

El documental en España

Historia, estética e identidad

Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (eds.)

El documental en España

Historia, estética e identidad

ALEJANDRO ALVARADO JÓDAR, NÚRIA ARAÛNA, JEAN-PAUL AUBERT, CONCHA BARQUERO ARTÉS,
MARÍA JOSÉ BOGAS RÍOS, DEMETRIO E. BRISSET, JOSEP MARIA CATALÀ, JOSETXO CERDÁN,
RUBÉN CORRAL, GABRIEL DOMÉNECH, JAVIER H. ESTRADA, VANESA FERNÁNDEZ GUERRA,
MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN, JARA FERNÁNDEZ MENESES, SONIA GARCÍA LÓPEZ,
AGUSTÍN GÓMEZ, ALBA GÓMEZ GARCÍA, LAURA GÓMEZ VAQUERO, JOAN MIQUEL GUAL,
INGRID GUARDIOLA, MARGARITA LEDO ANDIÓN, SANTIAGO LOMAS, ISABEL MARTÍNEZ MARTÍNEZ,
MARÍA DOLORES MAYO CANURIA, ANA MEJÓN MIRANDA, ANA MELENDO, IMMA MERINO,
JOSÉ ENRIQUE MONTERDE, XOSÉ NOGUEIRA, MIGUEL OLID SUERO, ELENA OROZ,
MARÍA LUISA ORTEGA, JORGE OTER, MANUEL PALACIO HERRANZ, MARTA PÉREZ PEREIRO,
GUILLERMO G. PEYDRÓ, PEDRO POYATO, XOSÉ PRIETO SOUTO, LAIA QUÍLEZ,
ESTEVE RIAMBAU, LUCÍA RODRÍGUEZ GARCÍA DE HERREROS, DANIEL SÁNCHEZ SALAS,
MARTA SELVA I MASOLIVER, ANNA SOLÀ I ARGUIMBAU, BEGOÑA SOTO,
CASIMIRO TORREIRO, RAFAEL R. TRANCHE, IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ

Director de la colección: Jenaro Talens

1.^a edición, 2023

Ilustración de cubierta: INGenius

Esta obra ha sido publicada con
ayuda del Festival de Málaga

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Málaga Procultura-Festival de Málaga, 2023
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 2217-2023

I.S.B.N.: 978-84-376-4572-8

Printed in Spain

Prefacio

MARGARITA LEDO ANDIÓN
(Universidade de Santiago de Compostela)

[...] el cine, tal y como lo han entendido las teorías contemporáneas, es esa criatura habitada por lo heterogéneo que, más que saber lo que es, prefiere comprobar si algo sigue siendo posible (un cuerpo, un amigo, un mundo)¹.

Nicole Brenez (1998: 429)

Por si algo fuese posible todavía... por si tiene sentido rastrear los vestigios que la historia oficial borró, encajar las piezas necesarias para construir otra cartografía, con este libro nos acercamos al documental como cine soterrado en la cámara oscura, como esa obra de mil caras que trae de la mano una temporalidad distinta, subversiva, llamada a darle la vuelta y a mostrar lo que se nos oculta entre los pliegues de la etiqueta «ficción», etiqueta que se fue y se va desvaneciendo en las prácticas del cine contemporáneo de vocación independiente. Para hacer de la experiencia del filme, de ese encuentro con «un cuerpo, un mundo, un amigo» —de la contemplación a la *performance*—, junto al apren-

dizaje de la forma, un territorio de sororidad entre materiales diferentes: sonidos, imágenes, texturas... más el acuerdo entre la autora y quien mira con emoción a los demás y a su representación como distintos e interactivos, por acercarme, con Stella Bruzzi o Paul Ward, a una definición.

La espiral de la imagen, de la historia, de las palabras, su ensamblaje, sus tipologías y soportes múltiples, todo lo que reconocemos como documental lleva, a pesar de todo, la marca del encuentro. Dar a ver su construcción; sentir la lengua del dispositivo, sus variaciones, su ligereza, su valor de uso personal; resignificar lo real en las escrituras del «yo», en la notación del cuerpo y de la actuación, en los ecos inscritos en diferentes modalidades de archivo, en y contra los pesados andamiajes del Poder; tomar posición sobre esa maquinaria, el patriarcado, que nos envuelve desde la noche de los tiempos... todas las entradas están aquí. ¿Cómo y qué nos dieron a ver? De la inocencia calculada en los

filmes-*souvenir* a aquellos de pesado aroma colonial, cada capítulo no es sino una propuesta para que atravesemos la pantalla y tal vez roceemos por azar esa pisada funámbula con la que transitamos de ver a mirar:

Mirar es una interrogación, no una constatación, como ver. No es una técnica sino una actitud determinada política y éticamente, es construir una relación con aquello que se mira (Hernández Cardoso, 2019: 17).

