







Alfonso Palazón Meseguer, director del trabajo de investigación titulado: *La trama de los noventa. Historia crítica del cine documental español a finales del Siglo XX (1989–1999)*, presentado por Juan Caravaca Mompeán para la obtención del título de Doctor, hace constar que el citado trabajo reúne los requisitos exigibles a una tesis doctoral.

De acuerdo con estas consideraciones, entendemos que puede procederse a su defensa pública.

En Fuenlabrada a 29 de abril de 2016

Alfonso Palazón Meseguer





*Tesis doctoral*

# **La trama de los noventa. Historia crítica del cine documental español a finales del Siglo XX (1989–1999)**

Juan Caravaca Mompeán

**Director:**

**Dr. Alfonso Palazón Meseguer**

Universidad Rey Juan Carlos  
Facultad de Ciencias de la Comunicación  
Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología  
2016



*“Dear Sir or Madam, will you read my book?  
It took me years to write, would you take a look?”*

*The Beatles, Paperback Writer*

PREFACIO.	11
INTRODUCCIÓN.	21
1. Origen del tema y justificación.	21
2. Objetivos y metodología.	23
3. Fuentes y forma de citar.	28
4. Organización de la tesis.	32
BLOQUE I. DEFINICIÓN, PASADO Y CRONOLOGÍA DEL CAMBIO.	33
5. El cine documental. Concepto y corpus de trabajo.	35
6. El cine documental a finales del siglo XX. Estado de la cuestión.	53
7. Nuestros problemas con la justicia.	71
8. La teoría de la tensión.	95
9. En la casa de nadie.	115
10. El fin de una época.	135
BLOQUE II. PELÍCULAS, PROCESOS Y AUTORES.	145
11. Gaudí.	147
11.1 Falso documental.	154
11.2 Una breve historia de la mentira en España.	158
11.3 Gaudí paso a paso.	159
12. Tres ideas, tres películas.	165
13. El encargo del cazador.	183
13.1 Objetivo.	183
13.2 La Escuela de Barcelona, Jacinto Esteva y África.	183
13.3 Joaquín Jordá. Obra previa a El encargo del cazador.	191
13.4 Dante no es únicamente severo.	198
13.5 El inicio del proyecto.	204
13.7 Cerrando la cacería.	219
14. El sol del membrillo.	223
14.1 El objetivo.	223
14.2 Recepción crítica. Historia consumada.	223
14.3 Víctor Erice antes de El sol del membrillo.	236
14.4 El origen de El sol del membrillo.	246
14.5 Un acercamiento a su estructura.	253
14.6 Entre la pintura y el documental.	270



14.7 Cerrando la pintura.	275
15. La reacción de Basilio Martín Patino. La seducción del caos (1992).	277
16. Una historia del cine español.	283
17. Carlos Saura. Música y poder.	313
18. Sexo oral y casting.	339
19. El ejemplo de Muerte en el valle y la aparición de la Memoria Histórica.	353
20. Asaltar los cielos.	365
20.1 Objetivo.	365
20.2 José Luís López–Linares y Javier Ríoyo.	365
20.3 Desarrollo, distribución y recepción crítica.	371
20.4 Una estructura para conquistar el cielo.	380
20.5 Un cuento con moraleja.	395
20.6 El resultado.	400
20.7 Un nuevo manifiesto.	405
21. Tren de sombras.	407
21.1 Objetivo.	407
21.2 Origen, desarrollo y crítica.	407
21.3 La estructura de Tren de sombras.	415
21.4 Problemas para su definición y clasificación.	430
21.5 Un director con nuevas características.	435
21.6 El cine doméstico cien años después.	442
22. Patino no desaparece.	449
23. Una pincelada de lo real.	469
24. El fin de siglo.	485
24.1 La memoria y lo foráneo.	499
<b>BLOQUE III. CONSECUENCIAS, PROPUESTAS Y PREGUNTAS.</b>	<b>511</b>
25. La nueva Escuela de Barcelona.	513
26. Hacia un cine mundial.	523
27. La autonomía del cine documental.	531
28. Conclusiones generales.	539
29. Una invitación para volver a la casilla de salida.	551
<b>BIBLIOGRAFÍA.</b>	<b>555</b>



