

Evolución de los documentales en España

Demetrio E. Brisset
Universidad de Málaga, España

Abstract

In Spain, in 2015 there were made 111 film documentaries of duration superior to one hour, which represents 44 % of the movie production of the year. This current height of non-fiction films deserves to study the development of the 'documentary treatment' movies in Spain, from his beginnings up to the current webdocs. The first verification is that during the II Republic (1931-39) documentary production reached a level of quality similar to that of the British school, but the Franco's dictatorship devastated it, managing to erase it of History. After the death of the dictator in 1975, documentary maker's movement re-arose with such force and variety of styles, that is entering in a new golden age, little known out of our borders.

Palabras clave:

Documental, España, II República, Franco, Social.

I Introducción teórica

El invento del cinematógrafo comenzó registrando escenas reales, como hacían los camarógrafos de los Lumière. Hasta 1907, la mayoría de los filmes tenían este uso (salvo la mágica obra de Méliès), pero desde entonces se fueron imponiendo los filmes de ficción, adquiriendo los de no-ficción un formato rígido dentro de los programas de actualidades. En la década de los veinte se filmaron formas de vida y temas sociales y llegaron las teorizaciones internas, que recogeremos directamente de los documentalistas¹.

Antes de recorrer los conceptos básicos sobre los documentales según su aparición cronológica, veamos dos de sus clásicas definiciones.

Hace más de medio siglo (1948), la *World Union of Documentary* reunida en Varsovia, asistiendo entre otros B. Wright y J. Ivens, estableció la definición de documental en estos términos:

Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas". (Rotha 1956, 30)

La aproximación realizada por Bill Nichols en 1991 es la que ha tenido más difusión en el mundo académico internacional, con una propuesta abierta basada en una perspectiva múltiple. Según él, "Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo", y establece tres criterios para su definición:

Desde el punto de vista del realizador, por ejercer menos control sobre su tema que en la ficción; desde el texto, ya que su estructura aborda un problema; desde el espectador, teniendo en cuenta su competencia. Así, el documental sería una institución consistente en un corpus de textos, un conjunto de espectadores y una comunidad de practicantes y de prácticas convencionales que se encuentran sujetos a cambios históricos. Se trataría pues de un *constructo social*. (Nichols 1991, 42).

Nichols por otro lado estableció sus seis tan conocidas modalidades de los documentales, basándose en la combinación de variables de estilos de filmación y prácticas materiales: expositiva, observacional, participativa, reflexiva, poética y performativa. Si bien han sido útiles para muchas investigaciones, la aparición de nuevos tratamientos del material documental (*fakes, found footage, webdocs...*) así como la tendencia a mezclar sus diversas formas, han restado actualidad a su clasificación.

Entre los teóricos del cine de tipo documental que ejercieron gran influencia en España, el primero fue el polaco Dziga Vertov, artista vitalmente comprometido con la revolución soviética. En 1922 desarrolló un nuevo tipo de periodismo fílmico, el '*Kino-Pravda*' (*cine-verdad* o *cine-ojo*), que consideraba un movimiento "a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción", posibilitando la cámara explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo, "intentando encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado". Pero a pesar de su vocación de reflejo de la realidad, estos filmes se elaboraban en un proceso de montaje continuo (Vertov 1989, 33-34).

En esa década, Robert J. Flaherty configuró un modelo de cine etnográfico alejado de las posiciones colonialistas, respondiendo a su intención de:

Ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes [...] La finalidad del

documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive [sin olvidar que] el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. (Flaherty 1989, 151-152).

Poco después, el francés Jean Vigo (cuyo padre fue un anarquista español misteriosamente fallecido en la cárcel) propone un cine de tipo social, que trate de la sociedad y de sus relaciones con los individuos y con las cosas, a través de temas que la actualidad se encargará de renovar incesantemente. Vigo se sentía próximo,

del documental social, o dicho con más exactitud, del punto de vista *documentado* [que] se diferencia del documental sin más y de los noticieros semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura [...] Por supuesto, el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor *documento* de este tipo de cine. (Vigo 1989, 134-138)

Junto con el cámara Boris Kauffman, hermano y colaborador de Vertov, llevó a la práctica tales ideas en su vanguardista film *A propósito de Niza* (1929). Un paso adelante en la postura de compromiso con el tema elegido se tiene en el ruso Aleksandr I. Medvedkin, quien en 1932 organizó su *tren cinematográfico*, montando el estudio en los vagones de un tren de pasajeros y recorriendo las estepas para rodar, revelar, montar y proyectar luego en los mismos lugares, en asambleas donde se discutía sobre las imágenes vistas, utilizando el cine documental para buscar:

nuevas formas revolucionarias de trabajo que me permitiesen utilizar el cine para la causa de la Revolución, para la lucha política. Creo que el cine es un medio muy eficaz para la educación del pueblo. (Medvedkin 1989, 127)

Antes de que la dictadura de Stalin al cabo de un año terminase con esta innovadora experiencia, los cineastas españoles llevaban a cabo algo parecido con las Misiones Pedagógicas, un intento de llevar la cultura al medio rural.