Acaba de morir Jean-Luc Nancy. Élisabeth Perceval y Nicolas Klotz recogen la secuencia de conversaciones con él en una instalación-exposición, *Le cinéma en commun*, que es también un rito de paso del año 2021 al 2022. Y en ella existe una carta. En esa carta el filósofo y activista deja una idea-fuente para volver a pensar el documental. En ella apunta hacia una señal liberadora que incorpora desde Sarah Kane: le di vueltas y vueltas a eso de encontrarme hasta que reparé en que solo los otros son reales.

De su mano, nos adentramos en la publicación *Les frontières brûlent*, un libro colectivo en torno a un filme, a ese filme en el que «todo el mundo intenta pasar de la misma manera», primera frase de las acotaciones de Nancy (2021: 9) para una obra-recordatorio de un filme que nos muestra a pelo la destrucción violenta, en 2016, de la Jungla de Calais por parte del Estado francés. «Puntos de piel puntos de vista puntos de color no un filme sino un refugio», la secuencia de señales dentro del fotograma que percibe Nancy en *L'héroïque lande* es la restitución de una posibilidad: que la película nos mire como punto de encuentro, refugio de memoria, presente y espera para los habitantes de la Jungla, para esos jóvenes que después de ser gaseados una y otra vez por la policía se soplan unos a otros en el rostro intentando aliviar el dolor. La

«camararqueología» —señala, a su vez, en su texto Peter Szendy— persigue y restituye políticamente los restos de la destrucción de lo que fue un efímero territorio que sus habitantes labraron como lugar de acogida, para mantenerse vivos, para avivar el deseo y, en ese estado radical de ausencia, conseguir pasar. El mar ahí.

La y el cineasta le dedican *Les frontières brûlent* a Nancy y en una suerte de breve prefacio señalan que la tragedia de los pueblos desplazados, de las constantes migraciones y exilios, transforma con tal intensidad el mundo que por fuerza también desplaza el cinema. Hago una adaptación libérrima de cómo esta incandescente constatación se trasladó a mi garganta y me llevó a darle vueltas a si vale la pena volver sobre el documental más allá de sus innumerables taxonomías y notaciones (cine-verdad, cine de lo real, cine directo, *living* y libre, experimental, autorreferente, de no ficción...) para situarlo en la breve presentación-manifiesto de Klotz-Perceval (2021: 3):

Y el cine ¿todavía puede mover el mundo?

Este desafío anuncia una nueva era del cine de la que aún sabemos poco, en la que queda mucho por hacer.

¿Mucho por hacer? Ocupo mi localidad de espectadora-lectora de esta obra que también se me revela como un rito de paso desde lugares agotados. Me detengo en los ámbitos que esta obra baliza con múltiples, diversos e insospechados itinerarios y quiero situarlos en un momento de gracia porque volvemos a gozar de lo que se denomina «cultura cinéfila», porque a nivel personal o comunal tenemos nuestros «docus» y espacios de referencia, porque tomar posición es un acto transitivo, no excluyente, que pone en solfa la jerarquía de cualquier sistema —también el cinematográfico— y la imposición operativa de su ideología. Y si este texto se

desliza o tal vez toma aliento en las variaciones que nos retrotraen y actualizan consignas que los fabricantes del abismo quisieron convertir en detritus, es porque emergen piezas (de aprendizaje) en las que la imagen, de nuevo, quema. Porque en pequeños objetos se produce el engarce entre feminismo, expresión filmica y poética de la existencia como desafío: con la falta de luz es con lo que se expresa la luz y con la falta de vida se expresa la vida, con la falta de deseo se expresa el deseo (Marguerite Duras citada en Hernández Cardoso, 2019: 73).

Acostumbro a dejar reposar estas y otras afirmaciones en la *cama amarela* (1993) de la artista Mónica Alonso (Fonsagrada, 1970), una pieza a la que le otorgo en mi recuerdo las virtudes ocultas de un talismán, que cito una y otra vez para librarme de su presencia imaginaria. La(s) cama(s) emergen muy temprano en el trabajo de esta artista, incluso en sus primeros ejercicios de formación reglada, y te implican en una relación resiliente entre propuesta estética, desasosiego de la percepción, objeto reconocible por adaptarse al cuerpo en todas las edades, objeto-signo de clase social, artefacto que expresa diferentes técnicas y épocas. La cama como eso que dejas atrás, eso de lo que el exilio, la migración, el desplazamiento continuo te separa mientras en la masa interminable que llega a los campos a veces vislumbramos una azada, un colchón, un saco de dormir. Sentido de la ausencia (del cuerpo) y de la presencia de la herida, al mismo tiempo. Es lo que encierra el deseo de ver con los ojos de las obras, de mirar con todos los sentidos. Y es, tal vez, una de las marcas que nos invitan a abrir las alas y conocer un cine situado en determinados parámetros histórico-políticos pero que, al mismo tiempo, si quiere, los transgrede. Un cine carnal que restituye lo que existe al campo de lo visible. Un cine que se expone a los demás, a nosotras, con

ese «deseo indestructible» que la tiranía del mercado soporta tan mal. Y desde este territorio en el que fui dejando señales, elijo un solo ejemplo en el que resuenan ecos del pasado en el presente, por si todavía el futuro estuviese ahí.