## **PREFACIO.**

*“Te ofrezco, amable lector, el relato de una época notable de mi vida; confío en que, vista la aplicación que le doy, será no solo un relato interesante, sino también útil e instructivo en grado considerable”* (De Quincey, 2002: 9). Esta advertencia es el comienzo de la obra de Thomas De Quincey *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Cuando la leí me resultó una historia inquietante; si la hubiese leído hace cuatro o cinco años con seguridad su narración no me habría inquietado, me habría fascinado. De Quincey explica –es una obra autobiográfica, en primera persona– su adicción al opio de una forma ordenada y envuelve toda la bajeza de ser un yonqui, un absoluto necesitado, bajo una pose de inglés culto –se define continuamente como un filósofo– y de origen respetado –como hijo de un humilde comerciante–; el autor tiene una conciencia muy elevada de sí mismo y explica que los años que pasó hambre y vivió en la ruina le ocasionaron unos dolores y unas fatigas tan grandes que le impulsaron a tomar la droga más famosa del siglo XIX. La miseria atrae más miseria.

Yo he sido toda mi vida un adicto. Por este motivo, cuando leí las confesiones de Quincey me entristeció que su autor no se reconociese jamás como un simple ser humano. Entiendo el contexto en el que las escribió, cómo se publicó y cuáles eran las tendencias literarias de la época, pero lo que parece una experiencia compartida de hombre a hombre me resultó una justificación compartida autor–lector. No encontré en todo el texto algún párrafo al que poder volver y pensar que su autor me estaba siendo sincero. Creí que encontraría una confesión de debilidad clara; explícita y a tumba abierta. No lo conseguí, aunque también entiendo que exponer al mundo lo que te hace carne da pánico.

El problema que me ha llevado a empezar mis propias confesiones de esta forma tan socorrida –cita, explicación de la cita y vinculación de la cita conmigo– lo he insinuado entre la tercera y la cuarta línea. Para mí existe una diferencia clara entre inquietar y fascinar. Y el cambio entre un sentimiento y otro, lo que los hace experiencias separadas, lo he aprendido en los últimos seis años. Una época en la que mi personalidad viajó de un extremo a otro, de la rabia, la adicción y la desesperación hacia la asunción, la solución y la tranquilidad. He aprendido, por sorpresa, a ser un ser humano.

Tengo muy buena memoria y generalmente no necesito un gran esfuerzo para recordar situaciones y detalles precisos. Me gusta reflexionar sobre épocas de mi vida para encontrarles un nuevo significado; como un mecanismo para crear una identidad. Esta cualidad, que es un tormento cuando los recuerdos son sinónimo de culpa, la experimento a través de los sonidos, el olor, las palabras y, sobre todo, los objetos.

Escribo a mano, toda esta tesis doctoral ha sido escrita a mano, y no busco un lugar inspirador o especialmente generoso en vistas para hacerlo. Me siento en mi escritorio y jamás miro hacia la ventana que hay a mi izquierda. Delante tengo una pared más negra que blanca y mi ordenador. Mi debilidad, lo que me ejerce una presión entre los dos ojos y un dolor en la parte de atrás de la cabeza, son los objetos –regalos o recuerdos– que me obligo a ver delante de mí. Están en un pequeño bote transparente, junto a algunos lápices, en la estantería que hay encima de mi cabeza.

Siempre juego con alguno de ellos. Soy diestro y mi mano izquierda ha desarrollado una agilidad especial para remover de un dedo a otro mis recuerdos. Nunca he tomado magdalenas en el desayuno como mi amigo Marcel y el té lo bebo al medio día, después de comer. El cerebro de cada persona desarrolla sus mecanismos. Cuando escribí sobre *El encargo del cazador* cogía como rutina, y apretaba con mucha fuerza en mi puño, una púa de guitarra con la bandera de Canadá. Es una de esas pestañas gruesas; cuando tocas la guitarra temes que se rompan las cuerdas. Tuve un tatuaje con la forma de un triángulo en mi palma izquierda durante algunos meses.

La púa me la regaló mi ex–novia después de hacer un viaje a Canadá en el verano del año 2011. Esos meses de calor sofocante volví a retomar el contacto con mi mejor amigo después de haber estado un tiempo sin hablarnos. No fue una pelea ni un mal encuentro ni algún inconveniente lo que nos distanció. Nuestros caminos se separaron y la estupidez de la primera juventud se encargó de construir un alambre entre nosotros. En cualquier caso, esta situación terminó y aquel verano estuvimos muchos días juntos. Mi amigo es una persona discreta, si no la conoces de antemano resulta apático. Dentro de él hay una bomba que estalló hace años y que le destrozó por dentro. Nuestra relación consiste en hablar mientras bebemos. A veces escuchamos música, las menos, y a veces ponemos vídeos o fragmentos de películas, esto menos incluso. Y lleva siendo así desde aquel verano.

