CARTA (DEFINITIVA)</i> (Isaías R. Jiménez, 1999) . . .	España
<i>COR PRES</i> (Josep Farrás Ferrando, 1999) . . . . .	España
<i>LES COULEURS DU CORPS</i> (Geneviève Anhoury, 1999) . . . . .	Francia
<i>CZASAMI ZAPALAM IM SWIATLO</i> (Petri Kristian Hagner, 2000) . . . . .	Polonia
<i>DECEASE</i> (Dmitri Frolov, 1999) . . . . .	Rusia
<i>EL DESIERTO ESPAÑOL</i> (Andrés Sanz, 2000) . . . . .	España
<i>2 FLIES</i> (Sanny Overbeeke y Hein van Liepmd, 1999) . . .	Holanda
<i>ECCE HOMO</i> (Robert Cash, 1999) . . . . .	Bélgica
<i>ELEVEN</i> (Tim Higham, 1999) . . . . .	Reino Unido



<b>ENERGY ENERGY</b> (Karel Doing, 1999) . . . . .	Holanda
<b>EPISODES IN DISBELIEF</b> (Ann Shenfield, 1999) . . . . .	Australia
<b>EL EQUIPAJE ABIERTO</b> (Javier Rebollo, 1999). . . . .	España
<b>FILM S DJEVOJCICOM</b> (Daniel Suljic, 2000). . . . .	Croacia
<b>FRANÇOIS FURIEUX</b> (Pedro Cenjor, 1999) . . . . .	España
<b>LA GIOCONDA</b> (Toni an(d)toni, 1999) . . . . .	España
<b>A GIRL BATHING IN A KITCHEN SINK</b> (Pekka Niskanen, 2000) . . . . .	Finlandia
<b>GODZILLA VS. THE NETHERLANDS</b> (Sieske Tjallingii, 1999). . . . .	Holanda
<b>HA DERECH BA ATA HOLECH</b> (Hai Cohen, 1999). . . . .	Israel
<b>INVENTARIO</b> (Íñigo Royo y Óscar Currás, 2000). . . . .	España
<b>JOGGING</b> (Josef Davernig, 2000). . . . .	Austria
<b>LAZY SUNDAY AFTERNOON</b> (Bert Gottschalk, 1999).. . . . .	Alemania
<b>LIFE ON MARS</b> (Andrés Sanz, 2000) . . . . .	Estados Unidos
<b>LUCY'S DREAM</b> (Relah Eckstein, 1999) . . . . .	Estados Unidos
<b>LA LUZ QUE ME ILUMINA</b> (Pape Pérez y Emilio MacGregor, 2000) . . . . .	España
<b>MARMER</b> (Hanneke Stark, 2000) . . . . .	Holanda
<b>MASTERPIECE</b> (Francesca Ferrario, 1999). . . . .	Reino Unido/ 10ª Semana
<b>UN MATRIMONIO BIEN AVENIDO</b> (Inma Rodríguez, 2000) . . . . .	España
<b>MOEBIO</b> (Zoe Berriatúa, 2000). . . . .	España
<b>MOVETE</b> (Maja Tillmann Salas, 1999). . . . .	Estados Unidos
<b>MUERTESITA, UNA HISTORIA DE AMOR</b> (Luis Vidal, 1999). . . . .	España
<b>MUSIC FOR AN OWL</b> (Ties Poeth, 1999). . . . .	Holanda
<b>EL NADADOR INMÓVIL</b> (Fernán Rudnik, 1999). . . . .	Argentina
<b>NOTBREMSE</b> (Philipp Wohlleben, 2000). . . . .	Alemania
<b>OBERSTUBE</b> (Sebastian Winkels, 2000) . . . . .	Alemania
<b>EL OLVIDO DE LA MEMORIA</b> (Iñaki Elizalde, 2000) . . . . .	España
<b>EL PAN DE CADA DÍA</b> (Ane Muñoz Mitxelena, 2000) . . . . .	España