NUCBEADE COMO SÍNTOMA

Ellas dos llegan de ámbitos diversos pero coinciden, por lo que respecta a la actitud, en mirar con perspectiva de género el comercio de ovarios (trabajo escolar de Andrea Beade en 2014); en observar los intrínquilos de todo lo que forma parte de la maquinaria: los paralelismos dictadura chilena versus dictadura española (*performance* de Quiela Nuc en 2016); en producir enunciados nuevos en la estela de lo que Deleuze y Guattari (1975) reivindican desde Kafka como literatura menor y que acostumbra a expandirse en el cine de pequeños países o en el de mujeres. Ellas dos se ejercitan en buscar las hendiduras, en volver una y otra vez sobre sus pasos, en rescatar una sospecha, seguirle el rastro, entrar en la casa. Un día leen entre líneas que existió, hasta el 87, una red de centros de reclusión para mujeres de entre 13 y 21 años. De chicas no reconciliadas, como ellas. Van hacia el centro de San Fernando de Henares, conocido por la vecindad como «reformatorio de chicas» y del que se empieza a hablar cuando una se suicida. Después de su cierre, a finales de los ochenta, el centro pasa a albergar diferentes servicios del Ayuntamiento —desde la «casa de la mujer» hasta los locales del PC. Cuando se acercan al edificio, lo encuentran sellado por ruina. Pero las plantas altas están intactas. Consiguen subir, sin cámaras, porque les pesan mucho las mochilas, dicen. Ellas dos van memorizando detalles, graban en el móvil comentarios sobre las dimensiones de los diferentes cuar-

tos, sobre los materiales... Más adelante consiguen permiso para grabar en ese lugar vacío. Buscar los vestigios, usar la cámara como herramienta exploratoria, elaborar posibles mapas personales, unir su acción a prácticas ejemplarmente insistentes como las que nos dejaron Harum Farocki o Barbara Hammer son alertas que siguen dando golpes detrás de la puerta.

Hablamos de una obra documental de apenas diez minutos que se presenta en el Festival Alcances de Cádiz (2019) y en el de Málaga (2020) y que sus autoras describen así:

Como si de un trabajo de arqueología se tratara, *Una dedicatoria a lo bestia* pone en escena diversos objetos encontrados en la sede del Patronato de Protección a la Mujer en San Fernando de Henares, que estuvo en funcionamiento desde 1944 hasta 1985. ¿Puede un espacio construido para la represión sexual femenina ofrecer rastros de formas de rebelión? ¿Qué memoria afectiva activan estos *souvenirs* y cómo se pueden integrar en el relato histórico sobre el franquismo, la transición y los primeros años de la democracia?

La lentitud de una cámara que deambula sobre la fachada de ventanas enrejadas como lugar del crimen; una voz que, con la precisión de un inventario, enuncia las reglas, los motivos para encerrar a chicas de entre 13 y 21 años en uno de los edificios regido por órdenes religiosas y más adelante por funcionariado del Estado, más las carpetas de oficio con la ficha de aquellas que, taxonomizadas por su himen como «completas o incompletas», por su aspecto o por su sexualidad, habitaron, en eterna vigilancia, esos espacios de negación, exorcismo y dolor, recojo de uno de mis escritos recientes.

La cámara táctil, la piel y el gesto de dos cuerpos, de dos *performers* que buscan y colocan cada huella en presente, las notas escondi-

das en la habitación de Begoña. La cámara que te pone a Naranjito delante de los ojos, cromos de futbolistas, la ikurriña. No, estos objetos no son del pasado franquista, estos *souvenirs* son índices de lugares abyectos que le dieron continuidad al franquismo en la Transición y que un colectivo artístico, nucbeade, resitúa ante nosotras, en la esfera pública, a través de una pieza que deambula de este y del otro lado del espejo y que por su poética, por dar con la forma, por lo que enuncia, por lo que denuncia y por lo que despierta permite un sinfín de envíos a prácticas que desde esta y otras cinematografías, en situaciones diferentes, subvirtieron los modos canónicos del documental, se convirtieron en artefactos de emancipación, nos animaron a perder el miedo.

