

**EL CINE INCLASIFICABLE COMO PUNTO DE
VISTA: DIÁLOGOS CON LOS DIRECTORES AR-
TÍSTICOS DE PDV.**



SAIOA MIGUEL

ELÍAS QUEREJETA ZINE ESKOLA
COMISARIADO 2023-2024

*“De algún modo, desde el principio
me acostumbré a la idea de que toda esta gente
que se dedicaba a investigar un determinado tema
se saltaba constantemente los límites
con el fin de entender qué eran, para empezar,
los límites”¹*

¹ **Obrist, Hans Ulrich.** "Entrevista a Walter Hopps." En *Breve historia del comisariado*, 2009. Exit Publicaciones, 2009

<i>1.INTRODUCCIÓN</i>	2
1.1 Descripción del trabajo	2
<i>2.ACERCAMIENTO TEÓRICO</i>	4
2.2 En conversación con Carlos Muguiro	9
2.3 En conversación con Josetxo Cerdán	17
2.4 En conversación con Oskar Alegria	25
2.5 En conversaciones con Garbiñe Ortega	31
2.6 En conversación con Manuel Asín	38
<i>3. BREVES CONCLUSIONES</i>	44
<i>4. REFERENCIAS</i>	47
<i>5. ANEXOS</i>	49

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Descripción del trabajo

RESUMEN: Los festivales de cine que crean un espacio de diálogo, tanto dentro como fuera de la sala, se convierten en un campo ideal para la investigación y experimentación sobre la práctica del comisariado. La relación que el festival establece con su ciudad de acogida y los discursos que se generan en torno a la cultura local son fundamentales para asegurar su permanencia. Un ejemplo de cine que ha evitado las categorías estándar de la industria y de las instituciones, manteniendo a largo de sus veinte años un espíritu de diálogo y reflexión dentro y fuera de la sala, sucede en el marco del festival *Punto de Vista: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*. Este artículo busca abrir y cerrar un círculo en el contexto de Punto de Vista mediante cinco entrevistas a sus directores artísticos: Carlos Muguiro, Josetxo Cerdán, Oskar Alegría, Garbiñe Ortega y Manuel Asín. A través de sus respuestas, se explora la línea curatorial de un festival que, en su vigésimo aniversario, continúa expandiendo los límites del documental.

Palabras clave: *Comisariado filmico, cine inclasificable, directores artísticos cultura cinematográfica.*

ABSTRACT: Film festivals that create a space for dialogue, both inside and outside the theater, become an ideal field for research and experimentation for the role of film curation. The relationship that a festival establishes with its host city and the discussions generated around local culture are essential for ensuring its longevity. An example of cinema that has avoided the standard categories of the industry and institutions, maintaining a local spirit of dialogue and reflection within and outside the theater for over twenty years, is **Punto de Vista: International Documentary Film Festival of Navarra**. This article seeks to open and close a circle within the context of Punto de Vista through five interviews with its artistic directors: Carlos Muguiro, Josetxo Cerdán, Oskar Alegría, Garbiñe Ortega, and Manuel Asín. Through

their responses, we explore the curatorial vision of a festival that, on its 20th anniversary, continues to push the boundaries of documentary filmmaking.

Keywords: *Films curator, unclassifiable cinema, artistic directors, film culture.*

2. ACERCAMIENTO TEÓRICO

En la actualidad, es difícil imaginar el cine o el arte contemporáneo sin la figura del comisariix. Como creadores de tendencias en una industria global, lxs comisariixs a menudo alcanzan un nivel de reconocimiento que rivaliza, e incluso supera, al de los propios artistas que promueven. **Su influencia no solo da forma a la presentación del arte, sino también a las narrativas que definen el valor cultural**, posicionándolos como figuras clave en el ecosistema del arte. El comisariado, como profesión, comenzó a adquirir una importancia significativa en la década de 1960 en Estados Unidos² (*The New Curator*, Coline Milliard).

En los últimos quince años, los artistas han desafiado incansablemente los límites de lo que puede considerarse un gesto artístico, y las **programaciones cinematográficas han integrado disciplinas tan diversas como la danza, el teatro, el carnaval, la archivística, el activismo político y la programación digital**. Lxs comisariixs, a su vez, han desarrollado formas para que estas expresiones encuentren un espacio en el mundo y lleguen a su público. Además, regiones geográficas que hasta hace poco fueron ampliamente ignoradas por la industria artística dominante han ganado protagonismo y, en ocasiones, han demandado **nuevas formas de comisariado que respondan** tanto a las necesidades de sus escenas locales como a su integración dentro de un contexto global³.

² Milliard, Coline. *The New Curator*. 1st ed. London: Laurence King Publishing, 2016. 124-125.

³ O'Neill, Paul. "El giro comisarial: de la práctica al discurso." En *Impasse 8. L'exposició*, editado por Neus Miró et al.



Ahtila, Eija-Liisa. *Where is Where?* 2008. Instalación en HD para 6 proyecciones con sonido. Escrito y dirigido por Eija-Liisa Ahtila, fotografiado por Marja-Leena Hukkanen. Cortesía de Marian Goodman Gallery, Nueva York y París. © 2008 Crystal Eye – Kristallisilmä Oy.

El público cinematográfico, por su parte, se vuelve cada vez más crítico, activo y diverso. En este contexto, la cinefilia, como parte de la cultura cinematográfica, también está experimentando una transformación significativa, impulsada en parte por programadores que entienden y abrazan las nuevas disidencias. En su artículo “*The New Cinephilia*”⁴, Girish Shambu distingue entre dos tipos de cinefilia: la antigua y la nueva. La **cinefilia tradicional**, que se desarrolló a lo largo de los últimos setenta y cinco años en Francia, estuvo dominada por un grupo de hombres blancos heterosexuales, estableciendo así una narrativa hegemónica sobre el amor al cine. En contraste, **la nueva cinefilia busca diversificar las voces y subjetividades dentro de la experiencia filmica**, enfocándose especialmente en los artistas sistemáticamente marginados y en perspectivas que enriquecen el panorama cultural.

⁴ Shambu, Girish. *The New Cinephilia*. 2020. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1zcm3v6>.

Por lo tanto, la curaduría fílmica enfrentan una labor cada vez más compleja, que demanda una constante redefinición de su práctica. Ante este panorama, resulta pertinente plantearnos la siguiente pregunta: *¿cuál es el lugar del comisariado cinematográfico en el contexto actual?*



Fowler, Luke, y Lee Patterson. *B8016*. 2008. Film-Sound-Performance, 26 de mayo de 2008, en el marco del proyecto *Draw a Straight Line and Follow it*, The Long Weekend 2008, Tate Modern. © Tate Modern. Foto: Ivo Gormley.

Para abordar esta cuestión, se ha optado por centrar el análisis en un festival de cine específico que trasciende la mera proyección de películas para cuestionar y expandir las narrativas dominantes y que a través de sus directorxs artisticxs se puede hacer conceptualizar el trabajo curatorial cinematográfico. **Las entrevistas se han considerado la herramienta principal** de investigación, dada su relevancia en **una profesión en constante transformación**. Este enfoque se inspira en obras fundamentales sobre el comisariado, tales

como “*The New Curator*”, “*Breve historia del comisariado*”⁵, “*Especies de comisarios, especies de críticas*”⁶ y “*Dentro del cubo blanco*”⁷.

Para esta hipótesis, se ha diseñado una investigación cualitativa basada en entrevistas estructuradas, con un cuestionario de entre 10 y 12 preguntas abiertas dirigidas a cada director artístico de un mismo festival: *Punto de Vista, el festival de cine de Navarra*. **Este enfoque permite analizar cómo un festival que se aleja de las líneas comerciales tradicionales ha logrado mantenerse durante veinte años.** Uno de los factores clave identificados es la solidez de sus **líneas curatoriales**, rigurosas y conectadas con el espíritu del evento. Las entrevistas se realizaron en el siguiente orden: Carlos Muguiro, Josetxo Cerdán, Oskar Alegría, Garbiñe Ortega y Manuel Asín. Algunas de estas fueron presenciales, mientras que otras se llevaron a cabo a través de Zoom o por correo electrónico. Las películas relevantes se visionaron en la Filmoteca Vasca, el Cineclub Fas y diversas plataformas de autor, lo que implicó un esfuerzo considerable en su localización. Además, se consultaron catálogos de festivales disponibles en Tabakalera y la biblioteca de la Diputación de Bizkaia para complementar la investigación.

El Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista⁸, que se celebra anualmente en Pamplona durante una semana entre finales de febrero y principios de marzo, se promueve por el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra y está organizado por NICDO: Navarra Impulsa Cultura, Deporte y Ocio. Su origen remonta a la propuesta creativa de Carlos Muguiro, quien, tras investigar otros festivales durante un año y medio, **concibe un proyecto que reúne películas no clasificadas previamente en géneros o categorías cinematográficas.** De este modo, nace un festival que ha ido creciendo paulatinamente y que en 2025 celebrará su vigésimo aniversario y diecinueve ediciones. Las

⁵ Obrist, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010. p. 112.

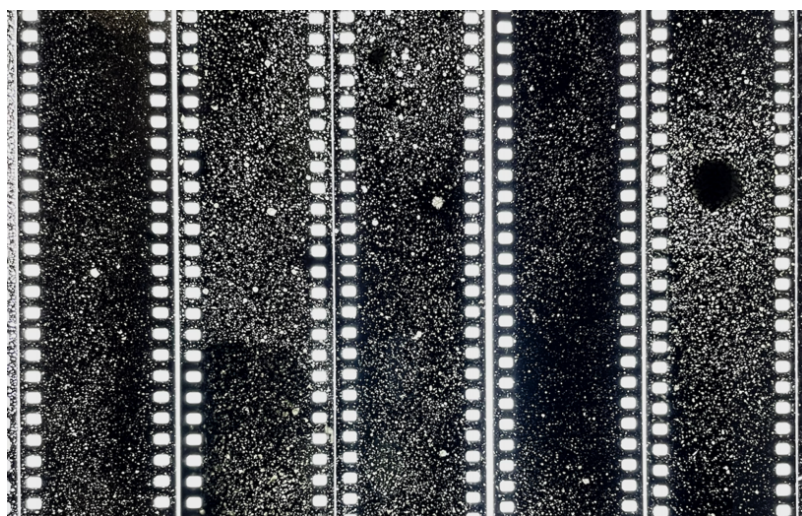
⁶ Montornés, Frederic. *Especies de comisarios, especies de críticas*. Murcia: CENDEAC, 2020. 10-20

⁷ O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco*. Murcia: CENDEAC, 2011.

