

Torreiro Casimiro, Alvarado Alejandro (eds) (2023), *El documental en España: historia, estética e identidad*, Madrid: Ediciones Cátedra, 540 pp. ISBN: 978-84-376-4572-8. Reseña de Sabrina Grillo (Universidad de Paris-Est Créteil)

Sabrina Grillo

Université Paris-Est Créteil

sabrina.grillo@u-pec.fr

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6394-3776>

Como editores y también como autores, Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado proponen un conjunto de colaboraciones que abarcan desde los antiguos



debates sobre el hecho documental hasta los debates actuales que atañen al posdocumental. A partir de la observación de que el principio del siglo XXI ha marcado un cambio el libro propone una aproximación pluridimensional para explicar la trayectoria del documental en España cruzando varias perspectivas para fomentar el diálogo interdisciplinar entre las ciencias sociales, el arte y las humanidades con lo cual el público al que se dirige va desde el estudiante universitario hasta el investigador pasando por el amateur. En total 48

autores y autoras proponen una reflexión que refleja a todo el territorio español.

Sigue una cronología al mismo tiempo que se va organizando en torno a partes temáticas.

La primera parte «Poder y contrapoder. Estado, propaganda y militancia» asume la naturaleza política del cine documental, desde la monarquía de Alfonso XIII hasta la dictadura franquista. Daniel Sánchez y Begoña Soto (artículo 1) proponen una primera cartografía cinematográfica del país entre 1896 y 1907, poniendo de relieve el peso de una coyuntura nacional de corte dictatorial que valoró el género documental por su potencial como arte propagandístico. Esteve Riambau (artículo 2) concluye que, durante la guerra civil España fue también un campo de entrenamiento para el documental. Ana Melendo (artículo 3) pone de relieve de hecho que a partir de 1939 se creó un nuevo orden cultural con un lenguaje cinematográfico significativo usando los movimientos de cámara y un ritmo diferente para crear emoción además de dar a conocer la obra de grandes pintores españoles como en *La corte de Felipe IV* (López Clemente, 1954). Del arte se pasa al mundo agrícola con el texto de Pedro Poyato y Agustín Gómez (artículo 4) sobre el documental rural y la estrategia del franquismo para vender modalidades de consecución del modelo autárquico cruzando el tema de la agricultura con el patriotismo, la religiosidad al servicio de una nueva educación moral. Rafael R. Tranche completa el análisis de este periodo (artículo 5) al tratar de la producción oficial NODO en 1942 como del acontecimiento institucional más relevante en el panorama del cine documental durante el franquismo. José Enrique Monterde (artículo 6) propone un panorama de las transformaciones de los años 50-60 por cuestiones de técnica con la generalización de cámaras y la expansión de la televisión. Lucía Rodríguez García de Herreros le dedica un texto (artículo 7) al documental turístico y expone la labor del Ministerio de Información y Turismo y las Oficinas de Turismo en el Extranjero: más que captar a turistas, el documental turístico servía de “diplomacia blanda” fuera de España para atraer a extranjeros. Josetxo Cerdán (artículo 8) propone una descripción pormenorizada de la presencia del documental y sus constantes, en la vertiente de la enseñanza y de la práctica con bastantes documentales que se plantean como trabajos de observación. Xosé Prieto Souto y Jean-Paul Aubert (artículo 9) se centran en el valor del documental como motor de resistencia al régimen

hasta el cambio legislativo significativo que afectó a la censura en 1977, en relación con la militancia comunista, situándolas políticamente.