Compartía parecidas preocupaciones el escocés John Grierson, admirador de Flaherty y de Eisenstein, volcado en la misión de usar el cine como un púlpito para educar a los ciudadanos en la mejoría de las condiciones de trabajo y de la sociedad en general, filmando procesos de producción donde los trabajadores, sometidos a duras condiciones laborales, se convertían en héroes sociales. Grierson fue quien conceptualizó el término *documental* ('documentary'), reivindicando una nueva categoría cinematográfica, que presenta "una relación visual de acontecimientos, con valor documental", y aplicando este calificativo de modo amplio a todos los filmes que han sido contruidos con materiales realistas (lo registrado 'al

natural' y no recreado en estudio). También le exigía adoptar formas creativas, al definirlo como "tratamiento creativo de la realidad":

El documental habrá de filmar la escena viva y el relato vivo. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. (Grierson 1989, 141)

Este planteamiento fue aplicado en la Unidad de Cine de la *Empire Marketing Board* que Grierson fundó en 1930, trasladada en 1934 a la *General Post Office* donde prosiguió su labor de documentar la vida de los obreros británicos, tal como en España se hacía por parte de los cineastas republicanos en esos mismos años.

En cuanto a la vertiente antropológica del documentalismo hispano, que alcanzaría altas cotas en la década de los sesenta, un modelo inspirador fue el francés Jean Rouch, etnólogo volcado en el estudio de las poblaciones tradicionales del río Níger y de sus cambios, quien utilizaba la cámara en mano y el sonido directo, con predominio de los planos-secuencia para mostrar en su integridad los acontecimientos. Con su sentido poético del cine, consiguió que muchas de las opciones de los documentalistas fuesen adoptadas por los cineastas, dando origen al *cinéma-vérité* ('cine-verdad', llamado así en homenaje a Vertov y su conversión de la cámara en el actor principal), que implicaba una actitud participativa. Su método de trabajo prescindía del guion previo, buscando:

proporcionar las imágenes más sinceras posibles pero respetando las reglas del lenguaje cinematográfico. Se descubriría así que entre la etnografía y el cine existía en realidad una diferencia extremadamente pequeña. (Rouch 1989, 160)

A partir de la década de los setenta, la emergente televisión absorbería la producción documental en España, imponiendo el internacional *estilo de documental* que para David Turton posee los siguientes rasgos: actitud didáctica, imagen como mera ilustración de la argumentación hablada, estructura narrativa rígida, con el objetivo de contar historias que entretengan al espectador (Turton 1993, 289).

Desde el 2000 aparecerán interesantes ejemplos de fakes o falsos documentales, seguidos luego por la cibernética no-ficción no-lineal e interactiva, que aportan los webdoc, docuweb o IDoc, documentales transmedia basados en internet que pretenden intervenir sobre el medio social, invitando al espectador interactivo a participar en la vida cívica, ejerciendo así una función de instrumento de cambio más que de forma de arte, con lo que se reencontraba con el activismo político de los ya vistos documentalistas sociales de las décadas 20 y 30 del pasado siglo.

II Inicios del cine documental hispano

A- El comienzo de nuestros documentos fílmicos de no-ficción, según J. Cánovas serían las “películas sobre bailes, danzas, procesiones, ferias y toros [que son] temas prioritarios y habituales del catálogo Lumière sobre España” (cit. por Monteverde 2001, 22). Pero al que se considera precursor del documental español es el catalán Fructuós Gelabert, quien rueda desde 1897 más de un centenar de cortos que muestran tanto las salidas de obreros de fábricas y de fieles de iglesias como llegadas de trenes y visitas reales.

B- Un núcleo temático especial es el que tiene relación con los últimos restos del antiguo imperio:

En 1898 se filma el desembarco de tropas y heridos de la guerra de Cuba.

Los trágicos sucesos del Barranco del Lobo en Marruecos (1909) atraen a operadores de cine, que filman actualidades en la zona, como Ignacio Coyne y Antonio Tramullas (Guerra del Rif -1909-).

La guerra de Marruecos, tras la sangrienta derrota de Annual (1922), se convierte en tema de propaganda fílmica, con imaginarias gestas bélicas al servicio de una reconstrucción colonial. Así, el Estado Mayor del Ejército inaugurará una segunda oleada de documentales sobre el Protectorado de Marruecos (fundado en 1912) rodando algunos filmes por cuenta propia (1925), aunque serán empresas privadas, con su apoyo, las que aporten el grueso de la producción documental, alentadas por la buena respuesta del público (Elena 2001, 115-116).

Luego, se mostrará una visión complaciente del proceso de descolonización. Así sucede a partir del estreno en 1927 (con asistencia de la familia real y el dictador) de *La paz en Marruecos*, que glosaba la triunfal visita de Alfonso XIII a los territorios colonizados en el Norte de África.



Imagen 1: Visita del rey Alfonso XIII a Marruecos en 1927.

También en 1927 se envía al fotógrafo Armando Pou a Guinea y Fernando Poo, para rodar allí documentales sobre estas colonias ocupadas por España. En 1930 operadores del Ejército realizaron

Las colonias españolas en África Occidental, para loar el progreso llevado a estos territorios.