En aquellos meses iba a cumplir 24 años. Vivo en Madrid pero he nacido y he crecido en Murcia. Habitualmente regreso en verano para ver a mi familia. Normalmente no me quedo más de 4 o 5 días, sin embargo, en julio del año 2011 decidí estar tres semanas. Quien haya estado en Murcia sabrá que allí tenemos dos estaciones, en la primera la humedad te hace pasar frío y en la segunda la humedad te hace sudar. Además de esta obviedad, las dos estaciones coinciden en algo: la potencia con la que rompe el sol es increíble. Yo nunca he visto que nadie haya captado esa luz en ningún sitio. No de la forma en la que yo la entiendo.

La luz con la crecí me tiene obsesionado desde hace muchos años y en aquel verano encontré como canalizar estos pensamientos. En el año 2008 comencé a grabar mí día a día con la idea de realizar un diario filmado. Me sentía estancado, había descubierto las posibilidades del cine documental —un niño con un juguete nuevo— y me encontré por sorpresa con los diarios de David Perlov. Aquello era lo que yo quería hacer. Después vi por primera vez *Sherman's March* (Ross McElwee, 1985) y más adelante me topé con *Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999) en la videoteca de la facultad. Todavía, a día de hoy, recuerdo el impacto que me produjo la presencia de Joaquín Jordá en esa película. Desde el año 2008 hasta el año 2011 grabé sin descanso aquello que quería incluir en mi diario y aquello que quería guardar solo para mí. Mi novia, mi padre, mis amigos, mi madre, las idas y vueltas, la universidad, hice entrevistas, me grabe hablando ante la cámara,... y cuando pasó el tiempo, digitalicé mis cintas DV y empecé a visionar el material me di cuenta de que estaba siendo un absoluto mentiroso.

En lugar de grabar lo que me hacía ser yo, lo que me hacía ser Juan, estaba tan influenciado por las películas que más me gustaban que provocaba situaciones en mi vida para imitar aquello que sabía que funcionaba. Es algo que veo continuamente en el cine actual. Buscar una estética que conoces de antemano y que te va a llevar a un resultado que también conoces. Esto provoca películas preñadas de clichés. Es la eterna discusión que un director debe tener consigo mismo cuando empieza a filmar: elegir entre la estética dada o la estética buscada.

No obstante, no todo el material de aquellos cuatro años fue un desperdicio. Las horas que grabé para mi, aquellas que jamás incluiría en mi diario, escondían una historia que nunca he contado. Grababa a mi ex–novia obsesivamente. Ella tenía un

poso de tristeza en la mirada que solo había captado la cámara. Nos grababa en la cama de mi habitación muchas noches. En la calle, comiendo, visitando a nuestras familias ¿Por qué ella me dejaba hacerlo? Llevábamos juntos cuatro años y yo no la quería. Yo lo sabía pero no lo aceptaba, lo escondía. Ella me quería mucho, me atrevería a decir que hasta la sin razón. Soportaba cualquier cosa que yo hacía, decía o proponía. Me gustaba estar con ella, me encantaba; sin embargo, no sentía nada más. Apostaría mi vida a que esa mirada triste de las cintas me estaba diciendo que ella sabía que yo no la quería y que me odiaba por ello. Pero ella continuaba esperando a que naciese el sentimiento dentro de mí. La espera tuvo sus frutos y terminé queriéndola. El amor me llevó a la dependencia, la dependencia al miedo y el miedo directamente al dolor.

Rescaté aquella historia con mi novia del visionado de lo que había grabado y me centré en comenzar mi diario desde ahí. Fue en este preciso momento cuando la historia de mi novia se cruzó con la de mi mejor amigo en aquel verano del año 2011. Él se puso en contacto conmigo porque su pareja por aquel entonces lo había abandonado. Estaba destrozado. Yo le comenté que estaba haciendo una película y él me dijo que fuese a su casa a pasar unos días. En aquellos días no hicimos otra cosa que beber y hacer el imbécil. Mientras, yo le grababa. Y en sus ojos veía la misma tristeza que veía en los ojos de mi novia. Él me comentó que el hecho de grabarle en el que posiblemente fuese el momento más triste de su vida podía ser la cosa más inoportuna del mundo o el momento más idóneo.