⁸ *Punto de Vista Festival*. Accedido enero 19, 2025. <https://www.puntodevistafestival.com/>

sedes del evento incluyen Baluarte, Golem Yamaguchi, la Filmoteca de Navarra, el Museo Oteiza, el Museo Universidad de Navarra, el Centro Contemporáneo de Huarte, el Teatro Gayarre y la Red Civivox⁹.

Este texto propone un recorrido reflexivo a través de los veinte años de historia de este festival, con el objetivo de captar la esencia distintiva de cada uno de sus directores artísticos. La intención es analizar cómo han logrado, a lo largo del tiempo, curar, programar y materializar una visión cinematográfica coherente con ciertos criterios fundamentales: una vinculación intrínseca con el contexto navarro-vasco, un arraigo en la ciudad de Pamplona, una apuesta decidida por el cine documental y una integración con las artes visuales. Este análisis busca desentrañar las dinámicas y decisiones que han permitido **al festival consolidarse como un espacio idóneo para seguir investigando la labor curatorial cinematográfica.**



Kosmogonía. Film performance para un planetario. Obra de Deneb Martos y Wade Matthew. Punto de Vista 2023.

⁹ idem

2.2 En conversación con Carlos Muguiro

Carlos Muguiro, doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, cineasta y comisario de cine, es el fundador del Festival Punto de Vista y su director desde 2006 hasta 2009. En su línea cinematográfica, ha sido responsable de la especialidad de cine documental de la ECAM y director de la Elías Querejeta Zine Eskola. Ha comisariado la primera retrospectiva en España sobre Alexándér Sokurov y también las de José Val del Omar y Clásicos del Cine Documental Japonés, entre otras. Ha trabajado como editor en las publicaciones *Ver sin Vertov (1955-2005)*, *Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS*, *The Man Without the Movie Camera*, y *Mi abuelo murió leyendo a Pushkin*. Además, ha formado parte del jurado de prestigiosos festivales como Cannes, Visions du Réel (Nyon), y DocumentaMadrid. Como cineasta, ha realizado, junto a Sergio Oksman, las películas *Notes on the Other*, *Goodbye, America*, *A Story for the Modlins*, y *O Futebol*.

Director artístico de Punto de Vista durante las ediciones de: 2006,2007,2008,2009.



La historia de Japón tras la guerra contada por una camarera. (Shohei Imamura, 1970)

Saioa Miguel | **El Festival Internacional Documental de Punto de Vista cumple el año que viene su vigésimo aniversario. ¿El festival de videocreación¹⁰ que existía entonces en Pamplona, tuvo alguna influencia en su concepción?**

Carlos Muguiro | Habría que aclarar que este no era un festival tal y como lo entendemos, ni por estructura, ambición o filosofía, sino un concurso en su inicio. Un concurso bastante institucional que recogía el interés, propio de aquella década, por la obra generada en vídeo (documental, animación, videoarte, videodanza...) y las incipientes nuevas tecnologías digitales. Un interés suscitado, fundamentalmente, en las facultades de Bellas Artes. En mi opinión, las retrospectivas -*José Val del Omar, Alexándér Sokurov, Chris Marker, Alan Berliner*- fueron acercando el festival a la tradición del cine (que no estaba en su esencia), un cine heterodoxo y experimental ciertamente, frente a esa fascinación bastante circunstancial hacia las artes tecnológico-audiovisuales que se apreciaba en ciertos contextos artísticos.

SM | Entonces, ¿Cómo surge Punto de Vista y qué cine querías acoger?

CM | En 2003, tras la disolución de la muestra en 2002, el Gobierno de Navarra me encargó la creación de un nuevo festival enfocado en el documental. Comencé a desarrollar esta idea a finales de 2003 y durante todo 2004, con el objetivo inicial de que la primera edición se celebrara a finales de ese mismo año. La concepción de un festival de invierno resultaba atractiva; lo visualizaba como un "festival en invierno", simbolizando una especie de hibernación del cine, propicia para la reflexión y el balance, al ser el último festival del año. Sin embargo, debido a diversas circunstancias, se determinó que era más adecuado iniciar en 2005. En septiembre de 2004, presentamos el proyecto y un avance de la programación en el Festival de San Sebastián. El lunes 20 de septiembre de 2004, llevamos a cabo la presentación

¹⁰ **Festival Punto de Vista**. 2025. "Antecedentes." Última modificación, consultado el 20 de enero de 2025. <https://www.puntodevistafestival.com/es/antecedentes>.

en el Kursaal, aunque la asistencia fue bastante limitada. No obstante, en un giro inesperado, Luce Vigo, hija de Jean Vigo, junto a su esposo, Emile Breton, crítico de L'Humanité, salían en ese momento de ver el pase de una película en el Kursaal. Este encuentro marcó el inicio de una significativa relación de amistad, admiración y pasión compartida por el cine. Luce Vigo asistió al centenario en 2005, apoyó el proyecto y aceptó oficializar la vinculación de su padre con Punto de Vista. Después, continuó asistiendo al festival siempre que su salud lo permitió. Durante 2003 y 2004, diseñé el proyecto, y en septiembre de 2004, presenté públicamente la primera edición. En 2005, asumí el rol de asesor del festival y mantuve esta función en las cuatro ediciones siguientes (2006, 2007, 2008 y 2009). Los dos o tres primeros años presentaron numerosos desafíos. Recuerdo que Abe Mark Normes me advirtió: *“El festival tiene que sobrevivir cinco años, Carlos. A partir del sexto año, si se realiza un trabajo serio y riguroso, el festival se convertirá en un polo de atracción”*. Aunque no estuve presente en el sexto año, es notable que el festival se estableció como una referencia en un corto período, apenas en dos años. La consolidación de su marca como un símbolo de prestigio, singularidad y rigor se produjo de manera rápida y efectiva. En una posición como la de director artístico, se está siempre de paso; sin embargo, esta transitoriedad y la conciencia de su naturaleza efímera fomentan un deseo de trascender de alguna forma.

SM | ¿Qué cine querías acoger? ¿Es realmente el documental lo que define esta expansión cinematográfica que acoge Punto de Vista?

CM | Mi concepción del festival se fundamentaba en la idea de desafiar las etiquetas convencionales del cine: propiciar un cine sin géneros, sin divisiones rígidas, sin lugares comunes ni categorías definidas. Esta visión no se limitaba únicamente a las películas, sino que también abarcaba la estructura misma que entendía debía tener un festival, que tradicionalmente se organiza en secciones y subsecciones. “Un cine sin nombre”, solía afirmar,

un cine que no ha sido afectado por las obsesiones de las categorizaciones sistemáticas. Frases como “el cine antes de que sea identificado y civilizado” o “el cine del primer día” eran recurrentes en mis explicaciones. Este enfoque anárquico estaba estrechamente vinculado a la libertad creativa que representaba Jean Vigo. En mi búsqueda de referentes genealógicos, consideraba que los “Encuentros de Pamplona de 1972” constituían una referencia local significativa.

SM | ¿Cómo ha cambiado el festival desde la primera edición hasta la última?

CM | En estos casi veinte años, y de manera general, creo que Punto de Vista sigue manteniendo aquella raíz indomesticada, el espíritu inclasificable del propio Jean Vigo, el *santo patrón laico* del festival, que estaba desde el principio. Me parece particularmente hermoso (y tan coherente con el espíritu fundacional) que personas que comenzaron asistiendo a Punto de Vista como espectadoras se hayan convertido luego en cineastas (con películas programadas) y hasta en directores del propio Festival.

SM | ¿Cómo es la labor curatorial en el marco de un festival como PdV para un director artístico?

CM | Si la organización de un festival se limitara a la simple reunión de un puñado de buenas películas, esta tarea no resultaría compleja. Lo verdaderamente complicado radica en que un festival posea un anhelo creativo intrínseco. “No hablo de arte, ojo, hablo de un gesto creativo”. En este sentido, mi concepción del festival es de carácter poético: lo visualizo como una película que se desarrolla a lo largo del tiempo, marcada por picos de emoción, catarsis, silencio, soledad y asombro. Asimismo, considero a los espectadores como habitantes, incluso como personajes, de esta geografía emocional. Mi labor como director artístico consiste en construir esta experiencia y acompañar cada sesión o “acto” (en un sentido dramático, no

meramente como evento), articulando las conexiones entre ellos. Se trata de una amalgama emocional e intelectual de las películas que se lleva a cabo en tiempo real. Godard describía el cine como “*un arte del presente*”. En un festival, yo solía afirmar que “*el cine se hace presente, se hace presencia*”. La mera idea de que pueda existir una curaduría cinematográfica es un concepto novedoso que ha ido tomando forma en los últimos años, influenciado también por su presencia en las artes plásticas. Personalmente, soy escéptico respecto a las denominaciones que se aplican a lo que podría llamarse “*arte de programar*”: comisariado, curaduría, mediación... Sin embargo, tengo una profunda convicción en la importancia del gesto de la transmisión. En este sentido, el proyecto de la escuela, por ejemplo, es más curatorial que académico: surge de la reflexión sobre cómo activar la transmisión del cine a través del propio cine, en una especie de herencia acumulada. Este acto de pasar la antorcha resulta crucial. La práctica del proyccionista, un oficio vinculado al cine desde sus inicios (donde el operador de cámara era también quien proyectaba lo filmado), me parece particularmente significativa. El comisario, en este contexto, se convierte en el proyector en el sentido más pleno: es quien inventa nuevas palabras, media entre el pasado y el futuro, y lanza la luz hacia adelante. Proyectar implica imaginar el futuro, prefigurarlos, anticiparlo y, en cierta medida, predeterminarlo; es casi un arte esotérico. Cuando uno dirige un festival nuevo, su deseo es que perdure en el tiempo. Para expresarlo de manera exagerada, se programa con la esperanza de que los aniversarios futuros (quizás su 25 aniversario) cuenten con argumentos de celebración: se dejan mensajes cifrados para recuperar un pasado que aún no ha tenido lugar. Este trabajo se basa en una necesidad intrínseca, es decir, en la obsesión por garantizar que la pertinencia y necesidad del festival sean indiscutibles. Para lograrlo, el festival debe poseer una poética interna sólida. Debe estar conceptualizado de manera coherente y responder a una lógica interna. A partir de este fundamento, se le permite crecer de acuerdo con su naturaleza.

Además, uno de los rasgos genéticos del festival debe ser una conciencia autocrítica permanente.

SM | ¿Por qué es importante programar exposiciones desde la intuición y el no-saber?