C- Las Exposiciones Iberoamericana de Sevilla y Universal de Barcelona en 1929, fueron planeadas como operaciones de prestigio para el gobierno de Primo de Rivera (1923), para mostrar el desarrollo que traía la Dictadura, y se utilizó el cine como instrumento de propaganda. Desde 1927, distintas productoras se plantearon poner en marcha una galería de documentales que reflejaran las bellezas paisajísticas, monumentales o artísticas de España cara al fomento en el extranjero de la imagen de nuestro país y de la Dictadura que lo gobernaba (con censura de contenidos y liberalismo expresivo) (Fernández Colorado 2001, 65-73).

D- Durante la década de los veinte se realizaron varios documentales de índole científica o educativa, que tuvieron problemas administrativos para su difusión.

E- Entre 1930-32, Ernesto Giménez Caballero se propone potenciar el cine educativo y cultural, rodando varios documentales de vanguardismo formal o social (*Noticiero de cine-club* -especie de álbum de familia-, *Esencia de verbena* -poema visual sobre Madrid-, *Los judíos en patria española* -con tomas de sefardíes balcánicos y monumentos hispánicos-, etc.) (Palacio 2001, 77-85).

III Época republicana

Con la II República, la vanguardia formal abandona su experimentación por la filmación de realidades sociales, siguiendo en lo político la estela del cine de Vertov y Vigo (al mismo tiempo que Medvedkin emprendía su experiencia de *agit-prop*), y en lo etnológico la línea de Flaherty (también simultáneamente con la orientación sociológica de sus admiradores Grierson, Wright y Rotha).

Así, destacan los proyectos cinematográficos ligados al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, especialmente las *Misiones Pedagógicas*, aplicando la estrategia de regeneración de la Institución Libre de Enseñanza y el krausismo. En cuanto al cine, se valora su capacidad instructiva, para servir como auxiliar de la actuación misionera.



Imagen 2: Misioneros rumbo a un pueblo (En *Estampas* 1932).

En su sección cinematográfica, que contaba con unos 400 filmes en 16 mm. y 20 en 35 mm., en su mayoría documentales pedagógicos) colaboraron cineastas, que proseguían las innovaciones visuales de las vanguardias de los 20: José Val del Omar (quien ya comenzaba con sus invenciones técnicas y el desbordamiento del marco de la pantalla), Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua, Rafael Gil y Carlos Velo. Contaban con tres cámaras, y entre 1932-33 (hasta que el gobierno conservador cercenó su presupuesto) rodarían más de veinte piezas. Destacan *Estampas 1932*, film mudo probablemente de G. M. Pidal, con vocación poética en el retrato de los hombres y niños del campo, describiendo la actuación pedagógica de los misioneros (10 min.).

El equipo formado por Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, cineclubistas activos, intentó producir documentales “a nivel exigente, didáctico”, siendo los primeros que crearon estilo durante la etapa republicana de 1934-36. Un encargo oficial divulgativo fue *La ciudad y el campo* (1934), sobre una granja colectiva, que se inspiró en *La línea general* (1929) de Eisenstein. Ese mismo año, también inspirados en Eisenstein (y con posibles influencias de *Drifters* de Grierson y la pesca del tiburón de Flaherty), con preciosismo visual realizan *Almadrabas*, sin locución y acoplando las imágenes de las faenas de pesca del atún a los acordes de la guitarra de Saínez de la Maza (otro precedente del video-clip), gran muestra del documental social, en la línea buñueliana. Al año siguiente filman *Felipe II y El Escorial* (análisis de la monarquía que había desaparecido, con las piedras como protagonistas), a cuyo rodaje asistió Buñuel, y que luego sería manipulado su montaje y cambiada la voz *over* por el franquismo. Sigue luego *Galicia*, filmación etnológica sobre el pueblo gallego que no llegaría a completarse. Cuando estalla la Guerra Civil están terminando el rodaje de *Castillos de Castilla*, mezcla de documental y ficción, sobre restos históricos (Fernández 2001, 167-172).



Imagen 3: Pescadores de Bueu en *Galicia* (Carlos Velo, 1936).

IV *Las Hurdes* como hito fílmico

El punto de referencia de este género fílmico en España es el considerado uno de los mejores documentales antropológicos de todos los tiempos: *Las Hurdes o Tierra sin Pan*, realizado por Luis Buñuel

con un equipo *surreanarcomunista* en 1933. Para el surrealista Ado Kyrrou,

esta terrorífica obra maestra en su testimonio [cuya] proyección fastidia siempre la digestión de los vientres tripudios [...] y el espectador medio sale enriquecido y armado de un saludable odio contra los grandes responsables [...] Este film no difiere en nada de *La edad de oro*, su realismo es el mismo; por lo tanto, su surrealismo también [...] Buñuel recrea la realidad para ofrecérsela toda entera (Kyrrou 1985, 221).



Imagen 4: Traslado del supuesto bebé muerto en *Las Hurdes*.

De hecho, *Las Hurdes* “es un film excepcional no sólo en el documentalismo mundial, sino en el panorama del cine [documental] español”, ya que

junto con él sólo aparecen algunas compilaciones en torno al nacimiento del nuevo régimen, las hipotéticas por desconocidas producciones documentales asociadas a las Misiones Pedagógicas y algunas piezas tan valiosas como escasas de un documental capaz de superar la dimensión turística, folklórica o puramente propagandística; tal vez fuese *Almadrabas* (1934) de Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, el caso más significativo de una proximidad al documentalismo que en esos años desarrollaban Grierson, Flaherty, Ivens o Strand (Monterde 2001, 23).