En ese instante vi claro que podía grabar la luz que me obsesionaba siguiendo este patrón. Existe una creencia popular que dice que la luz de Murcia es la más hermosa, la más bella, pero que tiene un problema: no tiene nada bonito en lo que reflejarse. Al sacar la cámara en julio, grabar a la luz del día y ver a mi amigo sufrir vi bastante claro hacia donde debía seguir mi diario. La púa que me regaló mi ex–novia me envía directamente a ese tiempo.

El verano terminó y de aquel reencuentro cogí muy malos hábitos. Hábitos que ya tenía pero que se intensificaron. Empecé el Máster en Estudios sobre Cine Español agarrándome a la idea de que en mi vida no podía dedicarme a otra cosa que no fuese el cine. Cuando empezamos el máster teníamos que elegir, cuanto antes, un proyecto para desarrollar a lo largo del curso. Yo escogí estudiar *El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990). Lo hice por varios motivos, todos ellos personales.

La primera vez que vi esta película me sentí muy identificado con los vicios de Jacinto Esteva y con la irremediable tristeza que generan estos vicios. También quedé abrumado por la forma en la que Joaquín Jordá decidió mostrarlo. E inevitablemente me sentí atrapado porque el rumbo que estaba tomando mi vida seguía una especie de línea oscura que yo creo ver en *El encargo del cazador*. Años después de haber terminado de investigar sobre esta película una persona muy cercana a mí me dijo que, para él, el problema de Esteva no era el de ser un hombre inquieto sino el de ser un hombre incapaz. Incapaz de transformar ideas interesantes en obras relevantes. Esta reflexión me dolió porque sentí que esta persona había descubierto que, efectivamente, en aquella época en la que yo me sentía identificado con el personaje que había creado Jordá era un ser incapaz y muy obtuso ¿Cuál era la raíz de todo esto?

Justo al lado de la púa de mi guitarra tengo un escarabajo azul traído de Egipto. Fue un regalo de mi tía. Cuando lo recibí, siendo un adolescente, sentí una gran esperanza. Según una conocida superstición esta figura trae suerte. Además, cuando era un niño me encantaba la película *La momia*. Cuando fui al cine de verano a verla, con mi padre y con un amigo, estábamos esperando en la cola de entrada y me puse a gritar en voz alta quién iba a morir dentro de la historia. Un amigo me había contado la película entera y di rienda suelta a mi pubertad. Mi amigo se rió, mi padre se enfadó y la gente de la cola me miró bastante mal. El regalo me sacó una sonrisa al devolverme al cine de verano y además me iba a proporcionar la suerte que necesitaba en aquellos momentos.

Mi relación con la felicidad cuando era un adolescente no fue demasiado buena. No di problemas en el colegio, jamás me torcí en el instituto y hasta cuando me enamoré por primera vez pequé de ingenuo y acabe destrozado. Fui todo lo bueno que se podía esperar.

Lo que no me dejó disfrutar de ser todo lo gilipollas que se tiene que ser cuando se tienen entre 14 y 18 años fue la relación con mis padres. Dejaron de quererse, cada uno se marchó por un lado y crearon un ambiente lo suficientemente enfermizo como para que lo único que tuviese en la cabeza durante cuatro años fuese marcharme; y por tanto, alejarme de ellos. Gané mi carta de libertad, cumplí 18 años, los dejé atrás, y en parte se lo debo a la suerte que me trajo el escarabajo azul que llevé conmigo a cada paso importante que daba. Es la cosa más estúpida del mundo hacerse dependiente

emocional de un objeto y creer que tu siguiente elección está marcada por si lo llevas o no contigo. Pero, cuando anímicamente estás jodido buscas cualquier cosa que te proporcione un mínimo de seguridad y te agarras a ello como cuando el metro se para en seco y tienes que coger la barra metálica que tienes más cerca.