<b>PEOPLE READING</b> (Robin Plunkett, 1999) . . . . .	Australia
<b>PEQUEÑAS HISTORIAS ENTRE VENTANAS</b>	
<b>Y TELÉFONOS</b> (Max Lemcke, 2000) . . . . .	España
<b>PHOTOGRAMMES</b> (Javier Ruiz Gómez, 1999) . . . . .	Francia
<b>POSSIBLE WORLDS</b> (Robert Lepage, 2000) . . . . .	Reino Unido
<b>PURGATORY</b> (Herz Frank, 1999). . . . .	Australia
<b>THE RETURN OF REASON</b> (Marisé Samitier, 2000) . . .	Estados Unidos
<b>ROZORA</b> (Dror Reshef, 1999). . . . .	Israel
<b>SCHRECKSEKUNDEN</b> (Philipp Wohlleben, 1999). . . . .	Alemania
<b>SENSE OF WONDER</b> (Vlastimir Sudar, 2000) . . . . .	Reino Unido
<b>SILENCIOS</b> (Juan Alba, 2000) . . . . .	España
<b>SCHLAFMANN</b> (Nicolai Rohde, 1999) . . . . .	Alemania
<b>UNA SONRISA</b> (Ferrán Gallego, 1999) . . . . .	España
<b>THREE SHORT FILMS</b> (Nick Collins, 2000). . . . .	Reino Unido
<b>TRADITION IST WEITERGABE DES FEUERS</b>	
<b>UND NICHT DIE ANBETUNG DER ASCHE</b>	
(Gustav Deutsch, 1999) . . . . .	Austria
<b>UHOD</b> (Dmitri Frolov, 1999). . . . .	Rusia
<b>VACANCY</b> (Matthias Müller, 1999) . . . . .	Alemania
<b>WALK II</b> (Thomas Steiner, 2000) . . . . .	Austria
<b>ZAPPING</b> (Christian Mungiu, 2000). . . . .	Rumanía
<b>ZU VERKAUFEN</b> (Pere Salom, 2000) . . . . .	España

### **Sección Informativa “Al límite del experimento”**

<b>AD HA’HATUNA</b> (Roni Aboulafia, 1999) . . . . .	Israel
<b>AGOBIADO Y DISTRAIDO EN UN MOTEL...</b>	
(Miguel Escamilla Tena y Ángeles Martínez Bores, 1999)	
España	
<b>AMOR DE MADRE</b> (Koldo Serra y Gorka Vázquez, 1999)	España
<b>¡AYUDA!</b> (Eva María Franco, 1999). . . . .	España
<b>EL BANDIDO MARAGATO</b>	
(Luis Miguel Alonso Guadalupe, 1999). . . . .	España

<b>BOFETADA</b> (Aron Benchetrit, 1999) . . . . .	España
<b>LA CARTERA</b> (Miguel Martí, 1999). . . . .	España
<b>CASUAL WEAR</b> (Maribel Tomás, 1999). . . . .	España
<b>50 CC</b> (Felix van Groeningen, 2000) . . . . .	Bélgica
<b>DAGO CASSANDRA</b> (Mark Kr Lagon, 1999) . . . . .	Bélgica
<b>DAVID HOZER ME'HAKE'LEH</b> (Ronit Pollak, 1999) ..	Israel
<b>DEEP CREEP</b> (Kate Haug, 1999). . . . .	Estados Unidos
<b>DÉJA VU</b> (Lisl Ponger, 1999) . . . . .	Austria
<b>DOS NIÑOS SOLOS</b> (Ramón Fontecha, 2000) . . . . .	España
<b>A DRAMA QUEEN'S NIGHTMARE</b> (Sarah Chase, 2000) . . . . .	Estados Unidos
<b>L'ESCOLTADOR</b> (Daniel Larrain, 1999) . . . . .	España
<b>UN GLOBO EN EL ARMARIO</b> (Laura Hernández, 1999) . . . . .	España
<b>HAUNT #451</b> (Susana Donovan, 2000). . . . .	Estados Unidos
<b>HÖHENRAUSCH</b> (Siegfried A. Fruhauf, 1999). . . . .	Austria
<b>JOSEF K.</b> (Boris Dornbusch, 1999). . . . .	Alemania
<b>KIJKGEDRAG</b> (Viweing Behavior y Karen Vanderboght, 1999) . . . . .	Bélgica
<b>KING OF THE JEWS</b> (Jay Rosenblatt, 2000) . . . . .	Estados Unidos
<b>KLEIN VOOR ALTIJD</b> (Barbara den Uyl, 1999). . . . .	Holanda
<b>LASS UNS SPIELEN</b> (Maru Solores, 1999). . . . .	Alemania
<b>LONDON CALLING</b> (Gabiél Velázquez, 2000) . . . . .	España
<b>MAÍZ, UN JUEGO LIMPIO DE LOS SIN SUERTE</b> (Rosa García Andújar, 2000) . . . . .	España
<b>MEHR ODER WENIGER</b> (Mirjam Unger, 1999) . . . . .	Austria
<b>MIX-4</b> (Dietmar Brehm, 2000). . . . .	Austria
<b>MUDO MUNDO</b> (Beatriz Pérez Moreno, 1999) . . . . .	España
<b>MUERTO DE AMOR</b> (Ramón Barea y José María Lara, 1999) . . . . .	España
<b>NIET BY BROOD ALLEEN</b> (Leen van der Berg, 1999) ..	Holanda
<b>NO WAR</b> (Svetlana Cvetko, 2000). . . . .	Estados Unidos
<b>OBSESIÓN</b> (Carlos Esteban, 1999). . . . .	España