Sobre la cultura hurdana, la tendencia antropológica en el cine buñueliano y las vicisitudes del rodaje de este mediometrage, véase mi ensayo *‘Las Hurdes’ desde la antropología visual* (2001).

En 1935 escribe César M. Arconada: “Buñuel es la cabeza de un movimiento cinematográfico español, inexistente aún como obra, pero latente ya como intención, que se está preparando para cuando llegue su hora” (Ardévol 2001, 45).

Luis Buñuel, militante no declarado del Partido Comunista, estuvo vinculado a la red internacional de agentes secretos del gobierno ruso con sede en París, conocida como “trust Münzenberg”, por el nombre de quien controlaba la AEAR (desde 1932, sección francesa de la UIER). Su amistad con el anarquista Ramón Acín, también aragonés y exiliado en París, fraguó en el proyecto común de realizar un documental subversivo, con los fondos obtenidos por la FAI de un atraco. Respecto a su relación con los documentales, decía Dalí que *Un perro andaluz* (1929) era el resultado de un documental sobre el funcionamiento de la mente; y tras él consideran seriamente rodar un

documental surrealista sobre Cadaqués. Esta idea dejará su huella sobre *La edad de oro* (1930), que se inicia con el prologo (propio de un documental científico) de los escorpiones, fórmula narrativa que aparecerá varias veces en su obra -*Los olvidados, El río y la muerte...*-. El mensaje inicial de *Tierra sin pan* (la necesidad inmediata de conquistar el Estado) sería modificado por los nuevos aires políticos que corrían cuando se sonoriza en 1936 (Ibáñez 2001, 156-166).

V Cine realizado durante la Guerra Civil

Posiblemente “el principal legado del cinema español a la historia del cine documental mundial” (Fernández 2001, 84). Para el historiador Gubern, las necesidades de la información y propaganda política y militar determinaron una abundante producción institucional, mientras la de la industria privada casi desapareció. La Guerra Civil supuso la primera experiencia histórica masiva del uso del cine sonoro y de la radio al servicio de los intereses en lucha y, junto con el esplendor del foto-reportaje (Capa, Centelles) y de un cartelismo muy influido por la estética soviética, creó nuevas pautas y modelos que sería luego aplicados en la II G. M., en parte gracias a los operadores y realizadores extranjeros que trabajaron en estos años en la península, como Joris Ivens, Roman Karmen, Malraux, Montagu, McLaren, Dickinson [y] el cine documental prevaleció sobre el de ficción -aunque con frecuencia el documentalismo fue contaminado por las retóricas de la ficción-” (Gubern 2001, 89-98).

A- Producción anarquista: SUEP y, desde inicios 1937, SIE Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo, colectivizada), con producción de la CNT.



Imagen 5: Cabecera fílmica en 1936.

Reportajes de Mateo Santos (respuesta popular a los sublevados en Barcelona); *Les (Bajo el signo libertario, colectivizaciones en la comuna libertaria de Pina de Ebro); Los aguilucho de la FAI*, sobre el frente de Aragón; Antonio Polo y sus *Fortificadores de Madrid* -1937-; mezcla de documental y ficción por parte de Valentín R. González (*La silla vacía* -1937-) y Ramón Quadreny (*En la brecha* -1937-); y ficción social precedente del neorrealismo: Valentín R. González (*Nosotros somos así* -1936-), Pedro Puche (*Barrios bajos*) y Antonio Sau (*Aurora de esperanza*) en 1937.

B- Organizaciones marxistas: Siguiendo el modelo del cine soviético (Karmen), Antonio del Amo (*Mando Único* -1937-) y la Cooperativa Obrera Cinematográfica de Fernando G. Mantilla (*Por la unidad hacia la victoria* -1937-).

C- Producción gubernamental: Le Chanois (*España leal en armas* -1937-).

D- Producción franquista: Fernando Delgado (*Hacia una nueva España* -1936-), Edgar Neville (*La ciudad universitaria* -estrenada en 1938-).

VI Dictadura franquista

La mayor obra ideológica del régimen en el sector audiovisual fue el *NO-DO* (*Noticieros y Documentales Cinematográficos*), creado en 1943 como herramienta de adoctrinamiento de los españoles, siendo obligatoria su proyección en todas las sesiones de las salas de cine. Las omnipresentes alabanzas al Caudillo y sus ministros (especialmente cuando inauguraban algo) así como a los “avances” de la “España Una, Grande y Libre”, se aligeraban con reportajes de moda, deportes y humor. Al cubrir gran



Imagen 6: Primer NO-DO (4-1-1943).

número de eventos de actualidad, fue una escuela de realizadores y camarógrafos. Desaparecerá en 1981, y su archivo está disponible ahora en la web de TVE.

Entre 1944-46, Manuel Hernández Sanjuan (quien llegaría a rodar unos 600 documentales para el *NO-DO*) con su productora Hermic rueda varios medimetrajes documentales en la colonia española de Guinea, mezclando escenas de corte etnográfico sobre costumbres de los indígenas con otras propagandísticas de la labor “evangelizadora” que allí desarrollaban “los coloniales patriotas”.