Esta constante inestabilidad que viví de los 14 a los 18 me convirtió en una persona muy insegura que buscó consuelo donde no debía y que, como he dicho, creció convirtiéndose en un ser incapaz. Profundamente ciego ante muchos aspectos de la vida pero, contradictoriamente, muy lúcido para otros. Es una pena recordar momentos de tu infancia y pensar que ojalá hubieses podido prolongar aquella inocencia. Siempre me pregunto cómo era exactamente el niño que con ocho años veía la serie de televisión *Aquellos maravillosos años* (*The wonder years*, 1988–1993) —es una serie sobre una familia americana de finales de los sesenta y principios de los setenta— y no entendía ni el argumento ni su trasfondo pero iba corriendo hacia su madre para preguntarle por qué los americanos veían todavía la televisión en blanco y negro.

Tuve, hasta creo que los 12 o 13 años, serios problemas para captar las historias que veía en las películas y las series. Lo que a mí me gustaba eran las imágenes; cómo se unían unas con otras, que color tenían, cuál era su encuadre. En definitiva, me gustaba la forma. Incluso llegué a pensar que tenía un serio problema de comprensión cuando vi una película sobre el Ku Klux Klan, de la que apenas recuerdo nada, y comenté a mis padres que me había parecido muy bonita. Tenía una fotografía preciosa y me había encantado un hecho: los planos duraban más de lo que yo estaba acostumbrado a ver. Tendría unos 9 años y mis padres pensaron que debía ser un racista o que estaban criando un monstruo. Nada más lejos de la realidad, solo era un niño. Desde hace tiempo he intentado buscar esta película pero me ha sido imposible encontrarla. No recuerdo la historia, ni el nombre, ni los actores; únicamente colores y alguna que otra sensación. Es curioso que sin entender absolutamente nada de lo que veía yo seguía empeñado en ser director de cine desde que, según mi madre, lo dije por primera vez cuando tenía como 5 o 6 años. Sería increíble que me pudiese acordar de en qué circunstancias y en función de qué tipo de experiencia se despertó en mi interior este interés. No tengo ni idea pero la llama nunca se ha apagado y estoy empezando a asumir que puede que nunca se apague.



Cuando me pongo a pensar en estos recuerdos de la infancia se me viene a la memoria una reflexión de Knausgård sobre el oficio de escribir. Para él, una de las razones que hace que una persona se dedique a la escritura es que le hayan roto algo, en su caso una parte de la infancia. Para crear tienes que haber perdido algo, y en mi caso, busco ese algo a través de la cámara. Grabo horas y horas y no lo hago por entretenimiento, en realidad sé que el fin último es montar esas imágenes y completar su significado; puede que no completar sino dárselo porque por sí solas no significan absolutamente nada. No recuerdo en qué película documental alguien explicaba que Bresson, durante un rodaje, gastó todo el negativo de 35 mm grabando la esquina de una cómoda. Si yo no hubiese tenido una cámara digital conmigo y alguien quisiese pagarme una película en celuloide acabaría arruinado por algo similar a la anécdota que he contado antes. Esto me preocupa, no me siento especialmente orgulloso malgastando así el tiempo; perder horas y horas buscando, sin rumbo fijo, es una forma de aplazar la reflexión. Dejar los pensamientos para el montaje. Eso ni me gusta ni se corregirlo. Desde hace un año me dejo el reloj de pulsera en casa y no miro la hora de un móvil que apenas uso.

Mi relación con el tiempo es conflictiva. Es cierto que no tengo reloj de pulsera pero todavía conservo los restos de uno que llevé conmigo unos cuatro años. Me hice con él cuando entré en la universidad y mi madre tuvo mucho que ver en ello. Quizá por eso lo conservo, porque es como si la tuviese a ella presente; aunque sé que eso es imposible. Pero sigo teniendo dudas.

Aquellos años en los que deambule por la facultad me interesaban muy pocas cosas de la vida universitaria; sigo sin saber porqué, pero es lo que ocurrió. Yo diría que en lo único en que encontraba interés era en la constante necesidad de aparearse que se podía oler por la ciudad universitaria. Observar todo esos ritos iniciáticos, incluso participar en alguno, fue muy divertido. No sabría decir a que generación sexual pertenezco dentro de aquella época. Un compañero de clase me relató que en los años noventa era necesario tener un ejemplar de *La broma infinita* en la estantería de tu habitación si querías echar un polvo. Ahora imagino las estanterías de los niños con lo último de Piketty. Pero no consigo recordar aquello que estuvo de moda durante mi generación; puede ser porque fueron unos años difusos, yo me ausentaba demasiado y la crisis económica abortó cualquier deseo de presente y de futuro. Quizá por este motivo también siga conservando el reloj: porque encierra en él un tiempo que aún no