<b>LAS PALABRAS Y LAS COSAS</b> (Miguel Aparicio, 1999).....	España
<b>PATAGONIA</b> (Elias Giannakakis, 1999).....	Grecia
<b>PERMANENT</b> (Shai Zeller, 1999) .....	Israel
<b>PORTRAITS</b> (Justine Junius, 1999).....	Bélgica
<b>PRIMA DONNA</b> (Alicia Puig, 1999).....	España
<b>RULETA</b> (Roberto Santiago, 1999).....	España
<b>SNOW</b> (Julia Bardsley, 1999).....	Reino Unido
<b>SÓLO POR UN TANGO</b> (Toni Bestard y Adán Martín, 2000).....	España
<b>TERMINAL</b> (Jorge Echeverri, 1999).....	Colombia
<b>LA TERRAZA</b> (David Muñoz, 1999) .....	España
<b>TOUR</b> (Marc Cistaré, 2000).....	España
<b>YO ME ADAPTO</b> (Diego Lublinsky, 2000).....	España

## Secciones paralelas

**HOMENAJE A GABRIEL BLANCO**  
**CINEMATOGRAFÍA INVITADA: CANADÁ**  
**MILOS FORMAN**  
**MATTHIAS MÜLLER**  
**LOS NEGATIVOS DE EXPORTACIÓN EN EL CINE MUDO**  
**CINE B**  
**CINE LATINOAMERICANO: EXPLORANDO LENGUAJES**  
**DIRECTORES DE CINE EN LA PUBLICIDAD ESPAÑOLA**  
**SEMINARIO TELSON: APLICACIONES DE LA POST-  
PRODUCCIÓN DIGITAL CINEMATOGRÁFICA**  
**MUESTRA DE VIDEO-CREACIÓN**  
**ESCUELA DE CINE Y TV SEPTIMA ARS DE MADRID**

## Países participantes

Alemania, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Colombia, Croacia, Cuba, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Israel, México, Polonia, Reino Unido, República Checa, Rumanía, Rusia, Uruguay, Yugoslavia.

## **Premios**

### ***Primer premio***

#### ***Premio Comunidad de Madrid a la Mejor Película***

**PURGATORY** (Australia, 1999)

*Dirección:* M. Frank.

*Fotografía:* Franc Biffone. *Intérpretes:* Sarah Berger, Paula Berger.  
35 milímetros. Color. 7 minutos.

### ***Segundo premio***

#### ***Premio Especial del Jurado***

**POSSIBLE WORLDS** (Canadá, 2000)

*Dirección:* Robert Lapage.

*Guión:* John Mighton. *Fotografía:* Jonathan Freeman. *Montaje:* Susan Shipton. *Intérpretes:* Tom Mc Camus, Tilda Swinton, Sean McCann, Rick Miller, Gabriel Gascón.  
35 milímetros. Color. 93 minutos.

### ***Tercer premio***

#### ***Premio MOVIERECORD al director de la Mejor Película producida por una Escuela de Cine***

**SCHLAFMANN** (Alemania, 1999)

*Dirección:* Nicolai Rohde.

*Guión:* Nicolai Rohde, Chirstian Nusch. *Música:* Rainer Oleak. *Intérpretes:* Dirk Pl^nissen, Christian Nusch. *Música:* Rainer Oleak. *Intérpretes:* Dirk Pl^nissen, Katrin Angerer.  
35 milímetros. Blanco y negro. 10 minutos.

#### ***Premio FUJIFILM al Mejor director Español***

**PEQUEÑAS HISTORIAS ENTRE VENTANAS  
Y TELÉFONOS** (España, 2000)

*Dirección:* Max Lemcke.

*Fotografía:* José Luis Sanz.  
16 milímetros. Color. 5 minutos.

***Premio TELSON a los Mejores Efectos Audiovisuales  
Trofeo AEC-Asociación Española de Autores de Fotografía  
Cinematográfica a la Mejor Fotografía***

***LA CARTA (DEFINITIVA)*** (España, 1999)

*Dirección, guión y producción:* Isaías R. Jiménez.

*Fotografía:* Benjamín Gordon. *Música:* Javier Caffarena. *Intérpretes:*

Enrique Sánchez y Carmen Jiménez.