CM | Programar festivales desde la intuición y el no-saber es importante porque permite abrirse a nuevas experiencias y descubrimientos. Este enfoque se basa en la idea de que, al iniciar un proyecto sin tener todas las respuestas, se crea un espacio para explorar lo desconocido. La intuición, bien formada a partir de experiencias previas, actúa como una guía que lleva a programar obras que aún no se han visto. Este proceso genera un vértigo fascinante, similar a emprender un viaje hacia un destino inexplorado, lo que puede resultar en exposiciones más auténticas y sorprendentes.

SM | La primera retrospectiva que comisariaste como director artístico del Festival Punto de Vista fue sobre los clásicos del cine documental japonés, acompañada de la publicación del libro *El cine de los mil años*. ¿Por qué elegiste a estos autores de vanguardia japoneses? ¿Dónde investigaste para llevarla a cabo?

CM | Durante el periodo de ideación de Punto de Vista, entre 2003 y 2004, el Festival de Yamagata fue un referente clave para mí. Esto se debió a múltiples razones, pero especialmente porque nació bajo el impulso de un cineasta, Ogawa Shinsuke, y no por otras motivaciones. En las ediciones de 1993, 1995 y 1997, Yamagata asumió la tarea de historiar el cine documental japonés. Este esfuerzo continuó con iniciativas más específicas, como la integral dedicada a Kamei Fumio en 2001. Había una intención sistemática y monumental en ese proyecto: asumir la responsabilidad de historiar por primera vez el cine documental

japonés, un territorio hasta entonces ignoto y sin cartografiar. Ese enfoque, pedagógico por naturaleza, fue una auténtica escuela de aprendizaje para mí. De ahí nació la retrospectiva.

SM | ¿Qué acogida tuvo esta retrospectiva entre el público nacional e internacional en el marco del Festival?

CM | Algunas de las películas se proyectaron posteriormente en Barcelona, pero el ciclo no circuló más allá de esas pantallas. Quizá esa misma singularidad o rareza, en gran parte irrecuperable, fue lo que convirtió esta retrospectiva en un hito. Estamos hablando de una época en la que, especialmente con programas en 16 mm y producciones generadas en contextos no estandarizados o alternativos (como es el caso de la filmografía de Ogawa Shinsuke), la curaduría exigía un trabajo inmenso de investigación, gestión y producción. Hoy en día, acceder a esas películas es quizá más sencillo; sin embargo, en aquel entonces, el festival tuvo que asumir una estrategia de producción muy compleja: contar con delegados en Japón, negociar con múltiples interlocutores, contratar traductores y colaborar con oficinas institucionales y diplomáticas, entre otros desafíos. Fue un esfuerzo que solo podía acometer, por así decirlo, un “festival institucional”, y más aún en el contexto de una segunda edición, cuando había un propósito claro de dejar una marca en la joven historia del evento.

SM | En su momento, Ogawa construyó un cine al que llamó *El teatro (el cine) de los mil años* para referirse a una de sus películas. ¿Son estos gestos de Ogawa los que reflejan, en parte, el espíritu de *Punto de Vista*? ¿Un cine indomesticado, como me dijiste una vez?

CM | En este caso, como en casi todo lo relacionado con Ogawa, es necesario hablar del proyecto colectivo, *Ogawa Pro*, más que del cineasta-autor individual. La interrelación entre lo comunitario histórico (la comunidad campesina), lo comunitario creativo (el colectivo

Ogawa) y lo comunitario político (a través de la resistencia social) es uno de los rasgos distintivos de esta experiencia. Desde esa perspectiva, se comprende que tanto la distribución como la exhibición (entendidas como experiencias compartidas y generadoras de comunidad) fueran etapas tan significativas como el propio rodaje o los procesos de creación y producción. Este enfoque no solo dio lugar al cine efímero que mencionas, sino también a una compleja red alternativa de distribución que permitió la circulación de sus películas de una manera única.

SM | ¿Por qué el nombre “Punto de Vista”?

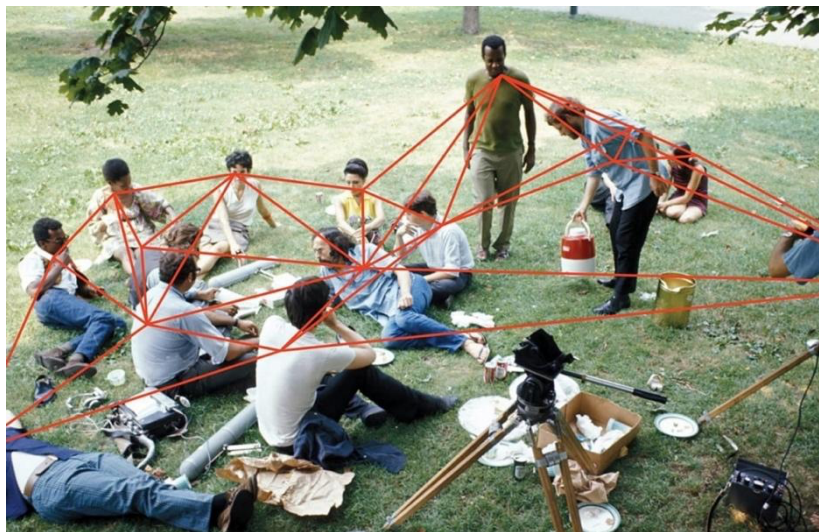
CM | Consideré un extenso listado de nombres potenciales para el festival, pero finalmente opte por denominarlo “Punto de Vista”, partiendo de la idea de Jean Vigo sobre *el Punto de Vista Documentado*¹¹. Además, en 2005 se cumplía el centenario del nacimiento del cineasta.

¹¹ Vigo, Jean. "El punto de vista documentado." *Premier Plan*, no. 19 (noviembre de 1961)

2.3 En conversación con Josetxo Cerdán

Josetxo Cerdán Los Arcos, historiador y programador de cine navarro, es catedrático en Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid y doctor por la Universitat Autònoma de Barcelona, donde presentó una tesis sobre la llegada del cine sonoro a España. Fue director de la Filmoteca Española desde 2018 hasta 2022 y es ampliamente reconocido por su labor investigadora y docente en el ámbito del cine documental y experimental español. Ha comisariado el programa ***D-generación: experiencias subterráneas de la no ficción española***. Actualmente, Cerdán es miembro del grupo de investigación *Tecmerin*, especializado en memoria, representación e industria audiovisual.

Director artístico de Punto de Vista durante las ediciones de: 2010, 2011, 2013.



Sybiopsychotaxiplasm: Take One (William Greaves, 1968)

SM | Buenos días, Josetxo Cerdán. Has dirigido Punto de Vista durante tres ediciones. ¿Cómo llegaste a la dirección artística del festival?

JC | Mi trayectoria comenzó en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde trabajé como becario de investigación en una sala de cine. Durante ese tiempo, uno de los estudiantes inició la organización de un festival de cine, encargándose de una sección titulada "Los Olvidados", dedicada a cineastas españoles como José María Font y Cecilia Bartolomé. A su vez, estaba programando "D-Generación" en Las Palmas, un evento que reunía diversas propuestas relacionadas con la no ficción. Las ediciones de "D-Generación" se llevaron a cabo en 2007 y 2009. Posteriormente, fui propuesto para asumir la dirección del festival Punto de Vista, y empecé a colaborar con Gonzalo de Pedro en uno o dos conceptos que luego contrastamos y desarrollamos.

SM | Durante tus años de dirección artística, PdV pasó de ser anual a bienal por primera vez en su historia. ¿Cómo afectó esto a la transición al festival?

JC | Esta transformación fue, en cierto modo, un retroceso, ya que se debió a la disminución de recursos económicos provocada por la crisis económica. En consecuencia, se vio la necesidad de suspender una edición durante un año. Afortunadamente, el festival logró recuperarse posteriormente, aunque fue un periodo complicado. Durante ese tiempo, intentamos organizar seminarios paralelos. La portada que inauguró la edición de 2013 —la octava del festival— presentaba un fotograma de Sharon Lockhart y su documental "Lunch Break", el cual ofrece una mirada introspectiva sobre los trabajadores del astillero Bath Iron Works. A través de un travelling en una toma larga y sin interrupciones, se retrata la pausa de comida de los obreros, resaltando la dignidad de su labor.

SM | En relación con la etiqueta *documental* que caracteriza al Festival Internacional Documental de Punto de Vista ¿Consideras que abarca todo el espectro de películas que se presentan en el festival?

JC | El documental no es una etiqueta, es algo más extenso, sin límites, puede sacarse un video de YouTube. El documental significa algo que no comulgue expresamente con la ficción o puede ser una película antigua a la que se le dé forma con un contexto diferente.

SM | Como director de la Filmoteca Española, has trabajado para la preservación de la cultura filmica y en su proyección a futura¹². ¿Qué papel debería desempeñar un comisario de cine en este contexto?

JC | La curaduría filmica es una práctica contemporánea que ha surgido en paralelo al auge de los críticos de cine y la proliferación de festivales. Sin embargo, veo los festivales más como un fenómeno anecdótico que no siempre contribuye a una relectura significativa de la historia del cine. Uno de los problemas del cine es que, a pesar de ser el arte del siglo XX, no cuenta con un reconocimiento patrimonial equivalente al de otras manifestaciones artísticas. Creo que una de las misiones de los curadores debería ser ayudar a establecer un marco legal para la protección del cine, promoviendo una normativa que lo respalde. En la filmoteca, la competencia no es tan intensa como en un festival, lo que permite una revisión más cuidadosa de los archivos y las películas, sin la presión de la interacción constante.

SM | En una conversación con Ricardo Matos Cabos, mencionamos que las retrospectivas en los festivales permiten a los directores artísticos ejercer mejor su labor.

¹² Cerdán, Josetxo. El patrimonio cinematográfico. 2022. Conferencia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Link: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/conferencias/el-patrimonio-cinematografico-la-ultima-frontera-josetxo-cerdan>.

En tu caso, la retrospectiva que curaste, "Tupi or not Tupi. Caníbales contra vampiros", se alinea con la idea de Carlos Muguiro de dar espacio al cine inclasificable. ¿Cómo nació la idea de crear esta retrospectiva y cuál fue el proceso de investigación?

JC | Cada retrospectiva tiene su propio proceso. Algunas pudieron desarrollarse con tiempo, mientras que otras requirieron improvisación debido a cambios de última hora. Siempre comenzamos con un concepto claro y, a partir de ahí, avanzamos. Si ahora tuviera que visitar este proceso, quizás optaría por realizar menos retrospectivas centradas en autores, aunque entiendo que eso sería injusto con el contexto de la época, ya que mi perspectiva ha evolucionado. La dinámica de un festival anual también limita la complejidad que se puede alcanzar en la elaboración de retrospectivas; en este sentido, las retrospectivas de autor son más sencillas de organizar.