comprendo. De hecho es muy perturbador que se rompiera una noche en la que estaba viendo en casa *La mejor juventud (La meglio gioventù*, Maco Tulio Giordana, 2003). Muy cerca del fundido a negro final cuando Nicola pronuncia “Quella volta sulla barca, avrei voluto baciarti” el reloj dijo adiós. La imagen del protagonista de esa película caminando por un sendero como imagen del camino que había emprendido su vida y en el que había tenido que dejar atrás a su hermano Matteo es emocionante. Tanto como que yo decidiese no tirar el reloj a la basura. Así que aquí lo tengo. Esperando a que me hable algún día y me pueda aclarar todo aquello que no recuerdo o que simplemente no viví.

Escribiendo estas líneas y viendo los golpes que tiene en su cristal tengo deseos de romperlo. Abrirlo y ver cómo son sus engranajes. Como si volviese a tener la curiosidad de un niño de 2 años o de un gato recién nacido ¿Por qué? ¿Por qué este desasosegante interés por el pasado? Seguramente porque es lo único que puedo cambiar. Porque el futuro no me interesa demasiado. Aunque todo esto pueda resultar contradictorio.

La constante necesidad de actualidad, de salto hacia adelante, de cambio. Yo siempre he sido partidario de la renovación, y mucho más partidario, militante incluso, de aquellas personas que voluntariamente entienden que ya no es su momento y se apartan hacia un lado, nunca lo he sido del culto a la novedad. Un compañero me dijo que este pensamiento, este culto a la novedad, no se alejaba demasiado de lo que yo entiendo por hacerse a un lado. Él está de acuerdo en que hay que caminar hacia algún lugar, y como el tiempo nos obliga a caminar rectos, hay que andar hacia adelante; pero no podemos despreciar el pasado o reírnos de él con una gratuita estupidez. Imagino que él se expresa así porque pertenece a una generación que tiene cercano su fin y supongo que yo pienso así porque soy todavía muy pequeño. Cuando nos intercambiamos los roles él seguramente habrá muerto y yo tendré que recurrir a mi historia, al pasado, para recordarle. Creo que todavía no he perdido lo suficiente como para no despreciar la Historia. Tengo que esperar un poco más.

Esto último, la idea de perder, me obliga a incluir aquí el recuerdo más cercano en el tiempo que puedo contar. Conocí a una chica hace tres meses a través de un amigo. Ahora no sé nada de ella porque, con todo lo que llevo explicado hasta aquí se entenderá, me cuesta mantener a las personas a mi lado. Esto no significa que no sea

importante para mí, lo es, y creo saber porqué. Tuve con ella una intrascendente conversación sobre granizados de limón en un cochambroso bar cerca de mi casa. Mientras hablábamos yo solo pensaba en marcharme a casa porque tenía un sueño terrible. Ella llevaba consigo una carpeta y un estuche. Había bolígrafos, lápices, horquillas incluso. Estábamos haciendo bromas, moviendo las manos... y el estuche voló y aterrizó a un metro de nosotros. Ella se levantó primero, yo me levanté después, y empezamos a recoger todo lo que había caído. Ella se agachó y cuando yo hice lo propio empecé a ver que su camisa apenas cubría sus tetas. En ese momento se hizo realidad una de las frases más simbólicas de la música española: “si se agacha se le ven las tetas”. Mi memoria dio un vuelco y me trasladé al año 2000, cuando Sr. Chinarro, una vez que la formación más estable que jamás ha acompañado a Antonio Luque se disolvió, editó el EP *La pena máxima*. Exactamente me desplazé a la canción *Cero en gimnasia*, cuando el protagonista, trasunto del propio Luque, pronuncia las palabras que he citado antes quitándose cualquier tipo de complejo, una vez que lo ha perdido todo, y describe la pulsión sexual más simple e infantil pero también la más triste y miserable. La música en España había alcanzado una cumbre y se había quitado todos los complejos. Tener un grupo de rock ya no era sinónimo de tener que cantar en inglés. Quise recordar aquel instante con esta chica, y si hubiese sido por mi me habría llevado las tetas a casa, pero como no pude, mientras la ayudaba a recoger me guardé en el bolsillo un sacapuntas que ahora conservo junto al resto de objetos.