«Mamá, ¿qué te gustaría ser si vivieras?» (Mafalda). Esta frase interminable me llegó con la muerte de Quino de la mano de una activista, Micaela Fernández Darriba, desde Buenos Aires, y de modo automático se ensambló con la Marguerite Duras de *El mal de la muerte* (1984) y con la lectura, también ilimitada, que realiza Blanchot para concluir que *la maladie de la mort* que el protagonista arrastra —ese personaje incapaz de relacionarse con lo femenino, con lo diferente, que no ha deseado nunca a una mujer— es no haber vivido. Una dolencia que no se ve por sobreexposición, pero que de manera sinuosa quizás expanda sus redes hacia los frágiles —y abocados a la distorsión— universos del documental.

Como antídoto y como reconocimiento a aquellos años veinte donde todo fue posible y a la consigna tan perturbadora de la Nueva Objetividad: «el mundo existe, lo ves si quieres», recompongo el relato de una escena en una de las zonas más recogidas y silenciosas del río Azúmara, un río que corre a las faldas del Castro de Viladonga, que sirvió para fábrica de luz y para

lavar el mineral de una mina de arsénico en los años cincuenta, que es uno de los primeros afluentes del Miño, cerca de su nacimiento en O Pedregal de Irimia, hoy atacado por eucaliptos.

Hace más o menos cuarenta años. La tarde va hacia su fin y siempre se dijo que es un buen momento para pescar porque las truchas están en estado de tránsito, apampadas, y pican mejor. Alguien pasa y ve a un hombre en esa actitud de ensoñación que se desprende de quien espera y lo deja todo al azar. Y un poco más atrás hay una niña pequeña que observa la escena, que mira el agua negra, que asiste al acontecimiento: un pez vuela en el aire prendido del anzuelo. El hombre lo atrae hacia sí, lo coge en la mano, retira el pequeño artilugio metálico de la boca del pez y el pez es ahora esa boca redondeada que se alarga intentando respirar, ese

huevo que en cada espasmo dice que quiere seguir en su hábitat.

Déixao, papá, déixao!, exclama la niña con sus ojos y su lacrimal fijo en la boca del pez. Y porque establece esta relación con él, porque mira hacia el pez como parte de la cosmogonía que habitamos, porque su ojo-táctil mira con todos los sentidos, el grito y el cuerpo en movimiento se convierten en un realizativo y el hombre que salió a pescar tan tranquilo, entre protestas airadas, devuelve el pez al agua.

El pez era una *troita-arcodavella*, una trucha-arcoíris, hoy protegida. Tal vez solamente exista en el río Azúmara. El nombre de la niña es Agar; el del pescador, Chiro.

Cuando hace unos días asistí a la proyección de *Quién lo impide* (Jonás Trueba, 2021), volví a pensar en este y en otros encuentros posibles.

Introducción

CASIMIRO TORREIRO y ALEJANDRO ALVARADO JÓDAR
(Universidad Carlos III de Madrid y Universidad de Málaga)

En 1958, el productor José Luis de la Serna presenta a censura, en nombre de Aldebarán Films, un proyecto llamado *Medio siglo (Crónica de la vida española)*, un film de montaje. Es un proyecto caro para la época y las características del asunto: la productora presenta un presupuesto de 1.907.938 pesetas cuya parte del león se la lleva el pago de derechos de los filmes que se utilizarán para construir un discurso, por lo demás, plenamente coherente con la ideología del Régimen. La airada respuesta del director general de Cinematografía y Teatro es que lo que propone el director previsto para el film, nada menos que una de las luminarias de la *intelligentsia* cinematográfica franquista, el historiador y director de Filmoteca Nacional Carlos Fernández Cuenca, es tajante: «No se trata de una película propiamente dicha, *sino de un montaje de trozos de película*» (la cursiva es nuestra)¹. Y advierte sobre la obligación de cambiar su título («no puede admitirse» que la compi-

lación empiece en 1908, por razones del todo crípticas) y la necesidad de añadir nuevos materiales. La anécdota, que puede resultar casi pueril, se nos antoja esclarecedora: ¿Hay mejor ejemplo del desdén que sentían las élites culturales españolas de la época (y de antes, y de después) por la no ficción que este comentario, posterior, en más de treinta años, a las experiencias de *compilation films* puestas en práctica por Esfir Shub en su célebre trilogía sobre la revolución bolchevique, construida a partir de películas rusas anteriores a 1917?