SM | Me resulta fascinante que pongáis la mirada colonial en la absorción de culturas invasoras por parte de los que son invadidos, reivindicando una posición alejada del victimismo.

JC | Buscábamos películas que otorgaran agencia a quienes han sido víctimas de algún tipo de violencia, principalmente colonial o derivada de esta. Nos interesaba explorar cómo estas obras se alejan de la posición de víctima. Si bien es indiscutible que han sufrido violencia, lo que nos atrae es la capacidad de respuesta y empoderamiento que se puede generar a partir de esas experiencias. Considero que es mucho más movilizador un enfoque proactivo por parte de quienes han padecido violencia que permanecer en el papel de víctima.

SM | La “porno-miseria” y la “mirada honesta” son temas recurrentes en el debate sobre la perspectiva documental. ¿Cómo imaginaste las diversas sesiones y diseñaste el programa en general?

JC | Llevábamos un tiempo observando películas que reflejaban esta postura, agrupándolas sin tener claro inicialmente su utilidad. En un momento dado, decidimos dar forma a un ciclo y comenzamos a buscar más títulos que complementaran la retrospectiva. Nuestro enfoque no partió de una postura teórica; más bien, se fundamentó en la práctica, analizando las películas que formaban un corpus coherente. Para mí, este enfoque es más honesto: nunca he preferido partir de una teoría para después buscar películas que la respalden; más bien, observamos qué comparten estas películas y luego buscamos cómo explicarlo y si existen más que se alineen con esa visión.

SM | **La retrospectiva incluye autores con un amplio recorrido como Alain Resnais, Chris Marker, Jim Jarmusch y otros con un recorrido más pequeño como Dennis O'Rourke, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Don Fearthersons. ¿Cómo fue la selección de estos cuatro largometrajes, dos medimetrajes y un cortometraje para esta retrospectiva en el marco del festival de Punto de Vista?**

JC | Nunca he programado con la intención de hacer "name dropping". Sin embargo, creo que es beneficioso incluir a Chris Marker en un programa mixto, ya que atrae a un público que, a su vez, se interesa por las otras películas del ciclo.

SM | **La historia de *Carapiru* es fascinante y desoladora -*Carapirú*, un indio llamado Awa Guajá, huye de su poblado tras ser este destruido y transita sólo durante diez años deambulando por las regiones más aisladas de Brasil- ¿Cómo llegasteis a la película de "Serras Da Desordem"¹³ de Andrea Tonacci, que documenta el fenómeno mediático en el que se convierte tras ser descubierto?**

¹³ Tonacci, Andrea, dir. Serras da Desordem (2005). Link: <https://www.puntodevistafestival.com/es/pelicula/serras-da-desordem>

JC | Esta película llegó a través de la convocatoria de competición del año. Al verla y considerando el recorrido de Andrea Tonacci, un director brasileño vinculado al movimiento de vanguardia del Cinema Marginal, pensamos que era una obra ideal para el ciclo.

SM | **En la edición de 2011, se proponen dos retrospectivas que abordaron las miradas anticoloniales y el feminismo, todo en un contexto de gran crisis económica en España ¿Consideras que el discurso político fue la línea vertebral de la edición del festival?**

JC | Para mí, todo lo que hago es político. No hay nada ajeno a la política en mi trabajo. Esta edición del festival fue tan política como las anteriores. Es cierto que, debido al contexto, las cosas se teñían de política de manera más explícita, pero en esencia, no fue diferente. Las dos retrospectivas de ese año abordaban cuestiones de forma frontal. En 2010, por primera vez, hubo más mujeres que hombres en el jurado, y los autores invitados en el seminario del año siguiente hablaron de temas poscoloniales y también incorporaron la perspectiva LGTBIQ+. En resumen, creo que todo dialoga de manera natural con las demás iniciativas que impulsamos.

SM | **¿Por qué pensaste en Elena Oroz para la retrospectiva “Lo Personal es político”?**

JC | La idea era crear un ciclo de documental feminista, algo que no se había hecho antes fuera de festivales y muestras especializadas. Se lo propuse a Elena, quien era parte del comité en ese momento, y ella expresó su interés en hacerlo en colaboración con Sophie, lo cual me pareció excelente. Este planteamiento se realizó en 2011.

SM | **La retrospectiva “Lo Personal es político” recoge feminismos de diversos continentes y formas de narrarlos. Desde el video-ensayo de Ursula Biemann "Writing**

Desire", el documental de Michelle Citron "Daughter Rite", el collage crítico "Vogliamo Anche Le Rose" de Alina Marazzi hasta la pieza experimental de Leslie Thornton "Adynata". ¿Cómo dialogan estas obras en el contexto de tu festival ese año?

JC | Las comisarias hicieron un trabajo excepcional; los programas estaban muy bien definidos. Tuve muchas conversaciones con Elena, quien fue mi interlocutora directa, dado que era amiga y parte del comité. El programa era amplio y ambicioso, pero para nosotros era crucial mantener una heterodoxia. La idea era clara: se estaban produciendo demasiadas cosas diferentes en múltiples lugares al mismo tiempo como para renunciar a ninguna de ellas, así que decidimos trabajar con todo ello.

SM | **¿Qué acogida tuvo esta retrospectiva entre el público de Punto de Vista?**

JC | Supongo que todas las actividades paralelas funcionaron de manera más o menos similar. Siempre era más sencillo trabajar con conceptos autorales, lo que facilitaba la comunicación y la atracción de público a las salas. No tengo cifras exactas, pero es evidente que hoy en día un ciclo de este tipo tendría mucho más éxito, ya que estos temas están más presentes en la agenda cultural. Solo hay que observar la respuesta al pase de Su Friedrich este año; la audiencia estaba entusiasmada. No recuerdo si tuvimos alguna obra de Su en ese programa, pero sé que ese mismo año estaba trabajando en lo que iba a ser mi programa para el Flaherty Seminar en julio de 2012. Los dos grandes nombres de cineastas senior en ese momento fueron precisamente Su y Lourdes Portillo, dos cineastas feministas de la segunda ola. Ese era el contexto en el que me movía en esos años.

SM | **Esta pregunta puede ser difícil de responder, pero es necesaria: ¿Qué película de tus ediciones encapsula el espíritu de Punto de Vista y, más interesante aún, tu línea curatorial?**

JC | La verdad es que no tengo una preferencia especial por ninguna. Me gusta pensar que algunas películas se beneficiaron al pasar por el festival, como "Los Materiales", "El Modelo" y "True Love". Con todo lo que ha sucedido después, esto puede parecer menos relevante, pero en su momento, nadie apostaba por ese cine nacional. Luego, José Luis Cienfuegos reconoció su potencial y lo llevó a Sevilla con un presupuesto mayor que el de Punto de Vista. Esto fue positivo para esas películas, ya que lograron escalar en su visibilidad, y al final, para eso hacemos lo que hacemos, ¿no?. Pero tal vez, la que más representa ese espíritu del festival sea "*Los Materiales*"¹⁴.

¹⁴ **López Carrasco, Luis**, director. *Los materiales*. 2010. <https://letterboxd.com/film/los-materiales/releases/>.

2.4 En conversación con Oskar Alegría

Óscar Alegría, cineasta pamplonés, ha compaginado su labor en el ámbito cinematográfico con diversas ocupaciones como programador, periodista y docente. Su vínculo con el Festival Punto de Vista comenzó como espectador, y luego como cineasta, cuando en la edición de 2013 presentó su primer largometraje, *La casa Emak Bakia*, obra que fue exhibida en 70 festivales internacionales y obtuvo premios como La Navaja de Buñuel y el Premio Hermanos Maysles. Alegría asumió la dirección artística del Festival Internacional Punto de Vista durante las ediciones de 2015, 2016 y 2017. En la más reciente edición, estrenó su tercer largometraje, *Zinzindurrunkarratz*, en el marco del festival.

Director del Festival de Punto de Vista durante las ediciones de: 2015, 2017, 2017



Euskadi (René Le Hénaff, 1936)

Saioa Miguel | **Kaixo, Oskar. Comencemos por la pregunta introductoria: ¿Cómo fue tu entrada al Festival Internacional Documental de Punto de Vista?**

Oscar Alegría | Mi entrada fue para un seminario, el segundo que se realizó. Por eso acepté el reto de dirigir un festival y programar, en un año en el que no se tenía que organizar un gran programa curatorial desde cero. Nunca tuve una gran idea de comisariado; diría que fue más sobre programación. Hicimos que el festival que heredamos siguiera un rumbo similar y saliéramos del bache que atravesábamos cuando se amenazó con suspenderlo. Fuimos testigos de su recuperación y mantenimiento anual.

SM | **Ser director artístico de un festival como Punto de Vista, que se conecta mucho con tu trabajo como cineasta y te ha permitido ver y programar tantas piezas, ¿ha influido en tu proceso creativo después del 2018, momento en que terminaste tu etapa como director artístico del festival?**

OA | Creo que no, y espero que no. A veces he mencionado que ese trabajo me expuso a una gran cantidad de cine, pero que lo olvidaba con facilidad. Me olvido más de las películas que de los libros. La memoria es algo fuera de nuestro control; quién sabe si una idea o secuencia que desarrollas después no está relacionada inconscientemente con algo que viste antes. No obstante, creo que me influye más escuchar y hablar con la gente que ver sus obras.

SM | **¿Cómo crees que un festival así ha logrado mantenerse en una ciudad como Pamplona durante estos veinte años?**

OA | En Pamplona tuvimos Los Encuentros del 72, la mayor concentración de arte en su versión más radical. Creo que en Navarra se mezcla lo excepcional y lo insólito, en gran parte porque mucho de su esencia no lo es, funciona. Es la tierra con más insumisión y, a su vez, con la mayor cantera de misioneros. Por algo será.

SM | En una de tus ediciones, escogiste la isla como eje de programación. ¿Cómo diseñaste este programa?

OA | Creo que los asistentes son libres de hacer sus propias asociaciones, y eso hay que respetarlo. El programa tenía un manifiesto y un texto de entrada que unía todo, dedicado a las islas en el cine documental. La retrospectiva era también de una cineasta muy isleña como Margaret Tait. Las islas son polisémicas y ofrecen mucha riqueza; pueden ser tanto paraíso como cárcel. En ellas, el ser humano se encuentra en sus límites y márgenes, al igual que el paisaje. Programar un ciclo es montar un filme, lo mejor de esto es que una película no es la misma entre otras, como no lo es un plano. Su significado cambia dependiendo de cómo se sitúe.