La Parte 2 «Democracia, Autonomías y memoria» prosigue una intersección histórico-política ampliando el periodo de estudio hasta nuestros días. Manuel Palacio Herranz y Ana Mejón Miranda (artículo 10) destacan cómo la tecnología y el contexto político transicional estimularon varios cambios: los formatos U-Matic y Betacam agilizaban la producción; se podía realizar un montaje no lineal ; la televisión redefinía lo documental (*Vivir cada día*, TVE, 1978-1988). Varios artículos desarrollan la cinematografía documental desde una mirada autonómica y exploran las temáticas y la estética en relación con los ejes políticos, sociales y culturales observables en la producción de cada territorio. La primera mirada autonómica propone un análisis desde Cataluña en el artículo de Imma Merino (artículo 11) que detalla cómo el documental ha ido dramatizando la observación de la realidad. A partir de la definición lingüística del territorio euskaldún, Gabriel Doménech y Javier H.Estrada (artículo 12) se interesan por el papel del cine documental para calar las inquietudes, tensiones y debates de la sociedad y cultura vasca con directores famosos tales como Víctor Erice; Alex de la Iglesia; Elías Querejeta o Imanol Uribe. Según Xosé Nogueira (artículo 13), en los años 90, el cine gallego ratificaba sus bases tomando una deriva industrial con dos organismos que tuvieron bastante que ver con la aparición de una nueva generación de cineastas (Escola de Imaxe e Son y Centro Galego de Arte da Imaxe) cada vez más preocupados por la memoria histórica (Wan Leira o Paula Cons). Se encuentra la misma preocupación por la memoria histórica y la revisión histórica en Andalucía como explican María José Bogas Ríos y Miguel Olid Suero (artículo 14) que citan el ejemplo de *30 años de oscuridad* (Manuel Martín, 2011) mientras que Nuria Araña y Laia Quílez (artículo 15) ponen de realce el abaratamiento de las tecnologías de video doméstico en los años 2000 que contribuyó al florecimiento de soportes en contra del relato hegemónico pretendidamente conciliador sobre el pasado. Estos films son «prácticas de posmemoria» (198) y funcionan como contramemoria, apelando a la necesidad de una memoria pública frente a la infrarrepresentación de ciertas historias de vida con una postura de escucha para suplir la falta de archivo con producción de impacto internacional con *El silencio de otros* (Almudena Carracedo y Robert Bahar,

2018). El artículo siguiente completa el análisis de la memoria con un texto de Alejandro Alvarado Jódar y Concha Barquero Artés (artículo 16) quienes exponen cómo la conflictiva relación con el pasado tuvo bastante que ver con la producción cultural a partir de los años 80, apuntando un compromiso del olvido desde la Transición (210-211) que estalló a principios del siglo XXI.

La Parte 3 «Sociedad, identidades y representaciones» analiza la capacidad del cine documental para interrogarnos acerca de nuestra propia identidad y cómo los españoles se han representado desde la perspectiva de la intersubjetividad. Empieza con un texto de Demetrio E. Brisset (artículo 17) que ofrece un recorrido por documentales antropológicos que retratan fiestas populares y su evolución como seña identitaria asentada en tradiciones. Laura Gómez Vaquero (artículo 20) también evoca la tradición y los tipos de prácticas desplegados en el análisis de la realidad social para comprobar que incluso con las innovaciones de las últimas décadas se vislumbra cierta tradición consolidada: visibilizar realidades infrarrepresentadas; cambiar estereotipos; promover una reflexión sobre los mecanismos de representación. De la representación del cuerpo y la identidad de género se trata en el texto de Marta Selva i Masoliver y Anna Solà y Arguimbau (artículo 21) que explican el papel de visibilización que tuvo el documental en cuanto a las luchas de las mujeres registrando su repertorio de acciones en realizaciones de Isabel Coixet o María Cañas: performance; debates; luchar contra la violencia machista; retranscribir la transnacionalidad del feminismo. La flexibilidad de otro concepto, el de queer, está examinado por Elena Oroz y Santiago Lomas (artículo 22) quienes demuestran que los documentales queer participaron en la visibilización de la disidencia de género en la esfera pública y su normalización para promover la integración como en *Vestida de azul* (Giménez Rico, 1983). En la época contemporánea, muchos documentales se encargan de recuperar la historia del movimiento LGTB con sus logros sociales y jurídicos como *El viaje de Carla* (Fernando Olmeda, 2014) tanto desde modalidades performativas en *Tiempos de deseo* (Raquel Marques, 2020) como internacionales en *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010). El artículo de María Luisa Ortega (artículo 18) ofrece una mirada sobre la exploración de lo no humano como un elemento narrativo y su relación metafórica con lo humano explorando una genealogía que investiga lo que se esconde detrás de las historias de los objetos como en *Tiros y pistolas*