Este sacapuntas es mi penúltima adquisición; la última es la cámara con la que grabé la película de la que he comenzado a hablar unas páginas atrás. La compré en el año 2003 y la he jubilado en el año 2015. Han sido mis ojos durante 12 años. No quiero separarme de ella igual que no quiero separarme de mis pupilas porque son el principal recuerdo –y regalo– que tengo. Los llevo conmigo, son inseparables y cada vez que me miro al espejo veo en ellos todo lo que ha pasado. Mis ojos son los que mejor definen mi cambio. Y con ellos distingo entre lo inquietante, aquello que has vivido y que te remueve por dentro cada vez que lo recuerdas, y lo fascinante, aquello que crees que vas a vivir y que te provoca un hormigueo de impaciencia en el estómago. Por este motivo no quiero volver a escribir sobre *El encargo del cazador*, no quiero hacer dos análisis completamente diferentes. Porque escribir o hablar sobre cine, al igual que producirlo o dirigirlo, es hacer cine. Y yo no quiero hacer dos películas diferentes.

Quién sabe si en mi existe la posibilidad de una recaída, pongámosle una vela a, no sé, Maximiano de Ravena, para que nos guíe. Me imagino que si tiembla el suelo y vuelvo a ser el que era, me levantaré un día de la cama y explotarán los altavoces de mi equipo de música con el *Old man's back again* de Scott Walker. Y duraré un par de meses antes de derrumbarme en la calle con la poca dignidad que me quede. Hasta que eso ocurra seré lo más parecido a uno de los grafitis de Roa, quizá al más famoso de todos, a ese Erizo gigante en medio de Shoreditch que muestra en sus ojos una ternura y a la misma vez un asco inmenso por el mundo. Un animal, un bicho enorme, que se encuentra como yo, fuera de lugar. Es mi admiración por este arte lo que quizá me haya impulsado a escribir este prefacio para dejar claro que soy un convencido de obligar a todo el mundo, aunque sea usando la fuerza, a mirar fijamente tanto lo que quiere ver como lo que no. O como en este caso, a leer lo que parece que está fuera de lugar pero que es, sin género de duda, el motor de todas las páginas que vienen a continuación.

# INTRODUCCIÓN.

## *1. Origen del tema y justificación.*

En el Trabajo de Fin de Máster realizado para el Máster en Estudios sobre Cine Español que ofrecía la Universidad Rey Juan Carlos se encuentra el origen de esta investigación. El texto presentado en aquel curso (2011–2012), titulado *El encargo del cazador y la Escuela de Barcelona*, proponía un acercamiento a la obra de Joaquín Jordá con el objetivo de encontrar las causas, las necesidades, que le habían llevado a reflexionar sobre la figura de Jacinto Esteva. Durante la recogida de documentación y la lectura de una serie de obras de referencia nos surgieron dudas sobre el contexto –dentro de la Historia del Cine Español– en el que apareció *El encargo del cazador*. La primera de ellas fue el número de largometrajes documentales que se realizaron a finales del siglo XX.

*“El documental está de actualidad [...] [Impulsado] quizá por el éxito de algunos títulos estrenados en salas (el record nacional lo ostenta “En construcción”, de José Luis Guerin, que ha obtenido 150000 espectadores), ha aumentado de forma espectacular la producción de documentales “de cine” en España, pese a la general precariedad de nuestra industria y a las dificultades de amortización. En el año 2002 se produjeron casi tantos títulos como en toda la década anterior: 16 en total, frente a los 17 registrados en el periodo 1990–1999” (Weinrichter, 2005 a: 9).*

La segunda tenía que ver con la enorme relevancia que tenían determinadas películas de esa cosecha tan escueta.

*“Evacuado el documental de las pantallas cinematográficas y, por lo tanto, de los planes de producción de la industria española desde ese momento por una serie de complejas razones legales, económico–industriales y estéticas, van a ser una serie de propuestas que se adentran, con un claro propósito experimental, en ese terreno del documental, las que marquen, a finales de esa década y principio de la siguiente, un nuevo punto de partida: Gaudí (Manuel Hueriga, 1987), Innisfree (José Luis Guerin, 1989), El encargo del cazador (Joaquín Jordá, 1990) y El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992). [...] Las*

*cuatro han generado suficiente literatura para que reconozcamos su trascendencia sin necesidad de extendernos mucho”* (Cerdán, 2005 a: 350).