SM | Punto de Vista ha visto crecer todas tus películas, desde "La Casa de Emak Bakea baita" hasta "Zinzindurrunkarratz". Sin embargo, después no se distribuyen más que en círculos de confianza. Hay un límite ahí en cuanto a la difusión de tus películas, ¿por qué motivo?

OA | Cada vez tengo más respuestas sobre esto, y me convengo más de ello. Más que un distribuidor, como me decía un amigo, tengo un "escondedor". Soy mi propia plataforma y ahí se queda toda mi ambición. Si alguien me pide una película (y eso me ocurre unas dos veces al mes), la mando con gusto, incluso les digo que pueden compartirla, pero solo con una "piedra verde", que es una escena de mi segundo filme dedicada al secreto que todos podemos preservar. No son grandes películas, lo digo en un sentido más artesanal. En ninguna de ellas se firma la producción en los créditos. Creo que, tal como están hechas, se lanzan al aire, formando un capítulo de coherencia final. No creo mucho en ese supuesto cine de autor; no creo en su libertad cuando esas películas terminan llenas de logos, ayudas,

"labs", "pitchings", subvenciones y demás. Me gustan más las películas "kilómetro cero" o te diría otro concepto de moda: el "cine terroir".

SM | ¿Crees que las plataformas o la televisión son buenas formas de distribución y una forma de comisariado filmico?

OA | Por supuesto, y me parece muy respetable; yo mismo consumo mucho de ello. Pero ahí está la trampa. Acabo de decir "consumir". No hablo de la nostalgia de la sala ni de las condiciones de proyección, etc. Somos humanos y sabemos adaptarnos a que todo esté ahora a nuestro alcance, y eso es glorioso muchas veces. Tener acceso a toda la filmografía de Bresson, por ejemplo, incluso el mismo Pedro Costa lo confiesa, haber visto a Bresson en el móvil, en una espera de aeropuerto, y que la película funcione. A mí, la programación filmica me ha gustado, pero también me ha gustado dejarla. El cine me gusta más vivirlo que pensarlo.

SM | ¿Qué requisitos cumplían los seleccionados a un X film durante tus ediciones?

OA | Que fuese una incógnita. La "X" nace de ahí, de la incógnita, del misterio. Era lo que a Huarte, como mecenas, le gustaba: ayudar a un arte que no se definía bien desde el principio. No se sabía hacia dónde iba. Por eso, la "X" debe mantener, en mi opinión, ese espíritu fundacional: debe ser una apuesta que conlleve su riesgo. A veces, el ganador ha sido paradójicamente quien ha definido su proyecto con menos claridad, los que han marcado mejor esa "X".

SM | ¿Cómo ideaste tus retrospectivas durante tus años en Punto de Vista?

¿Podrías hablarme de alguna en concreto?

OA | Las islas fueron lo primero; son metáfora de todo. Son lugares paraíso, lugares cárcel, y explican bien el festival, que es como una isla entre los festivales de cine. Armar programas es muy similar a editar un filme; una película no es la misma puesta junto a otras, como no lo

es un plano. Siempre agradezco un punto curatorial y creativo en un festival, que no sea un refrito de otros, sino que sientas que hay un relato bien armado y una propuesta detrás. El programa sobre el tiempo fue porque el festival cumplía diez años y dedicamos el programa a algo tan fundamental en el registro audiovisual. Las islas fueron un primer manifiesto, y "Volar" fue el último, antes de irnos de manera ligera, por el aire.

SM | ¿Qué línea curatorial defendiste durante tus años como director artístico?

OA | Armar programas que tuvieran un pie en lo local y, a su vez, mantuvieran la altura cinematográfica de la propuesta de Punto de Vista. Por ejemplo, "Chez le Basques", que agrupaba documentales hechos en el País Vasco Francés, con cineastas que iban desde los hermanos Lumière, con su filme sobre las olas de Biarritz, hasta Orson Welles, con sus capítulos de "Around the World", y Otar Iosseliani, con su documento musical en la misma geografía. Estos programas logran una alquimia difícil de repetir: que el público local, menos dado a asistir a festivales de este tipo, se una a las sesiones con la misma pasión que el visitante más cinéfilo. Lo mismo ocurrió con el ciclo dedicado al cine de Oteiza. Creo que eso es lo más difícil: encontrar esa puerta por la que todos pueden entrar.

SM | ¿Qué hoja de ruta propondrías a alguien de Pamplona que nunca ha acudido al festival para que sienta interés en asistir?

OA | Siempre dije que una película no tiene por qué gustar o entenderse, que son dos verbos que alejo de la experiencia de ver un filme. Para mí, lo importante es que provoquen sensaciones o preguntas y, sobre todo, que te acompañen. No ese cine de impacto que al día siguiente se olvida; un cine que impregna, aunque sus protagonistas no se casen al final.

SM | ¿Una propuesta a modo de película de tu etapa que volverías a programar en el vigésimo aniversario?

OA | "Les films rêves"¹⁵ de Ignacio Agüero, "La région centrale"¹⁶ de Michael Snow, el documental de Otar Iosseliani sobre el País Vasco, la clausura con Knauff y su "Vita Brevis"¹⁷, y la retrospectiva de Margaret Tait o una colección de oscuridades llamada "The Darkness Collection"¹⁸. Todos estos han contribuido de alguna manera a la riqueza del festival y a su propuesta curatorial.

¹⁵ Pauwels, Eric, dir. *Les films rêvés*. Bélgica: Eric Pauwels, 2010. 180 min.

¹⁶ Snow, Michael, dir. *La Région Centrale*. Canadá: Michael Snow, 1971. 180 min

¹⁷ Knauff, Thierry, dir. *Vita Brevis*. Bélgica: Thierry Knauff, 2015. 40 min.

¹⁸ **Círculo de Bellas Artes**. "The Darkness Collection." Accedido el 20 de enero de 2025.
<https://www.circulobellasartes.com/ciclos-cine/peliculas/the-darkness-collection/>

2.5 En conversaciones con Garbiñe Ortega



Las cartas que no fueron también son (Dokbizia, 2021)

Garbiñe Ortega (Vitoria-Gasteiz, 1981) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco. En su rol académico, Garbiñe Ortega imparte cursos sobre comisariado cinematográfico en instituciones como Elías Querejeta Zine Eskola, ESCAC y MasterLav. Su enfoque curatorial se centra en la creación de públicos y en el desarrollo de espacios que potencien la experiencia colectiva en torno al cine. Su trabajo ha sido presentado en instituciones de renombre como Film Society of Lincoln Center (Nueva York), Tate Modern (Londres), National Gallery of Art (Washington), Austrian Film Museum (Viena) y Pacific Film Archive (California). Además, es fundadora del proyecto formativo audiovisual Zinelekuy actualmente directora artística del proyecto Dirdira Lab. Ha sido editora de varios libros entre los que se incluyen “Jonathan Schwartz: To Light, To Love, To Time” (2019),

“Meditaciones sobre el presente: Ute Aurand, Helga Fanderl, Jeannette Muñoz, Renate Sami” (2020) o “Cartas como películas” (2022). Actualmente, es profesora de curaduría de cine de la escuela Elías Querejeta Zine Eskola (San Sebastián), pertenece al equipo de programación de la Bienal Internacional de los Encuentros de Pamplona.

Directora de Punto de Vista (2018, 2019, 2020, 2021)

Saioa Miguel | **Kaixo Garbiñe, me gustaría comenzar preguntándote ¿Con qué paisaje cinematográfico te encontraste cuando llegaste a Punto de Vista en 2018?**

Garbiñe Ortega | Oskar Alegría tenía una visión muy personal sobre la programación, la cual se conecta estrechamente con su cine. Otro elemento significativo de su etapa fue su intención de recoger el patrimonio cinematográfico vasco y programarlos a lo largo de sus años.

SM | **Recapitulando sobre tu trayectoria, contabas con una experiencia internacional como comisaria antes de asumir la dirección artística de Punto de Vista ¿Cómo analizarías el territorio artístico vasco en términos de comisariado cinematográfico tras tu experiencia en la dirección artística del festival?**

GO | La curaduría fílmica ha existido desde hace mucho tiempo en ciertos países como Francia o Estados Unidos; desde los años 40 en concreto, ya se comisariaba cine en el SF o MoMA, por ejemplo. Allí esta práctica se lleva estudiando mucho tiempo, es donde yo aprendí todas las dimensiones que abarca este tipo de trabajo; hay metodologías, formas de pensar la práctica de manera muy concreta. Aquí no ha habido tanta tradición, se ha programado desde la cinefilia y la crítica, y es relativamente reciente el interés sobre los estudios curatoriales

cinematográficos, la construcción de públicos y la práctica en sí. Por eso mismo, siento que es un momento interesante, hay mucho por hacer y explorar.

SM | Se ha observado también una tendencia a asociar el comisariado con la figura de una productora, gestora cultural o coordinadora de exposiciones. Desde tu experiencia, ¿cómo definirías la labor de una directora artística en Punto de Vista?

GO | Mi pregunta constante era: *¿qué puede hacer Punto de Vista hoy en el ecosistema en el que se circunscribe?* Es decir, la foto actual del panorama audiovisual no sólo navarrovasco, sino estatal, *¿cómo es?* Cuando empiezo a pensar en el festival en el año 2017, había cambiado mucho el acceso a las películas con las plataformas y las programaciones tan ricas en numerosos festivales, y había sin duda salas con programación regular muy interesante. En ese momento, pensaba más en qué podía ofrecer PdV a ese paisaje para enriquecerlo aún más, cómo podíamos hacer una programación atractiva para activar la motivación y el deseo de los públicos y así movilizarlos hasta Iruña. Quería centrarme en esta idea construir una “experiencia única”, volver a esa fascinación de la experiencia colectiva, como algo que sólo puedes ver en ese contexto. Lo denominé “Lo Vivo”. Y de esta forma propuse unas líneas de programación que apostaban por esto. Hice una apuesta más fuerte por el cine analógico, porque es algo que no sea reproducible en tu casa, por muy buenos que sean los medios de los que dispones. Por otro lado, como siempre me ha interesado la relación entre la performance y el cine, propuse una sección llamada DOKBIZIA¹⁹ que incluía diversas disciplinas: hubo muchas performances increíbles (Guy Sherwin, Niño de Elche, Esperanza Collado, Rabih Mroué), visitas de artistas ligadas a la danza contemporánea (Idoia Zabaleta, Isabel de Naverán, Mónica Valenciano), muchos referentes importantes del arte contemporáneo como Pedro G

¹⁹ **Festival Punto de Vista.** "Dokbizia." Accedido el 20 de enero de 2025.
<https://www.puntodevistafestival.com/es/edicion-2021/dokbizia>.