Imagen 7: Desembarco del gobernador en Guinea.

Cuando se implantan las emisiones de TVE en 1956, se aprovechan muchos de los materiales de costumbres y tradiciones filmados por el *NO-DO*. Con los títulos de *Series documentales en blanco y negro*,

y luego *Series documentales en color*, se divulgaba la riqueza cultural hispana a través de sus manifestaciones en las diversas regiones. La danza, la artesanía, la geografía, las fiestas y las celebraciones religiosas serán la temática habitual de estas producciones.

Tendrían que transcurrir décadas para que los realizadores gozaran de plena capacidad para decidir el tema y el tratamiento a aplicar a sus obras, ya que las presiones políticas e ideológicas eran constantes en TVE.

En 1959 se funda en Bilbao el Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino, que desde 1968 amplía su marco al resto del mundo, aceptando también cualquier tipo de corto. Sigue activo, con el nombre de Zinebi.

Sorprendente éxito de público tuvo el primer largo del cineasta experimental Javier Aguirre (*España insólita*, 1964), que mostraba raros pueblos y tradiciones “de modo insolente, revelando una España sobrenaturalmente costumbrista” según J. Bergamín.



Imagen 8: Disciplinantes zamoranos, filmados por Aguirre.

El documental etnográfico serio, en la línea de Rouch, se consagraría en la década de los sesenta gracias a Jesús Fernández Santos y, especialmente, Pío Caro Baroja, creador de la productora *Documentales Folklóricos de España* junto con su hermano Julio, el eminente historiador y antropólogo, sobrinos ambos del escritor Pío Baroja.

Su idea de base era filmar con riguroso criterio fiestas y costumbres que estaban a punto de perderse, y en 1964 ruedan *Los diablos danzantes*, *El carnaval de Lanz* y la *Romería de la Virgen de la Peña*. En la recién creada 2ª cadena de TVE (más cultural), en 1966 se encargan de la serie *Conozca Ud. España*, y luego de otra similar: *Fiesta*, que crearía escuela.



Imagen 9: Almadieros navarros (En *Navarra*, de los hnos. Caro B.)

El interés de los hermanos Caro Baroja por el documental etnográfico se extendería luego a dos largometrajes sobre la cultura vasca: *Navarra* (1971) y *Guipúzcoa* (1978).

En las postrimerías del franquismo, dos etnógrafos van acumulando una ingente obra sobre fiestas tradicionales, artesanías y oficios: Julio Alvar, del Museo del Hombre de París (filmaba en 8 mm.) y Eugenio Moresma (en vídeo).

Volviendo a la televisión, hay varias interesantes series documentales sobre cultura tradicional que produce la segunda cadena de TVE a partir de 1971. De *Raíces* se rodaron en 16 mm. casi 200 programas de media hora, dirigidos en su mayoría por Manuel Garrido Palacios o por Carlos Serrano, que a menudo representaban la ceremonia en un día distinto al de su celebración, con lo que se alejaba de su contexto cultural.



Imagen 10: Reconstrucción de una danza en *Raíces*.

La representación de costumbres de países lejanos se encomendó a la serie *Otros Pueblos*, que consta de cinco etapas, las tres primeras durante los ochenta, y las dos últimas a principios de los noventa, con un total de 60 capítulos de una hora. Su director y guionista, Luis Pancorbo, las definía como *documentaje*: tipo de programa que reúne elementos tanto del documental científico de corte clásico como del reportaje de actualidad. Luego filmaría la serie *Fiestas del mundo*.

Entre las sucesivas series producidas por TVE que reflejan costumbres y tradiciones, destacan dos sobre las culturas de otros países: *Ciudades perdidas* (de Jaime Villate) y las que, desde una perspectiva feminista y combativa, realizaría Carmen Sarmiento sobre las mujeres y los marginados.

En cuanto a la gran pantalla, al final de los sesenta varias obras tienen graves choques con la censura, como es el caso de *Lejos de los árboles* (1963-1971) insólito y corrosivo fresco sobre supersticiones paganas en las fiestas de la España negra, realizado a lo largo de varios años por Jacinto Esteva, fundador de la escuela de cine de Barcelona (que trató de implantar el estilo de hacer cine de la *Nueva Ola* francesa) que con esta obra laboriosa se dedicó al registro etnográfico, y que tuvo que reducir el metraje para poderlo estrenar.



Imagen 11: Romería de endemoniados filmada por Esteva.

También tuvo problemas Manuel Summers, con sus *Juguetes rotos* (1966), aproximación sociológica o docudrama sobre el olvido caído sobre antiguos ídolos populares (el boxeador Uzduzum, el futbolista Gorostiza, el torero Villalta y el artista de cabaret Gran Gilbert), mezclando materiales de archivo con entrevistas de las que se desprende gran patetismo y una ácida visión de la sociedad de los sesenta, aderezada con humor negro.