(Manuel Hernández, 1944). Guillermo G. Peydró (artículo 19) propone una cartografía del documental de arte, destacando ciertas producciones y tendencias: servir de contrapunto visual a conferencias; dramatizar la pintura; tratar a personajes más libres; hasta proyectos más experimentales como *Miscroscopias* (Isaki Lacuesta, 2003). Otra categoría de documental, la colonial, está presentada por Casimiro Torreiro (artículo 23) con un interés diferente según el periodo destacando que los años republicanos se desinteresaron por la temática colonial mientras que el régimen franquista recogió la retórica neoimperial como parte esencial de su propaganda ideológica. El artículo de Iván Villarme Álvarez (artículo 24), empezando con un planteamiento ético - ¿quién puede filmar qué, sobre qué?- trata de la representación de los conflictos y retos globales en los documentales que comparten el objetivo común de representar los efectos de la globalización.

La parte 4 «Prácticas, estéticas y vanguardias: tradiciones renovadas del documental» se abre con un artículo de Miguel Fernández Labayen (artículo 25) sobre las prácticas experimentales actuales y la resurrección del formato analógico destacando la trayectoria de Val del Omar que relacionó cine experimental y documental. Por su parte el documental de apropiación, o *found footage*, de larga tradición, aparece como una forma más de tratar las identidades culturales según Ingrid Guardiola (artículo 26) y una actualización del pasado. Filmar para existir es lo que transmite el texto de Jara Fernández Meneses (artículo 27) que se interesa por el “documental del yo”, terreno de narración del mundo y de uno mismo. Se emplea la expresión de “película terapia” en torno a los dotes del documental para servir de herramienta para enfrentar el “dolor”. Este bloque acaba con el texto de Jorge Oter y Joan Miquel Gual (artículo 28) quienes destacan el interés mayor de los cineastas por situaciones y protagonistas no españoles con un enfoque triple: documentales de politización que retratan reivindicaciones sociopolíticas o identitarias; de viaje que retratan aspectos más bien culturales; de acercamiento al pasado como con el tratamiento del Sáhara en *Las ciudades imposibles* (Chus Domínguez, 2018).

La última parte del libro «Crítica, formación e industria» abarca aspectos historiográficos, pedagógicos e industriales proponiendo una retrospectiva. Sonia García López (artículo 29) vuelve a los orígenes del documental como

concepto y Alba Gómez García (artículo 30) recuerda el vigor documental en las últimas dos décadas en un contexto económico tenso además de la difícil conversión del papel a lo digital. De la misma manera, Isabel Martínez Martínez y Marta Pérez Pereiro (artículo 32) lamentan que el documental siga catalogado como periférico en los circuitos audiovisuales actuales y presentan las políticas públicas y los modos de financiación que dependen desde 2018 de una nueva línea de financiación (ayudas del ICAA) complementados por la economía colaborativa (crowdfunding), o work in progress. Vuelve la cuestión de la difusión y exhibición ampliada en el artículo de Rubén Corral y Vanesa Fernández Guerra (artículo 33) gracias a nuevos festivales y asociaciones. María Dolores Mayo Canuria (artículo 31) recuerda al respecto que el documental no podía haber evolucionado tanto sin la labor pedagógica y experimental de formaciones que forjaron el arte de creadores tales como Guerin, Jordà o Alvarez (Pompeu Fabra y la autónoma de Barcelona). El libro acaba con el epílogo de Josep Maria Català que cuestiona el modelo establecido de Nichols. Expone que ya existe una «nueva mentalidad documental» en lo que él llama “giros” subjetivo y emocional, imaginario o reflexivo porque las mentalidades que acogen las prácticas de lo real sencillamente han cambiado.

El documental en España historia, estética e identidad es una prueba de que la forma del cine documental está consolidada. Su lectura resulta ser un recorrido multifacético a semejanza de la complejidad del documental por su capacidad de expresar épocas, experiencias humanas, sea políticas, sea contestatarias, sea culturales. La cantidad impresionante de documentales tratados debería hacer de este libro una obra de referencia para teoría o campos más académicos para cernir el debate sobre la representación de lo real ya que el documental sabe tanto calcar la realidad como desviarse de ella para retratar la excepcionalidad de lo cotidiano en constante evolución hasta la era de la posverdad, lo cual justifica plenamente el posdocumental en su tarea de (re)presentar lo real mediante varias modalidades atractiva, creativa, estética, ética.