Romero (quizá la persona que mejor encarna este cruce de disciplinas). Esa era mi apuesta a seguir: ensanchar la definición y el espacio para lo documental, tratando de desplegarlo hacia un territorio más amplio y fértil.

SM | Punto de Vista siempre ha apostado siempre por propuestas no convencionales, aunque se denomina un festival de cine documental. La voluntad de Carlos Muguiro siempre fue dar un espacio a un cine inclasificable que supere las limitaciones del documental tradicional. ¿Qué opinas de su etiqueta *Documental*?

GO | Siempre defendí que Punto de Vista era un festival en torno a lo documental, donde un cine libre, sin etiquetas, era el motor. Para mí hay que ir más allá, superando las clasificaciones, los géneros, incluso los medios cinematográficos, me gusta entender todas las artes, los públicos, de manera interconectada, en una relación más porosa. Mi apuesta fue ampliar y seguir expandiendo la definición de lo documental, alejándonos de una idea clásica y entendiendo que lo documental puede manifestarse en muchas otras expresiones.

SM | ¿En general, ¿cómo imaginaste las diversas sesiones y diseñando los programas?

GO | Mi pregunta constante era *¿Qué puede hacer Punto de Vista hoy en el panorama con el que se circunscribe?* Es decir, la foto actual del ecosistema audiovisual no sólo en Navarra y País Vasco, sino estatal, *¿cómo es?* Pues ahora hay mucho acceso a festivales y a salas con programación regular, así que me cuestionaba cómo activar la motivación para que la gente asista al festival. Quería centrarme en ofrecer una experiencia única en la sala, generando la sensación de que es un evento que uno no se puede perder, algo que solo se puede experimentar en el cine y no online. Mi propuesta de programación se centró en tres ejes: ***lo vivo, lo híbrido y lo común.***

SM | Las retrospectivas os brindan esa pausa para investigar y plantear un ejercicio más enmarcado en la labor curatorial. En tu caso, planteaste diversos focos y retrospectivas en tus cuatro ediciones, pero entre todas, tu retrospectiva “Correspondencias: películas como cartas”²⁰ ha alcanzado un gran reconocimiento. ¿Cómo nacen tanto la idea de la retrospectiva como los diálogos entre estos cineastas?

GO | En las secciones no competitivas, es más fácil plantear una curaduría, ya que las retrospectivas, los ciclos temáticos permiten desplegar una serie de ideas, investigar y crear un juego para el espectador. Sugieres. En las películas de las secciones oficiales, se trabaja con las películas de la convocatoria, lo cual exige que sea representativa y diversa. Por lo que, es más difícil hacer un trabajo de curaduría profundo. “*Correspondencias: cartas como películas*” es un proyecto que desarrollé junto al comisario Francisco Algarín Navarro. Publicamos un libro y programamos un conjunto de películas en 16mm que interpretábamos como cartas, aunque no habían sido creadas originalmente con este propósito. Les dimos esa forma. Fue una manera de acercarse a grandes cineastas desde otra perspectiva.

SM | En el marco de tu edición de 2018, hubo una programación en la que se proyectaron dos piezas de Sistiaga *ERE ERERA BALEIBU IZIK SUBUA ARUAREN* y *Encuentros 72, Pamplona*. ¿Querías conectar el festival con su genealogía?

GO | Siempre me ha fascinado la programación y la historia de los Encuentros de Pamplona de 1972, de alguna forma me sigue inspirando a la forma de programar. En esta primera edición, quise traer el único documental que realizó José Antonio Sistiaga para recordar lo sucedido en el 72 por medio de su propio recuerdo (durante la proyección de la

²⁰ **Festival Punto de Vista.** "Correspondencias: Cartas como películas." Accedido el 20 de enero de 2025.
<https://www.puntodevistafestival.com/es/coleccion-punto-de-vista/correspondencias-cartas-como-peliculas>.

película silente, Sistiaga iba comentando en directo lo que recordaba de aquellos días y fue verdaderamente emocionante). Por otro lado, ese año invitamos a P. Adams Sitney a dar varias charlas y programé las películas pintadas de Sistiaga junto con las de Stan Brakhage para provocar el encuentro entre José Antonio y P. Adams, quienes se conocieron en NYC décadas atrás y compartían una pasión por cierto tipo de lenguaje fílmico. Creo que ese encuentro será recordado por todos los que tuvimos la suerte de presenciarlo.

SM | Siguiendo en esta línea, en tus ediciones se intuye un trabajo curatorial riguroso: laboratorios, programas educativos, DOKBIZIA (encuentros interdisciplinares). ¿Cómo diseñabas estos programas y qué objetivos querías alcanzar con ellos en el marco del festival?

GO | Cada programa o ciclo tiene sus propios objetivos y atendían también a públicos distintos. Quería que el festival ahondara en la potencia que tiene como lugar de encuentro de distintas disciplinas (DOKBIZIA), un espacio para la creación artística (laboratorios en donde se ponía a trabajar a artistas que no se conocían o sobre un campo en concreto, como el taller con Rick Prelinger, con Echo Park Film Center o el encuentro entre Carlos Casas y Xabier Erkizia) y también para la construcción de públicos (programas educativos en escuelas, familias es espacios como Condestable y el Planetario, lugar en dónde históricamente se celebraba la muestra). Era una forma de seguir expandiendo PdV en la ciudad y repensando qué puede ser y hacer un festival hoy (2018-2021).

SM | Tu foco “Correspondencias: cartas como películas” hace dialogar distintas piezas del cine experimental a lo largo de su historia, desde los hermanos Lumière y Jonas Mekas a Guy Sherwin y Valentina Alvarado, ¿Cómo has trabajado esta sesión y qué piensas de estas conexiones? ¿la decisión de proyectar las copias en analógico estaba desde el principio?

GO | Quiero empezar diciendo que creo que se usa el término experimental con demasiada frecuencia en general (*risas*). En concreto, si vemos este ciclo, creo que había películas de naturalezas muy distintas: como bien dices, películas de los hermanos Lumière, Robert Gardner o Robert Fenz, pero también cineastas como Margaret Tait, Luke Fowler, Jonas Mekas o Ute Aurand. En cualquier caso, lo que compartían todas ellas era la característica de ser películas pequeñas e íntimas, más allá de cómo las cataloguemos. Esto no es algo que me interesara demasiado - si algo traté de hacer durante mi tiempo en el festival fue difuminar esas fronteras entre las clasificaciones, disciplinas y públicos, creo que es algo que se encuentra en la esencia del festival desde sus orígenes. Pero volviendo al ciclo, finalmente, lo que queríamos era agrupar filmes que pudieran leerse como cartas bajo el marco curatorial que propusimos Francisco Algarín Navarro y yo. Respecto a tu segunda pregunta, desde que entré en el festival tenía claro que, en la medida de lo posible, siempre proyectaríamos las películas en formatos originales, no sólo en este ciclo, también en la sección oficial. Es un festival muy específico y riguroso en su programación y creo que debe serlo también en la forma de mostrar las películas al público.

SM | El cine experimental y documental del contexto vasco navarro se agrupan en secciones como X Films y Paisaia ¿Cómo se elaboran estos mapas de programación vasco-navarras? ¿Cómo dialogan con el resto de las secciones?

GO | El proyecto X FILMS ya estaba consolidado en el festival cuando yo llegué, ha sido un espacio para producir películas de cineastas emergentes de todo el estado y que de alguna forma pertenecían a la constelación del festival. Paisaia es un programa que iniciamos cuando llegué que funcionaba como lugar de encuentro entre los cineastas más cercanos al festival geográficamente, no sólo programábamos sus películas, sino que nos reuníamos y nos servía para “conocernos” y tejer una red más próxima. Este era un día “dedicado” a crear una comunidad más fuerte entre los cineastas locales.

2.6 En conversación con Manuel Asín

Manuel Asín (Zaragoza, 1978) programador, comisario, editor y profesor en la escuela de cine Elías Querejeta Zine Eskola y en Máster-LAV. Coordina el área de programación del Cine Estudio del Círculo de Bellas Artes en Madrid. En su faceta como comisario independiente, ha producido varios ciclos para Filmoteca Española, MNCARS, Xcèntric-CCCB, Festival de Sevilla, Zinebi y MUN. Ha realizado varias publicaciones de artículos, entrevistas y críticas en revistas nacionales e internacionales como *Trafic*, *Cahiers Du cinema España* y *Caimán Cuadernos de Cine*. Ha sido autor de los prólogos y la edición de dos libros en torno al cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Escritos* (2011) y *Hacer la revolución es también volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* (2016).

Director artístico del festival (2022, 2023, 2024, 2025)



Alberi (Michelangelo Frammartino, 2013)

Saioa Miguel | **Buenas tardes, Manuel. Empecemos por el principio, se han concluido varios eventos y figuras: *Los Encuentros de Pamplona del 72, la figura de Jean Vigo, el festival de Video-creación de principios de siglo...* en referencia a las genealogías del propio festival Punto de Vista. ¿Qué piensas sobre lo que ha conectado durante veinte años el festival con Pamplona?**

Manuel Asín | El arraigo de Pamplona al festival es importante. Navarra tenía esa ligazón a través de la vanguardia con los Encuentros del 72 y una vocación cultural muy unida a la comunidad y unas manifestaciones culturales también muy fuertes. El diseño inicial del festival fue muy fructífero y oportuno en el tiempo. Los fundadores del festival estaban comprendiendo los cambios en el cine documental de principios de los años dos mil. Punto de Vista surge con el objetivo de dar cauce a estos cambios. Justamente coincide con los cambios tecnológicos y el renacer del documental que siempre ha sido un terreno privilegiado de experimentación. Pero yo, además, añadiría, por su entendimiento con la vanguardia como herramienta de transformación del mundo, la influencia al artista navarro *Jorge Oteiza*²¹. Creo que encaja con el entendimiento heterodoxo y fuera de clichés del documental de Punto de Vista que hemos visto en Pamplona. Creo que todos estos factores se reunieron e impulsaron de alguna manera esta fórmula de inicio y mantenimiento para el festival.