El director general puede pasar, ante el juicio histórico, como un ignaro incapaz de comprender que hay muchas formas de construir el discurso de un film documental sin pasar necesariamente por una filmación *ex novo*. Pero lo cierto es que el documental internacional era, incluso en ese instante, el reino de la expositividad, de la voz en *off* por encima del valor de las imágenes (lo que permitía fácilmente la mani-

pulación ideológica: estamos hablando de que la parte del león de la no ficción de entonces la componían los productos al servicio del Estado, los ejércitos y las instituciones creadoras de *statu quo*). En el contexto español, el documental seguía férreamente anclado a las directrices del Régimen, dominado por un Noticiero de Estado, el NO-DO, cuya rentabilidad ideológica era muy superior a su coste (lo propio del Estado autoritario que era la España franquista). Que el aliento impositivo del Régimen campaba a sus anchas, también con sus silencios y contradicciones, por las pantallas españolas es una realidad incontestable. Como lo es que España, supremo ejemplo de una administración censora, pero sin código de censura, viviera la paradoja de que los sectores enfrentados al franquismo exigieran justamente que se promulgaran algunas normas de censura: al menos, así se podría saber en qué terreno de juego estaban dispuestos a arriesgarse los productores. Esto afectó mucho a la ficción, pero tal vez más aún al documental: al fin y al cabo, no cuesta mucho imaginar que si la desconfianza ideológica del director general ante uno de los suyos (y Fernández Cuenca lo era, y mucho) era tan agresiva como figura en el expediente, qué no sería frente a los intentos de la tolerada/perseguida oposición de envolver sus propuestas con los ropajes del realismo documental. ¿Será por esto por lo que, a lo largo de los años cincuenta, se pueden contar con los dedos de las dos manos el número total de documentales de largometraje producidos en España? ¿Y que si se ruedan algunos más en los sesenta, estos terminarán chocando con frecuencia contra los censores? Basta recordar los casos de *Canciones para después de una guerra* o *Lejos de los árboles* para comprender que con la administración franquista se bromeaba solo lo justo.

Hagamos un largo *flash-forward*. A comienzos de este siglo XXI, el documental en España

termina por romper aquella dinámica y vive su eclosión definitiva, a partir de una amplia variedad de prácticas, temáticas y estéticas. A lo largo de estas dos primeras décadas, el cine de lo real ha consolidado esa tendencia a la pluralidad alcanzando una madurez en sus propuestas y posicionándose como punta de lanza de la renovación e innovación del lenguaje cinematográfico en el contexto general del cine producido en el Estado. Esta profusión hace más necesaria que nunca una reactualización historiográfica de estos cines. No obstante, con este libro perseguimos una aproximación histórica que no solo fije de manera inflexible los hitos y patrones de la trayectoria del documental en España, sino que más bien alumbré la mirada y la comprensión de los fenómenos que conforman este panorama en la actualidad y, sobre todo, proponga desde el ámbito académico una genealogía de estas prácticas desde la transversalidad, identificando tradiciones y también rupturas, consecuencias del devenir histórico, y reconociendo la permeabilidad con otras prácticas a escala global y en relación con el desarrollo tecnológico.

Desde su nacimiento, el Festival de Málaga ha sido testigo de la transformación del cine documental español en este siglo, visibilizando las películas de no ficción y posibilitando así un punto de anclaje con el público en la programación de sus secciones oficiales de documental y secciones paralelas en sus primeras veinticinco ediciones. De forma también certera, el festival apostó desde el comienzo por generar espacios paralelos de reflexión y análisis sobre el cine documental a través de dos vías con vasos comunicantes. Por un lado, se han promovido una serie de congresos específicos y encuentros en los que han confluído académicos, cineastas, programadores y estudiantes para debatir sobre la situación del cine de lo real desde distintas

perspectivas, consolidándose en la actualidad en el espacio denominado Málaga Docs. Encuentro de Cine Documental en Málaga, dentro del Málaga Festival Industry Zone (MAFIZ). Por otro lado, se ha apostado por generar una línea de publicaciones que ha cartografiado desde distintos ángulos la no ficción española e iberoamericana a lo largo de estos años, como una vía necesaria para completar las zonas de sombras que el documental arrastraba tradicionalmente por su (mal)entendido carácter secundario frente a la ficción. El presente volumen entronca precisamente con este itinerario, recogiendo la estela del pionero y referente *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (2001) y continuando, con Cátedra como editorial de cabecera, a través de otros libros imprescindibles como *Cine documental en América Latina* (2003), *Documental y vanguardia* (2005), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* (2007) y *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (2010).

Como ha ocurrido con estas publicaciones, hemos pretendido mantener un carácter versátil, atendiendo así tanto a distintas perspectivas como a los posibles lectores y lectoras que puedan tener interés en él. De esta manera, confiamos en que el libro pueda suscitar el interés de investigadores atraídos por nuestro cine documental y convertirse también en un manual de referencia para estudiantes universitarios o de escuelas de cine en su periodo de formación. Asimismo, creemos que el presente volumen responde a una voluntad divulgadora que propone una mirada transversal a la historia y la sociedad españolas desde las prácticas de la no ficción, procurando aportar un necesario elemento para la reflexión cultural y el diálogo interdisciplinar entre las ciencias sociales, el