35 milímetros. Blanco y negro. 13 minutos.

# APÉNDICE 2.º

## PUBLICACIONES





## **Francisco Ayala**

### *INDAGACIÓN DEL CINEMA*

Servicio de Documentación y Publicaciones de la Comunidad  
Autónoma de Madrid / 2ª Semana de Cine Experimental de Madrid

176 páginas

14 x 10 cm.

Fecha de edición: 1992

Reproducción facsímil de la edición de Mundo Latino (1929).

ISBN 84-451-0442-X

## **Ramón Gómez de la Serna**

### *CINELANDIA*

3ª Semana de Cine Experimental de Madrid

257 páginas

12 x 18 cm.

Fecha de edición: 1993

Reproducción facsímil de la edición de Sempere (1923).

ISBN 84-00-07478-5

## **Andrés Carranque de Ríos**

### *CINEMATÓGRAFO*

4ª Semana de Cine Experimental de Madrid

388 páginas

22 x 13 cm.

Fecha de edición: 1994

ISBN 84-921422-2-7

## **Álvaro del Amo y Antonio Gasset**

### *ADOLFO ARRIETTA O LA POÉTICA DE LA SIMPLICIDAD*

Sociedad General de Autores de España / 4ª Semana de Cine  
Experimental de Madrid

92 páginas

21 x 14 cm.

Fecha de edición: 1994

Precio: 1.500 pesetas

ISBN 84-604-9814-X

**Gonzalo Sáenz de Buruaga [coordinador]**

*ÍNSULA VAL DEL OMAR: VISIONES EN SU TIEMPO,  
DESCUBRIMIENTOS ACTUALES*

Consejo Superior de Investigaciones Científicas / 5º Semana de Cine  
Experimental de Madrid  
220 páginas  
20 x 13 cm.  
Fecha de edición: 1995  
Precio: 1.923 pesetas  
ISBN 84-00-07477-7

**Francisco Ayala, Javier Maqua, Pablo del Barco y Javier  
Maderuelo**

*ENTRE, ANTE, SOBRE, DESPUÉS, DEL ANTI-CINE*

Consejo Superior de Investigaciones Científicas / 5ª Semana de Cine  
Experimental de Madrid  
224 páginas  
20 x 13 cm.  
Fecha de edición: 1995  
Precio: 1.923 pesetas  
ISBN 84-00-07478-7

**Emilio Ruiz del Río**

*RODANDO POR EL MUNDO: MIS RECUERDOS  
Y MIS TRUCAJES CINEMATOGRAFICOS*

6ª Semana de Cine Experimental de Madrid  
150 páginas  
24 x 17 cm.  
Fecha de edición: 1996  
Precio: 2.000 pesetas  
ISBN 84-605-5067-2

**Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio**

*MAENZA FILMANDO EN EL CAMPO DE BATALLA*

Diputación General de Aragón / 7ª Semana de Cine Experimental de  
Madrid  
337 páginas  
26 x 21 cm.  
Fecha de edición: 1997  
Precio: 2.740 pesetas

ISBN 84-7753-666-X

**Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio**

*YO FILMO QUE... (ANTONIO ARTERO EN LAS CENIZAS DE LA REPRESENTACIÓN)*

Ayuntamiento de Zaragoza / 8ª Semana de Cine Experimental de Madrid

229 páginas

24 x 17 cm.

Fecha de edición: 1998

Precio: 2.500 pesetas

ISBN 84-8069-175-1

**Begoña Vicario**

*BREVE HISTORIA DEL CINE DE ANIMACIÓN EXPERIMENTAL VASCO*

8ª Semana de Cine Experimental de Madrid

96 páginas

21 x 15 cm.

Fecha de edición: 1998

ISBN 84-00-07477-7

**Emilio de la Rosa y Eladi Martos**

*CINE DE ANIMACIÓN EXPERIMENTAL EN CATALUÑA Y VALENCIA: LA CURIOSIDAD DE LA EXPERIMENTACIÓN*

Servicio de Publicaciones de la Generalitat Valenciana / Catalan Films & TV / 9ª Semana de Cine Experimental de Madrid

158 páginas

21 x 15 cm.

Fecha de edición: 1999

Precio: 1.500 pesetas

ISBN 84-482-2310-1

**Manuel Palacio Arranz y Rafael Utrera Macías [editores]**

*GABRIEL BLANCO: CINE Y PSICOANÁLISIS*

10ª Semana de Cine Experimental de Madrid

159 páginas

21 x 14 cm.

Fecha de edición: 2000