Un relevante perseguido por la censura fue Basilio Martín Patino, quien en su filmografía mezcla ficción y documental. Su primer filme de montaje fue *Canciones para después de una guerra* (1971), que no pudo estrenar hasta la muerte de Franco, donde ilustra populares canciones de los 40 con materiales de archivo (tanto fotos como periódicos y secuencias de noticieros y películas de ficción), aportando una terrible imagen de la vida cotidiana. También con elementos de archivo montaría luego *Caudillo* (1977), crítica biográfica fílmica del dictador. Ese mismo año estrenó un documental de formato clásico: *Queridísimos verdugos*, donde reúne a los tres verdugos entonces en oficio, que cuentan sus sentimientos y experiencias, de lo que se desprende un frontal alegato contra la pena de muerte.



Imagen 12: *Canciones para después de una guerra*, 1971.

VII Tras la muerte del dictador

Fenómeno sociológico fue *El desencanto* (1976), al reunir Jaime Chávarri a la viuda y los tres hijos varones del fallecido y laureado poeta del régimen,

Leopoldo Panero, quienes de modo improvisado sacan a la luz los fantasmas y pesadillas familiares, en despiadado ajuste de cuentas con su pasado. Este filme, que casi no se terminó por desavenencias del grupo, coincidió en el tiempo con la frustración que la 'transición' orquestada por las cúpulas de los partidos políticos ocasionó en la sociedad, aportando el término 'desencanto' para describirla.



Imagen 13: La viuda y dos de los hijos del poeta Panero.

Al año siguiente, Jaime Camino estrena *La Vieja memoria*, donde repasa la República y la Guerra con materiales de archivo y entrevistas, que testimonian sobre la persecución a los revolucionarios por parte del Partido Comunista a las órdenes de Stalin, ignorada por los historiadores.

En 1978, Ventura Pons en *Ocaña, retrato intermitente* se vuelca en este provocador pintor y travesti andaluz en la Barcelona de 'la transición'. Aunque había desaparecido la censura, varios filmes críticos basados en entrevistas y material de archivo fueron víctimas de trabas, presiones y amenazas que complicaron su difusión, como *El proceso de Burgos* de Imanol Uribe (1979) y *Después de...* de los hermanos Cecilia y José J. Bartolomé.

Un filme documental que sería secuestrado y convertido en 'maldito' es *Rocío* (1981), de Fernando Ruiz Vergara, donde con gran lucidez se muestra el fanatismo religioso de la romería de Almonte en honor de la Virgen considerada Reina de las Marismas, heredera de muchos atributos de las diosas Isis y Venus. La denuncia de las matanzas ejecutadas por los poderosos caciques locales tras la victoria franquista fue el motivo de su prohibición judicial.



Imagen 14: Trance colectivo de los portadores de la V. del Rocío.

El que obtuvo gran repercusión fue *Función de noche* (1981) donde Josefina Molina nos convierte en testigos de la situación vital de la actriz Lola Herrera,

que entonces representaba la obra teatral de Delibes *Siete horas con Mario* (monólogo de una viuda ante el féretro de su marido), con lo que se entrelazan el presente de la protagonista con drama teatral.



Imagen 15: Escena dramática de *El desencanto*.

El clímax dramático ocurre en el camerino de la actriz, cuando la visita su exmarido el actor Daniel Dicenta, y con total sinceridad repasan los motivos por los que fracasó su matrimonio, sin saber él que les están filmando dos cámaras ocultas. El muy creíble resultado fue una reivindicación de la libertad que necesitan las mujeres dentro de la pareja.

Por entonces iniciará una fructífera etapa documentalista Joaquín Jordá, uno de los creadores y teóricos de la 'Escuela de Cine de Barcelona', al regresar de su exilio en Roma. Partidario del cine militante, se dedicó con brío y brillantez a documentales nada comerciales, comenzando en 1980 con *Numax presenta*, sobre la huelga en esa fábrica catalana, costado el filme por los propios huelguistas; *El encargo del cazador* (1990) donde recrea la vida y obra del cineasta y documentalista Jacinto Esteva, a través de los testimonios de amigos y familiares; *Monos como Becky* (1999) que primero muestra como el neuro-fisiólogo Moniz (Premio Nobel en 1949) comienza a usar la lobotomía para combatir la esquizofrenia, y en un segundo bloque la vida cotidiana de varios enfermos de este mal mental; y *De niños* (2003) acerca de un caso de pedofilia que conmocionó al Raval o barrio chino de Barcelona, y el juicio que vendría años después.

Directores de cine también documentalistas:

Son muchos los directores españoles de largometrajes que en algún momento han filmado obras claramente documentales. Entre los más relevantes se tiene a: Víctor Erice, con *El sol del membrillo* (1992), retrato del pintor hiperrealista Antonio López mientras trata de captar las cambiantes luces que refleja el árbol de su jardín; Fernando Trueba con *Calle 54* (2000), grabación en estudio de las actuaciones de 13 maestros del jazz latino; Fernando León de Aranoa con *Caminantes* (2001), reportaje sobre la marcha zapatista sobre México D.F. para protestar contra la opresión sobre los campesinos; Julio Medem con *La pelota vasca* (2003),

mostrando muy variados puntos de vista de vascos sobre el conflicto vasco.

VIII Recientes autores

Ha sido espectacular el apogeo del documental en España en los últimos decenios, con muy variadas obras y estilos.