arte y las humanidades. Por último, el libro aspira a estar abierto a un público general no especializado y que de esta manera se convierta en una ventana para todas aquellas personas profanas en el documental pero receptivas al descubrimiento de películas y autores de la vasta producción cinematográfica española. No pretendemos, por lo demás, que este libro sea una contribución definitiva —la fijación para mucho tiempo de lo que hoy entendemos por documental—, sino algo, a la vez, más humilde pero al tiempo más ambicioso: crear la cartografía capaz de arrojar luz sobre las prácticas industriales, autorales, vanguardistas, a que se ha lanzado la no ficción española a lo largo de sus ya largas trece décadas de vida. Cartografía es solo lo que es: un mapa, un estado de la cuestión. A partir de ahora, sería deseable que una proliferación de trabajos puntuales sobre tantos y tantos aspectos poco o deficientemente estudiados hasta la fecha profundizara, ampliara o rebatiera las ideas aquí expresadas. Ojalá que así sea.

Las contribuciones que conforman el presente volumen responden a una diversidad que constituye una declaración de intenciones en sí misma, un posicionamiento ideológico desde el que los editores del libro hemos aspirado a ser coherentes con las dinámicas que operan en la actualidad en el cine documental, en su estudio y práctica, en cuanto a trasvases y contaminaciones de roles y experiencias. Así, el listado de autores y autoras (un total de 48) y también el propio contenido de los capítulos pretenden dar cuenta de la diversidad geográfica desde la que entendemos que resulta lógico abrazar el fenómeno del cine documental en el contexto español actual. Desde Galicia hasta Andalucía, pasando también por universidades o centros de investigación de fuera de nuestras fronteras en los que académicos e investigadores estudian y difunden estos cines, *El documental en Espa-*

ña: historia, estética e identidad incide especialmente en este último aspecto, las identidades, como expresión de la riqueza de un Estado culturalmente complejo: más las Españas que la monolítica España soñada desde lugares de nuestra política que nos resultan francamente distantes.

Este posicionamiento abarca también la heterogeneidad de perfiles de los autores. Hemos intentado reunir no solo a académicos, sino también a cineastas, programadores y conservadores, de manera que el libro proponga y materialice una conversación basada en la interacción de ejes diversos, un diálogo abierto a quien reciba este volumen en sus manos con una actitud curiosa. No son pocos los casos en los que esta heterogeneidad se encarna en un mismo autor o autora (académicos que son conservadores, investigadoras que son cineastas...), en lo que puede ser visto como un síntoma de la eterna precariedad de un sector cultural en el que el cine documental ha desempeñado un tradicional papel marginal (tómese con precaución este término casi manido, aunque consecuente con la situación), pero que supone al mismo tiempo un lugar privilegiado para el análisis y la reflexión, esto es, un espacio híbrido y alejado de endogamias. Por último, circula en este libro la idea de legado y transmisión, tanto en la propuesta historiográfica como en la convivencia de distintas generaciones de estudiosos del documental, lo que revela la buena salud de un ámbito de estudio que asiste a su consolidación y ampliación.

La estructura del libro pretende conciliar una necesaria cronología con un eje temático desde el que desplegar relaciones entre producciones dispares en el tiempo, pero en ocasiones motivadas por pulsiones o intereses equiparables. Cinco bloques, un prefacio y el epílogo componen por tanto el armazón de esta pro-

puesta. Abre el libro el prefacio de Margarita Ledo, que no solo reconoce y preconiza algunas de las funciones esenciales de un cine documental inscrito en un presente continuo sino que evoca, desde la propia práctica de una escritura subjetiva, poética y reflexiva, las aspiraciones de una forma cinematográfica sostenida en sus entrañas por el cuestionamiento de las jerarquías y el poder, pero también por la voluntad de encuentro y expansión del mundo y sus posibilidades. Retoma Ledo una pregunta de la presentación-manifiesto de Nicolas Klotz y Elisabeth Perceval: «Y el cine ¿todavía puede mover el mundo?». Esta cuestión impulsa y alimenta como un motor al resto de textos que conforman el volumen.

Los dos primeros bloques, «Poder y contrapoder. Estado, propaganda y militancia» y «Democracia, autonomías y memoria», atienden a una intersección histórico-política en la que el documental se ha situado como un medio de filiación o contestación de los diferentes sistemas políticos o conflictos constituidos en España a largo de los siglos xx y xxi. Estos dos epígrafes proyectan una idea hacia el resto del libro, asumiendo como punto de partida la naturaleza política del cine documental, más allá de los contenidos que este aborde, por su relación con el espectador en cuanto ciudadano, como expresa Chanan, invitando así a la sociedad a observar activamente a sus propios individuos y sus preocupaciones. El primer bloque atiende de este modo a los primeros tres tercios del siglo xx, desde la monarquía de Alfonso XIII hasta la dictadura franquista, y el segundo bloque tiene como protagonista al documental producido en la actual monarquía constitucional.