SM | **¿Qué públicos han acudido a Punto de Vista y cómo es la cinefilia que se ha generado durante tu etapa?**

MA | El vínculo con la ciudad ha sido gradual. En estos años, hemos observado una voluntad de abrirnos a otros públicos, conscientes del riesgo del hermetismo. Es un trabajo que implica confiar plenamente en este tipo de cine. Como sucede en muchas iniciativas culturales,

²¹ Jorge Oteiza: Artista vasco fundamental del arte del siglo XX." Accedido el 20 de enero de 2025. <https://www.museooteiza.org/jorge-oteiza/>.

una prueba de que hemos hecho las cosas bien es que Punto de Vista ha generado espectadoras que han encontrado en el festival una dimensión casi reveladora del cine. Algunas de estas espectadoras las conocemos y otras se han convertido en cineastas, lo que me parece un síntoma claro del impacto del festival: Arantza Santesteban, Mikele Landa, Maddi Barber... Se ha ido abriendo un cauce. Creemos que la apuesta por artistas locales ha sido quizás lo más importante de nuestras ediciones.

SM | ¿Cómo valoráis y cuáles son los criterios de elección de películas en vuestros programas?

MA | En la sección oficial, somos un equipo que hace la selección basada en las inscripciones. Hemos intentado prestar mucha atención a este proceso. No confirmamos la selección de películas por adelantado, lo que puede generar que perdamos algunas que siguen un circuito de festivales importante. Sin embargo, nuestra apuesta siempre es a favor de un cine que quizás no tenga muchas oportunidades en otros festivales. Asumimos esos riesgos y, por ello, creemos que hay una variedad enriquecedora en nuestra programación.

SM | En tu primera dirección artística creaste la sección de Lan, que incluye subsecciones como Paisaia y Térmitas. ¿Por qué es importante separar y guardar aquí la sección vasco-navarra?

MA | Esta sección ha sido parte de un análisis estructural del festival. La sección de Lan organiza la reflexión sobre el trabajo y muestra procesos creativos. Con el tiempo, nos dimos cuenta de que diez sesiones con unas veinte películas en la sección oficial no son suficientes para reflejar lo que recibimos del panorama territorial, que es, además, el número de películas que más nos llega. Nuestro objetivo es mantener un equilibrio entre lo internacional, lo nacional y lo territorial. Por eso, dedicamos una sección especializada a estas

propuestas para darles mayor voz. Térmitas²², por ejemplo, acoge películas más radicales que tal vez no tengan tanto espacio en la sección oficial. Además, en estas secciones hay poco tiempo para presentar y hablar sobre el proceso creativo, así que diseñamos este espacio para que otros perfiles, como el equipo o la familia de las películas, puedan participar. Nos gusta evitar que solo los cineastas hablen sobre sus obras, creando así otro tipo de reflexión.

SM | Miriam Martín cumple su tercer año realizando un foco temático sobre el medioambiente, con una mirada que busca mirar más allá de las salas de Baluarte. ¿Cómo crees que dialogan estas retrospectivas en el marco de Punto de Vista?

MA | Miriam propuso un enfoque completo, que aborda toda la historia del documental de manera brillante. Su trabajo implica una investigación minuciosa y extensa, y ella puede ver cada película hasta veinte veces. La primera retrospectiva fue sobre los *ríos*, la segunda sobre los *bienes esenciales* y la tercera sobre *los árboles*. Aunque estos temas pueden parecer evidentes, permiten una nueva visión del mundo, resaltando la parte humana en torno a ellos. Una de las cosas más valiosas es que Miriam invita a personas ajenas al cine a participar en los coloquios, alejándose del hermetismo y buscando una perspectiva inclusiva. El hecho de que estas sesiones se realicen fuera de Baluarte genera un espacio propicio para la conversación y la reflexión, lo que se ha vuelto muy positivo. Ella ha dicho que “cada vez están más solos como seres vivos, y cada vez formamos menos parte de una comunidad que los incluya”.

SM | Has sido programador de ciclos importantes fuera de tu dirección artística de Punto de Vista. Sin embargo, en tus ediciones has propuesto a otras personas como Gloria Vilches para hacer un foco sobre Su Friedrich o un cine marroquí comisariado

²² **Festival Punto de Vista.** "Térmitas." Accedido el 20 de enero de 2025.
<https://www.puntodevistafestival.com/es/termitas>.

por Omar Berrada ¿Tienes intención en realizar tu propio foco o retrospectiva en próximo año?

MA | Programar un festival de forma general implica mucho trabajo, y me he centrado en programaciones más amplias. Gloria Vilches tiene un buen conocimiento del trabajo de Su y siempre tuve interés en incluirla. Para el próximo año, tengo planes de realizar un trabajo de comisariado en conjunto con otro curador, pero no puedo adelantar más detalles.

SM | **En referencia a la etiqueta del documental, en tu etapa también vemos una amplia línea y heterogénea del cine alrededor de este género: Su Friedrich, cine documental marroquí, Jöel Akafou, Pedro G. Romero, cine vasco-navarro....¿Qué opinas de este etiqueta?**

MA | No es una etiqueta con la que estemos demasiado cómodos porque yo estoy convencido de que hay películas de las llamadas ficción que tienen un contenido documental importantísimo. Sí creemos que a veces la etiqueta documental en la sección oficial tiene que estar, hay que ser pragmáticos y hay que proponer para que se entienda la dimensión del cine que acogemos, ya sea cine directo, cine comentado, cine de entrevistas, etcétera. Es una función práctica también, ¿no? Existe una división industrial y una división comercial, y la difusión a nivel de distribución y de producción entre ficción y documental teóricamente nos puede parecer muy diluida -a mí me lo parece también- pero profesionalmente existe. Una sección oficial no tiene que hacer teoría del cine, sino que a lo mejor tiene que ayudar a los cineastas valiosos en las muy diversas manifestaciones del cine.

SM | **En sus últimas ediciones, Punto de Vista ha activado una iniciativa en favor de conciliación “Ludoteca El Globo Rojo” y ha crecido la expansión de las propuestas**

fuera de la sala de Baluarte. ¿Desde la programación se están abriendo espacios para mostrar nuevas formas de producir y expresar el cine?

MA | Un festival es un encuentro de personas, y debemos cuidar todos los niveles desde el momento de la convocatoria. Lo que ocurre dentro y fuera de la proyección es importante, desde el ambiente de la sala hasta la posibilidad de disfrutar de una bebida en un lugar cercano. Aunque los espacios alrededor de Baluarte pueden no ser los mejores, son privilegiados y la gente los utiliza bien. Desde la programación, es fundamental abrir estos espacios. Por ejemplo, hemos organizado sesiones en el planetario de Pamplona, lo que recuerda que el cine puede manifestarse de muchas maneras. Esto también significa que un ciclo como el de Miriam Martín pueda incluir paseos por el río, atrayendo a más personas. Es esencial recordar que el cine puede ser más que proyecciones en una sala y que debe seguir investigándose en sus diversas formas de expresión. Queremos que la sala esté conectada con el mundo exterior y viceversa, lo que queremos lograr de diversas maneras durante el festival. Por eso, estamos abiertos a integrar la ciudad en nuestras actividades, llevando sesiones a otros barrios de Pamplona e incluso a colegios e institutos, intentando ir más allá de lo convencional.

SM | **¿Qué película volverías a programar en el marco del aniversario de tu festival el año que viene?**

MA | Proyectaría “**Trabajo nocturno**” de Elvira Sánchez Poxon y Christian Bagnat, que estrenamos mundialmente en la edición de 2023 y que luego compitió en el FID de Marsella.

3. BREVES CONCLUSIONES

El Festival Internacional Documental de Navarra: Punto de Vista

El Festival Internacional Documental de Navarra, conocido como Punto de Vista, se distingue por su enfoque único en comparación con otros festivales documentales. A lo largo de su trayectoria, ha apostado por una programación audiovisual en la que los géneros se nutren mutuamente y se difuminan. **A pesar de que el término "documental" forme parte de su denominación, no existe una etiqueta que categorice de manera estricta las películas o el cine presentado a lo largo de los años.** El festival ha buscado formas y lenguajes renovados que trascienden las categorías convencionales del cine documental, experimental o de no ficción. En lugar de esto, se presenta como una respuesta a diversas necesidades autorales, sociales, políticas, personales y artísticas. En cada edición, aunque seamos conscientes de las limitaciones institucionales adyacentes (crisis económicas, pandemias, cambios de gobierno, etcétera), se reconoce como una apuesta innovadora e inclasificable por lo cinematográfico a lo largo de estos veinte años. Desde mi perspectiva subjetiva y tras la realización de las entrevistas, concluyo que, a partir de las ediciones dirigidas por Oskar Alegría, y aún más desde la implementación del concurso público bajo la dirección de Garbiñe Ortega, la apuesta curatorial se ha consolidado notablemente. Este enfoque ha destacado por la intersección de programas infantiles, el entrecruce de disciplinas artísticas como el arte, la música y la danza, así como la inclusión de jóvenes artistas vascos.

Compromiso con el cine vasco-navarro y su público

El festival ha mantenido una estrecha relación con su público, principalmente vinculado al contexto vasco-navarro desde una esfera artística, compuesto mayoritariamente por individuos relacionados con el cine y el arte en sus diversas manifestaciones: artistas, comisarios, editores, docentes, programadores, músicos y cineastas, que cada año acuden al

festival a *descubrir cineastas y dejarse sorprender*. Punto de Vista ha sido una **plataforma para cineastas locales** con una visión rupturista y transformadora del cine, en un contexto marcado por el crecimiento de la industria cultural. Los **espectadores vasco-navarros que asistieron al festival han emergido como cineastas**, como Irati Gorostidi, Maddi Barber, Oscar Alegría y Mikele Lada, entre otros, obteniendo reconocimiento a nivel nacional e internacional.

Fases de Transformación y Apertura Curatorial

A lo largo de sus veinte años, el festival ha buscado **expandir los límites del cine documental, cruzando fronteras entre disciplinas artísticas y cuestionando prejuicios sobre el género**. Este enfoque ha atraído a públicos diversos, difuminando las distinciones entre artistas, cineastas, comisarios de arte y programadores de cine, consolidándose como un campo ideal para investigar la curaduría fílmica. La programación del festival destaca por descubrir nuevos lenguajes cinematográficos, combinando cine narrativo arriesgado con propuestas de vanguardia. Durante la dirección de **Carlos Muguiro**, el enfoque se inclinó hacia el **cine independiente internacional**, con autores como James Benning, Ogawa Shinsuke, Naomi Kawase, Jean Vigo y Chris Marker. Posteriormente, **Josetxo Cerdán exploró perspectivas políticas y formas heterodoxas del documental nacional**. **Oskar Alegría marcó una etapa más libre y poética**, conectando el cine con paisajes vasco-navarros y la cultura local. Bajo la dirección de **Garbiñe Ortega**, el festival se abrió a la **experimentación interdisciplinar, incluyendo proyecciones, conferencias performativas y programas infantiles**.