En 2002 se filman dos magníficos *fakes* o falsos documentales:

Cravan vs Cravan, ópera prima de Isaki Lacuesta en la que procede a la ficticia recreación de la vida del enigmático poeta dadaísta Arthur Cravan, desaparecido en 1918 sin dejar rastro, siendo un supuesto director de cine quien desarrolla una investigación en varios países.

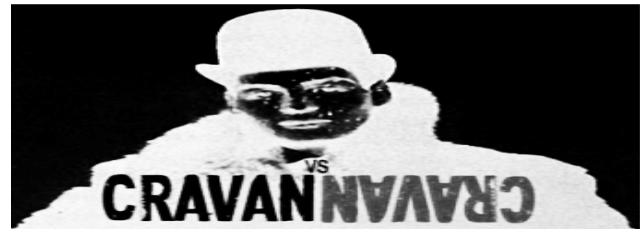


Imagen 16: Cartel del primer filme de Lacuesta.

Aro Tolbukhin. En la mente del asesino, obra colectiva de Agustín de Villaronga, I. P. Racine y L. Zimmermann, que narra el traumático pasado violento de un supuesto emigrante húngaro a Guatemala, que sin piedad quemará a siete personas en la enfermería de una misión religiosa.

Terminemos con otros recientes e interesantes documentales:

La espalda del mundo (2000) de Javier Corcuera, sobre "los que no tienen derechos", ejemplificada en las historias de un niño trabajador en Perú, una parlamentaria kurda encarcelada en Turquía por motivos políticos y un condenado a muerte en una cárcel de EEUU.

Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno (2000) de Llorenç Soler, biografía de un fotógrafo republicano que estuvo cautivo en el campo de concentración nazi de Mauthausen, lo fotografió y consiguió salvar las fotos.

En Construcción (2001) de J^o Luis Guerín, resultado de dos años de registrar la transformación urbana del Barrio Chino de Barcelona, con sus habitantes sufriendo los derribos, nuevas construcciones y deterioro vital.

Balseros (2002) de Carles Bosh y J^o M^a Domenech, trabajo para la catalana TV3 en torno a varias personas que desean abandonar en balsas Cuba en 1994, y que son grabados de nuevo en 2001, para saber qué ha sido de sus vidas.

Santa Liberdade (Margarita Ledo, 2004), el secuestro del trasatlántico portugués "Santa María" realizado en 1961 por un grupo de antifascistas españoles y portugueses, en protesta contra ambas dictaduras.

Edificio España (Víctor Moreno, 2012) registra la reforma interior del emblemático edificio madrileño, metáfora de la destrucción del país.

Ciutat Morta (X. Artigas y X. Ortega, 2013) denuncia el montaje policial y la injusta condena judicial contra varios punkis en Barcelona, el 4F 2006, que llevó al suicidio de una joven poetisa inculpada sin pruebas y que no pudo soportar su encarcelamiento. A resultas de la emisión del documental por una emisora de TV pública catalana, la presión popular llevó a reabrir el caso, lo que demostró la fuerza movilizadora que pueden ejercer los documentales de tipo social.



Imagen 17: Manifestación denunciando la injusticia cometida.

En cuanto a webs dedicadas al cine documental, destacan *Naranjas de Hiroshima.com*, con una selecta oferta *on line* y los ensayos e informaciones de *Blogs&Docs* (lamentablemente desaparecida en 2014).

Por último, se constata un auge de los trabajos documentales realizados en vídeo digital, como se refleja en la estadística de producciones de no-ficción de más de 60 minutos realizadas en España en los últimos años:

2009: 60 / 2010: 66 / 2011: 69 / 2012: 67 / 2013: 90 / 2014: 98 / 2015: 111 (entre 254 largometrajes), de los que se estrenaron 75.

Fuente: M E C

Y para su primer contacto con el público, son varios los importantes festivales sobre documentales que se celebran actualmente en el estado español:

Docs Barcelona, Documenta Madrid, Zinebi (Bilbao), Punto de Vista (Pamplona), Miradas doc (Guía de Isora), Play-Doc (Tui) y la Sección Documental del Festival de Cine Español de Málaga.

IX Los documentales interactivos

Para terminar, un breve repaso a esa nueva modalidad interactiva y no lineal de los *webdocs*, que se vislumbran como el cercano futuro para las obras multimedia que traten de atraer a los nuevos espectadores de la generación del segundo milenio, la *gen 00* o *millennial*, habituada a la navegación por internet y los videojuegos:

En 2012 el primer webdocumental en España fue realizado por un grupo de cinco estudiantes del Máster de Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona, titulado *SEAT. Las sombras del progreso*, se recorre la historia de esta fábrica, fundada en 1950 por Franco como la empresa modelo del régimen, que acabó transformándose en uno de los principales focos de lucha obrera antifranquista.



Imagen 18: Asamblea de obreros a la puerta de la fábrica SEAT.

Interdocs fue la primer conferencia sobre webdocs en España, realizada en mayo 2013 en Barcelona.

La productora valenciana Barret Films, sin apoyos públicos, realizó *Cero Responsables* para denunciar la falta de investigación sobre el accidente de metro en Valencia, en 2006, que causó 43 muertos, sin exigir responsabilidades. Detrás del documental estaba la asociación de víctimas del accidente.