El primer bloque comienza con la loable tarea, enfrentada a la falta de catalogación y la desaparición de muchas de las películas, de car-

tografiar las primeras prácticas de no-ficción y el surgimiento del documental en las primeras dos décadas del siglo xx (Sánchez Salas y Soto) y continúa con una descripción de la compleja trama propagandística del medio cinematográfico desde los distintos bandos y sus aliados en ese laboratorio que fue la Guerra Civil española (Riambau). Los siguientes capítulos dibujan de forma cronológica la evolución del documental producido durante el largo régimen del dictador Franco (1939-1978) desde múltiples perspectivas. Los textos se centran en la inscripción del nuevo ideario franquista a través de las producciones documentales en aras de la construcción de su imaginario nacional-católico (Melendo), con la censura como filtro; profundizan en el importante papel divulgador y científico, con la ideología franquista como mar de fondo, en el documental rural (Poyato y Gómez); recogen la evolución del noticiero único NO-DO como columna vertebral de la propaganda del Régimen (Tranche); describen la transformación clave y significativa del cine de lo real durante el desarrollismo y el tardofranquismo en el constreñido marco de la España oficial (Monterde), y detallan el uso del documental turístico como fórmula de propaganda en clave económica y de cara al exterior (Rodríguez). Frente a la oficialidad franquista, cierran este epígrafe dos capítulos que describen la mirada subversiva de las piezas documentales que realizaron varias generaciones de cineastas formados en las escuelas oficiales de cine, IIEC y EOC (Cerdán), y las prácticas fílmicas de transgresión relacionadas con la militancia comunista, como forma de contestación y resistencia al discurso único del Régimen y sus continuadores, desarrolladas en el tardofranquismo y la Transición (Prieto y Aubert).

En el segundo bloque, «Democracia, autonomías y memoria», se mantiene el punto de vista histórico-político prolongándose hasta la

actual democracia. En un primer grupo de textos, hemos tratado de identificar cómo se ha desarrollado la cinematografía documental desde una mirada autonómica, en la que se vertebró territorialmente el Estado español: Madrid (Palacio y Mejón), Cataluña (Merino), País Vasco (Doménech y Estrada), Galicia (Nogueira) y Andalucía (Bogas y Olid). Los capítulos exploran los factores políticos, sociales y culturales que han privilegiado determinadas temáticas y estéticas en la producción de no ficción en cada territorio. Completan este epígrafe dos textos que desarrollan, por un lado, la profusión de películas documentales en este periodo que abordan, desde una mirada poliédrica, la memoria histórica en relación con el franquismo como herida abierta de nuestra democracia (Aranúa y Quílez) y, por otro, los gestos de resistencia del documental político como forma de expresión del contrapoder y de los discursos alternativos en la sociedad (Alvarado y Barquero).

El tercero de los bloques, «Sociedad, identidades y representaciones», apunta a una de las cualidades seminales del cine, su capacidad para interrogarnos acerca de nuestra propia identidad: quiénes somos, cómo nos definimos, de qué manera nos representamos y qué figuras o instituciones nos valen para conformar nuestro imaginario propio, pero también cuáles son los límites que nos separan del *otro*, o cómo esas fronteras se difuminan para vincularnos definitivamente. Este bloque propone por tanto numerosas bifurcaciones a partir de lo anterior: desde la mirada antropológica en su amplia evolución en su trayecto por el canon más literal hasta sus derivaciones contemporáneas (Brisset), proponemos un itinerario introspectivo hasta las expresiones más subversivas del documental que retrata la realidad social, incluyendo los marginados y excluidos del sistema (Gómez Vaquero) y las representaciones

del cuerpo, lo físico y las distintas identidades de género, a través del documental feminista (Selva y Solà) y los documentales con temática *queer* (Oroz y Lomas). Este bloque también incluirá otras miradas que ofrece el documental; por ejemplo, la exploración de lo no humano como elemento cinemático o narrativo y sus relaciones físicas o metafóricas con los seres humanos (Ortega) o la filmografía centrada en la expresión artística (Peydró) que han servido de indicador de la sociedad española del momento. Se incluyen a su vez textos que desbordan una noción reduccionista de la identidad para elevar una cuestión: cómo conformamos nuestra mirada hacia *el otro* y de qué manera esta también nos define a nosotros mismos. De nuevo, este bloque establece un arco que parte de los discursos más oficialistas del documental colonial (Torreiro) y lleva a las prácticas desarrolladas en el ámbito televisivo o vinculadas a una voluntad de cambio social alrededor de los conflictos y retos globales (Villarrea).