Manuel Asín, en la actualidad, aporta **una sensibilidad hacia temáticas contemporáneas**, aumentando la visibilidad de mujeres cineastas y promoviendo enfoques queer y medioambientales acordes a los temas actuales, como las retrospectivas de Su Friedrich

y Miriam Martín. Las retrospectivas siguen siendo el pilar del festival, reflejando su apuesta por un cine de autor inclasificable y comprometido.

Un Comisariado Cinematográfico con Visión

Todas las direcciones artísticas han actuado como intermediarios entre la institución, los artistas, las obras, la tecnología y el público, **conceptualizando al comisario como un interfaz**. A pesar de que cada director ha ajustado su visión a contextos específicos, todos han mantenido un espíritu indomesticable, preservando la esencia del festival que estableció Carlos Muguiro en sus inicios: Un Cine Inclasificable que no encajase en ningún hueco, género o etiqueta estanca. Punto de Vista ha mantenido una **conexión constante con las narrativas tecnológicas contemporáneas**, abarcando desde las tendencias del cine digital hasta los vestigios del cine primigenio, como el cine analógico en 16mm y 35mm, o el video.

Conclusión: Un Cine Sin Ataduras

Aunque nos referimos a este cine como "inclasificable", en realidad estamos intentando clasificarlo. Más allá de las etiquetas, es importante verlo como un cine sin límites, que borra las fronteras tradicionales. Por lo tanto, **Punto de Vista se mantiene como un espacio de apertura, innovación y reflexión en el cine contemporáneo**.

4. REFERENCIAS

1. Librería Documenta (Procultura SL). *CARTAS COMO PELÍCULAS*. s/f. Consultado el 24 de octubre de 2024. <https://www.documenta-bcn.com/products/271161-cartas-como-peliculas.html>.
2. Oroz, Elena, y Sophie Matyer. *Lo Personal es Político: Feminismo y Documental*. 2011. “Lo personal es político - Les Graes.” s/f. Lesgraes.com. Consultado el 24 de octubre de 2024. https://www.lesgraes.com/es/libro/lo-personal-es-politico_KFW0110004.
3. Gobierno de Navarra. *El Cine de los Mil Años. Una Aproximación Histórica y Estética al Cine Documental Japonés (1945-2005)*. 2006. Fondo de Publicaciones.
4. Campo, Javier, Tomás Crowder-Taraborrelli, Clara Garavelli, Pablo Piedras, y Kristi M. Wilson. *El Cine Documental: Una entrecruzada estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2020.
5. Ortega, Garbiñe, ed. *Correspondencias. Cartas de Cine*. 2021.
6. Friedrich, Su. *Conversaciones con Scott MacDonald*. Madrid: Caniche Editorial, 1.^a ed., 2024
7. Asín, Manuel, ed. *Catálogo Punto de Vista 2022, 2023, 2024*. Pamplona: Punto de Vista, 2022–2024.
8. Ortega, Garbiñe, ed. *Colección Punto de Vista Catálogo 2019. La Voz Nunca Miente*. Pamplona: Punto de Vista, 2019
9. Díaz Cuyás, José, Patricia Molins, Francisco Javier San Martín, Carmen Pardo Salgado, Pepa Bueno, Vicente J. Benet, y Esteban Pujals. *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de Fiesta del Arte Experimental*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2009.

10. Carbó, María, Marta García Alonso, Silvia Sádaba, Laura Torre y Miguel Zozaya, eds. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de la Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017.
11. Vigo, Jean. "El punto de vista documentado." *Premier Plan*, no. 19 (noviembre de 1961)
12. Shambu, Girish. "The New Cinephilia." 2020. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1zcm3v6>.
13. Obrist, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zürich: JRP | Ringier, 2008.
14. *Punto de Vista Festival*. "Información sobre el Festival." Publicado el 10 de febrero de 2024. <https://www.festivalpuntodevista.com>.

5. ANEXOS

5.1 Genealogías

Al abordar la gestación del festival en Pamplona, resulta fundamental considerar dos elementos clave: un **texto de Jean Vigo** y **los Encuentros de Pamplona de 1972**, evento que marcó un hito significativo en el contexto cultural de la ciudad.²³.

Encuentros de Pamplona del 1972: Fin de Fiesta del Arte Experimental.



Encuentros de Pamplona del 72

Uno de los pilares fundamentales del Festival Internacional Documental de Punto de Vista se remonta a un acontecimiento singular y, a la vez, plural, que tuvo lugar en Pamplona entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972. Comisariado por **José Luis Alexanco y Luis de Pablos**, este evento se configuró como uno de los programas más multidisciplinares de la

²³ Carbó, M., M. G. Alonso, S. Sádaba, L. Torre, y M. Zozaya. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Navarra: Sus Autores, 2017.

historia contemporánea en España. Durante esa semana, la ciudad se transformó en un **laboratorio artístico experimental**, donde convergieron obras, proyecciones, mesas redondas, conciertos, espectáculos de danza y propuestas híbridas entre lo plástico y lo sonoro, en un diálogo entre artistas, cineastas, intelectuales y críticos locales, nacionales e internacionales.

El programa buscaba acercar el arte contemporáneo al pueblo, creando nuevos espacios de **exhibición y uniendo el arte tradicional y el más innovador**. Sin embargo, el contexto político de la época, marcado por los últimos años de dictadura y el auge de la izquierda marxista-leninista, influyó en la censura de algunas obras y la retirada de otras, como algunas piezas de la Muestra de Arte Vasco Actual, que presentaban un claro mensaje antifranquista. A pesar de estos obstáculos, los Encuentros del 72 se convirtieron en un hito que inspiró muchos otros festivales y seminarios culturales posteriores.

El evento se inauguró el 26 de junio con la “Cúpula Neumática” del arquitecto Prada Poole, una obra que reflejaba la filosofía indomesticada del encuentro. A lo largo de la semana, se presentaron diversas instalaciones y propuestas artísticas, destacando las obras sonoras de José Luis Isasa y Carlos Cruz de Castro, además de un ciclo de videoarte pionero en España con artistas como Dennis Oppenheim y Nancy Holt. También se presentaron instalaciones de Francesc Torres y Leandro Katz, quienes aportaron una dimensión política con sus piezas, entre ellas una edición parcial en español de la obra *La Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord. Algunas de ellas bajo la misma “Cúpula Neumática”.

En el Museo de Navarra, se organizó la Muestra de Arte Vasco Actual, que, a pesar de ser más tradicional, se convirtió en un punto de controversia debido a la retirada de obras con contenido antifranquista. Este acto de censura subrayó el carácter político de los Encuentros,

que buscaban dar espacio a las ideas más vanguardistas y subversivas, aunque no pretendían ser reconocidos como un acto político oficial.

La **intervención al material filmico fue otra de las grandes apuestas de los Encuentros**, marcando el inicio del cine experimental y underground en España. Con la proyección de piezas como *Ere erera baleibu icik subua aruaren* de José Antonio Sistiaga y la adaptación de *La Celosía* de Alain Robbe-Grillet por Valcárcel Medina, se presentó un cine que desafiaba las limitaciones industriales del momento. Henri Langlois, director de la Cinémathèque française, facilitó la proyección de películas inéditas en España, como *La Edad de Oro* de Buñuel, que estaba prohibida en el país.

Durante los ocho días del evento, los cines estaban abiertos y las sesiones se realizaban simultáneamente. El público podía entrar y salir libremente, creando un ambiente único de **interacción entre cine, videoarte, instalaciones y música electrónica**, con una gran diversidad audiovisual tanto dentro como fuera de las salas de proyección. Un total de **350 invitados internacionales participaron en el encuentro**, contribuyendo a la creación de un espacio de intercambio cultural sin precedentes.

Luis de Pablo resumió el espíritu de los Encuentros al señalar que, aunque se trató de una pequeña muestra de arte contemporáneo, esta reunió una increíble cantidad de casualidades y generosidad, dando lugar a una experiencia única. A pesar de la logística improvisada y las censuras, los Encuentros del 72 ofrecieron un mensaje claro: la necesidad de vivir el presente y experimentar el arte de forma directa e ininterrumpida para desmovilizar, en parte, la tradición franquista que había anquilosado al arte en general y ofrecer una sacudida que permitiera la apertura hacia nuevas perspectivas artísticas y culturales.

Aunque sus propuestas no llegaron a un público masivo, el legado de los Encuentros de Pamplona de 1972 marcó el inicio de una nueva era en el arte experimental y fue crucial en la concepción y materialización posterior del Festival Internacional Punto de Vipunto

El punto de vista documentado -Jean Vigo-

‘Que nadie piense que hoy vamos a descubrir América. Lo digo para aclarar inmediatamente la exacta significancia de esas palabras que les han dado escritas sobre un pedazo de papel’. Así comienza el cineasta francés Jean Vigo su artículo, con el cual Carlos Muguiro establece una conexión directa con la genealogía del Festival Internacional Documental Punto de Vista. En este artículo de cuatro páginas, Vigo resignifica el concepto de cine documental social como una forma de expresión.

Vigo concibe las imágenes como un pensamiento crítico, una postura y una mirada que van más allá del noticiario. Imágenes que, como incendios en mitad de un bosque por la noche, despiertan las mentes y cuerpos, iluminándolos de una manera que va más allá de lo visible. Imágenes a través de las cuales comprendemos la postura inequívoca del autor y su intención con la obra. Imágenes que muestran el espíritu, la belleza y la razón oculta de un gesto, un grupo de personas o una actividad cotidiana en la sociedad. No todas las imágenes deben ser comprendidas individualmente, pero en su conjunto deben hablarnos de algo más profundo que lo que muestran explícitamente.

Para Vigo, hay dos filmes que ejemplifican este espíritu: *Un Perro Andaluz* de Luis Buñuel, cuya imagen del corte de ojo de la vaca nos invita a abrir nuestras mentes, y su propio mediodiámetro documental de veintidós minutos, *A Propósito de Niza*, en el que, desde una postura subjetiva, retrata la cotidianidad de Niza, denunciando de manera crítica la desigualdad y las clases sociales, todo ello con una mirada voyerista y sarcástica.

‘Dirigirse a un cine social significa proveer al cine de un tema que suscite interés, de un tema que conmueva profundamente... A Propósito de Niza es solo un modesto borrador para un cine de este tipo’.

Tanto el artículo de Vigo como los Encuentros del 72 comparten un objetivo común: *“el grito a la revolución del pensamiento y la ruptura con la herencia cultural precedida. Es en este punto donde se conecta el trabajo del comisario con el de quienes exigen que las imágenes sean usadas para crear discursos más críticos.”*