Un interesante proyecto transmedia educativo es *Las Sinsombrero* (2014) dirigido por Manuel Jiménez y producido por RTVE, que rescata del olvido a las mujeres que formaron parte de una de las generaciones más importantes de la literatura y las artes españolas, la del 27, para cuestionarse por qué permanecieron ausentes de la memoria histórica de este período cultural.

X Conclusión

Trazado el recorrido de los filmes documentales en España a lo largo de 119 años, se aprecia el dominio del tema folklórico (fiestas, tradiciones, costumbres) y un interés por oficios y labores. Tras el inicial período monárquico, con un cine documental al servicio de la corona, la época republicana experimentó diversos modos de acercamiento crítico a la realidad social (expositivo, poético, interactivo), siguiendo la agit-prop soviética, y el "punto de vista documentado" de Vigo. Al mismo tiempo que la escuela documentalista británica, se convertía a los trabajadores en protagonistas del cambio necesario. El represivo franquismo cercenó esta experiencia de vanguardia, domesticando a los realizadores. Pero en los 60 surge una nueva escuela que busca en la etnografía observacional una denuncia del oscurantismo, y el análisis sociológico se incorpora a la pantalla. Desde los 80 abundan filmes con calidad, y desde el 2000 buenos *fakes*, enfoques creativos y webdocs.

Bibliografía

Ardévol, Elisenda. 2001. "¿Dónde está el cine etnográfico en España?". En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Catalá et al. (eds), 45-64.

Barnouw, Erik. 1993. *Documentary. A History of the non fiction film*. Oxford: Oxford University Press.

Barnouw, Erik. 2002. *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

Brisset, Demetrio E. 2011. "Experiencias de activismo mediático" en *Telos (Cuadernos de Comunicación, tecnología y sociedad)* 88: 24-36.

Brisset, Demetrio E. 2007. "Sociedad digital. Nuevas pantallas y obras audiovisuales" en *Telos* 71: 30-39.

Brisset, Demetrio E. 2001. "Las Hurdes desde la antropología visual". En *ObsesiónESbuñuel* (A. Castro ed.). Madrid: 8 y Medio Ed., 265-308.

Catalá, José M^a, Cerdán, J y Torreiro, C. (eds). 2001. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival de Cine Español de Málaga y 8 1/2 Ed.

Crawford, Peter Ian y Turton, David. (eds.). 1993. *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press.

Elena, Alberto. 2001. *Notas sobre el documental colonial en España*. En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Catalá et al. (eds), 115-124.

Ibáñez Fernández, J. C. 2001. "Elementos para la contextualización histórica de *Tierra sin pan: el documentalismo au service de la Révolution*". En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Catalá et al. (eds), 155-166.

Fernández, Miguel A. 2001. "Carlos Velo, documentalista". En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Catalá et al. (eds), 167-178.

Fernández Colorado, L. 2001. "Los expositores del imperio". En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Catalá et al. (eds), 65-74.

Flaherty, Robert J. 1937. *La función del documental*. En *Textos y Manifiestos del cine*, Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.), 151-154

Gifreu, Arnau. 2014. *El documental interactivo*. Barcelona: UOC

Gubern, Roman. 1989. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.

Gubern, Román. 2001. "El documental entre las balas: la guerra civil (1936-39)". En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Catalá et al. (eds), 89-98.

Grierson, John. 1989 (1932). "Postulados del documental". En *Textos y Manifiestos del cine*, Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.), 139-147.

Kyrou, Ado . 1985. *Le surrealisme au cinéma* (1963). París: Ed. Ramsay.

Medvedkin, Aleksandr I. 1989 (1978). "El tren cinematográfico". En *Textos y Manifiestos del cine*, Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.), 127-133.

Monterde, J. E. 2001. "Realidad, realismo y documental en el cine español". En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Catalá et al. (eds), 15-26.

Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana Univ.

Palacio, Manuel. 2001. "El documental de vanguardia". En *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Catalá et al. (eds), 75-88.

Romaguera, J. y Alsina, H.(eds.). 1989. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Rotha, Paul. 1956. *Documentary Film*. New York: Hastings House.

Rouch, Jean. 1989 (1962). "¿El cine del futuro?". En *Textos y Manifiestos del cine*, Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.), 155-164.

Sánchez, I. y Díaz, M. (coords.). 2009. *DOC 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Girona: Luces de Gállico.

Sánchez-Navarro, J. e Hispano, A. 2001. *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat.

Turton, David. 1993. "Anthropology on television: what next?". En *Film as ethnography*, Crawford, Peter I. y Turton, D. (eds). 283-299.

Vertov, Dziga. 1989 (1929). "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo". En *Textos y Manifiestos del cine*, Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.), 30-36.

Vigo, Jean. 1989 (1929). "El punto de vista documental". En *Textos y Manifiestos del cine*, Romaguera, J. y Alsina, H. (eds.), 134-138.

Winston, B. 1995. *Claiming the real: the documentary film revisited*. London: British Film Institute.

Recursos electrónicos:

<http://www.blogsandocs.com/> (desaparece en 2014)

<http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/>

<http://www.ildocumentario.it/>

<http://www.doc.ubi.pt/>

<http://docspace.ca/>

Nota

ⁱ Recopiladas por J. Romaguera y H. Alsina en *Textos y Manifiestos del Cine* (1989).