La excelente vitalidad del documental actual, de donde provienen casi con total probabilidad las propuestas más audaces y plurales del cine español en estos momentos, despliega una gran variedad formal, contagiada de lenguajes y referencias contemporáneos que han encontrado en nuestros cines sus formulaciones y expresiones particulares. El cuarto bloque del libro, «Prácticas, estéticas y vanguardias: tradiciones renovadas del documental», trazará diversas líneas estético-formales que, a modo de arco, permitirán rastrear los orígenes y antecedentes de estas prácticas en el documental experimental del siglo xx para profundizar en la riqueza del actual panorama de la no-ficción del siglo xxi, con la *resurrección* del formato analógico y las posibilidades expandidas del cine de lo real (Fernández Labayen). Se unen a este capítulo dos textos que indagan en el desarrollo

en España de las formas relacionadas con el documental de apropiación o *found footage* (Guardiola) y con el documental del yo (Fernández Meneses), y cierra este bloque un capítulo dedicado a las películas de cineastas viajeros con una vocación etnográfica y experimental (Oter y Gual).

El quinto bloque, «Crítica, formación e industria», añade nuevas variables desde las que revisar lo anterior. Más allá del repaso a tendencias, autores y contextos sociohistóricos, los últimos capítulos proponen añadir otros ejes que, desde la labor historiográfica (García López) y crítica (Gómez García) hasta las propuestas pedagógicas y la oferta educativa (Mayo), pasando por los aspectos legislativos, industriales y financieros (Martínez y Pérez) y las formas de difusión y exhibición (Corral y Fernández Guerra), contribuyan a complejizar cualquier consideración acerca del modo en que se han gestado y consolidado, y en ocasiones abandonado, las distintas prácticas que conforman la historia del documental en España.

El último de los textos es el epílogo firmado por Josep Maria Català, unas páginas que proyectan la teoría y la práctica documentales hacia un futuro que se asume inestable y plagado de incertidumbre, pero que en todo caso ya está aquí, formando parte de lo que deberíamos llamar «nuestro documental contemporáneo». El autor propugna la superación de los «modos» propuestos por Bill Nichols en favor de unos «giros» determinados por la ruptura y la ausencia de linealidad temporal y de posturas. Català desarrolla e ilustra la noción de posdocumental como el paradigma vigente en los cines de lo real, una aproximación que describe las relaciones entre estética y política en el marco de la potencial generación epistemológica de la imagen. El epílogo no viene tanto a poner un punto y final a un conjunto de textos que se ha

pretendido exhaustivo y riguroso como a iluminar su lectura desde las claves de una lúcida comprensión de la contemporaneidad, además de alentar algunas orientaciones de cara al futuro.

Un libro de estas dimensiones requiere la confianza de muchas personas que han orbitado alrededor del proyecto durante estos largos años de trabajo de edición, apoyando con firmeza y colaborando gentilmente en su consecución. Por ello, damos las gracias en primer lugar a Juan Antonio Vigar, director del Festival de Málaga - Cine en Español, quien desde el comienzo apoyó decididamente una empresa que, por su dimensión, se antojaba *a priori* har- to complicada, por no decir inasumible; luego, debemos a la generosidad de los autores y autoras el que se hayan ceñido a las a menudo duras directrices dictadas por los editores. Igualmente, debemos un agradecimiento particular a la profesora Sonia García López, por su generosidad para, en el momento en que echó a andar este libro, aportar sus amplios conocimientos en la materia en un trabajo de discusión y generosa confrontación que sin duda ha contribuido a hacer mejor este trabajo de lo que podría haber sido; a Margarita Ledo Andión, Daniel

Sánchez Salas, Begoña Soto, Andrés Duque, Alberte Pagán, Jorge Tur, responsable del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo (UAB), Agustín Gómez, Guillermo García Peydró, Ana Melendo, Xosé Nogueira, Miguel Anxo Fernández, Carolina Astudillo, Rebeca Sasse, María Cañas, Pilar Monsell y Josep Maria Català, por las ilustraciones que profusamente acompañan a los textos; a Jaime Pena, Jose- txo Cerdán y Esteve Riambau, y a sus equipos de CGAI, de Filmoteca Española y de Filmoteca de Cataluña, por las facilidades dadas a la hora de ilustrar este volumen; a Daniel Gozalo y a todo el personal del Archivo General de la Administración; a Susan Martín-Márquez, Hanna Hatzmann, Gonzalo de Pedro, Paxti Azpilliaga y Miquel Martí Freixas, y a Ángel Castro / UNED Melilla y a Concha Barquero, por estar siempre ahí. Y a Paula Ponga Esparta por su infinita e inagotable paciencia. Como se suele decir, y como siempre es cierto, los méritos de esta obra profusa y amplia son de los autores; y si el lector echase en falta algunos aspectos que bien podrían haber sido abordados, y no lo han sido, apunte en el debe de los editores dichas carencias.

Madrid / Málaga, noviembre de 2022