Ambas citas, a las que tendremos que recurrir cuando comentemos el estado en el que se encuentran los estudios sobre cine documental en España, supusieron, en aquel momento, un impulso orientado al lugar al que muchas tesis doctorales recurren para justificar su realización: la necesidad de cubrir –de forma monumental, sistemática, en nuestro caso– un periodo (1990–1999) del que únicamente se rescataban una serie de obras y al que solo se recurría como una breve introducción para explicar la ingente cantidad de películas documentales que se estaban produciendo en España a comienzos del siglo XXI. Decimos introducción porque las relaciones que se establecían entre el final del siglo XX y las nuevas propuestas del cine de lo real eran cortas y anecdóticas. No existía una historia que viese en el pasado inmediato, en sus procesos, las causas necesarias para explicar su presente. Por tanto, nuestra intención, ingenua intención, no fue la de completar un periodo poco estudiado sino la de sanear la pereza intelectual de los que investigaban la Historia del Cine Documental Español. Convertir a la introducción en el cuerpo central del texto y al siglo XXI en las consecuencias de una serie de aprendizajes que procedían de una travesía por la escasez. Obviamente, esta visión se ha modificado con el paso del tiempo, y el impulso de una arrogante juventud ha sido sustituido por la reflexión que solo la experiencia de los que llevan tiempo investigando un mismo objeto de estudio les ha dado.

Todos estos intereses tenían su origen en los estudios vinculados al cine que habíamos cursado, tanto a la carrera de Comunicación Audiovisual como al citado Máster. Sin embargo, la necesidad de desarrollar lo que se conoce como una *Historia (Sectorial)* de lo que ocurrió a finales del siglo XX dentro del cine documental español procede de la otra disciplina de la que también somos deudores. Es decir, de la carrera de Geografía e Historia. Las lecturas de los integrantes de la conocida *Escuela de los Annales* francesa han supuesto para nosotros un magisterio que nos vemos en la obligación de citar.

Nuestra formación en Historia nos ha impuesto la necesidad de tomar el pasado con la idea de reproducirlo e interpretarlo en el presente. Lo que antes citábamos como convertir de forma definitiva a la *Introducción en Causa*. Es decir, tomar conciencia y escribir sobre el proceso de cambio que tuvo lugar en aquellos años y desarrollar nuestra

versión de lo ocurrido. De todo ello es representativo el título seleccionado para el trabajo. *La trama de los noventa. Historia crítica del cine documental español a finales del siglo XX* es fruto de unas dudas surgidas en el ámbito de los Estudios Fílmicos tamizados por nuestra formación, clásica si se quiere llamar así, en Historia.

La necesidad de promover un tipo de lectura sobre nuestro cine que no esté basada en protagonistas y secundarios –motivados también por aquella conocida alocución de Benjamin relativa a la dialéctica detenida, “nada de lo que una vez haya acontecido se ha de darse por perdido para la historia” (Benjamin, 1989: 178–179)– y que no dependa de los presentes consecutivos de los que escriben e interpretan la historia sino del pasado y su disputa con nuestra visión actual del cine es el origen de este trabajo.

## **2. *Objetivos y metodología.***

Los apartados relativos a nuestros objetivos, nuestra metodología y las fuentes que vamos a utilizar responden a las conocidas palabras que Marc Bloch utilizó en su clásico trabajo –por rotundo y claro– *Introducción a la Historia*.

*"Todo libro de historia digno de ese nombre debiera incluir un capítulo que se titularía más o menos: ¿Cómo puedo saber lo que voy a decir? Estoy persuadido de que si se conociesen estas confesiones, hasta los lectores que no fueran del oficio hallarían en ellas un verdadero placer intelectual. El espectáculo de la investigación, con sus éxitos y fracasos, no es casi nunca aburrido. Lo acabado es lo que destila pesadez y tedio" (Bloch, 1985: 59).*

El primer límite que habría que imponer es la materia de estudio. La elección del tema –el cine– ya ha sido explicado en el apartado inmediatamente anterior; no obstante, debemos aclarar que hemos decidido realizar una investigación que tiene en cuenta la división que uno de los pioneros en los estudios sobre el cine y su filosofía, Gilbert Cohen–Seat, expresó acerca del *hecho fílmico* y del *hecho cinematográfico*. Es decir, una división entre lo que es materia exclusiva del film –una visión del mundo, una expresión de la vida–, y el contexto en el que se ha creado ese film, así como la difusión de las ideas y las experiencias que hay dentro de él –cómo se ha transmitido esa expresión de la vida– (Chateau, 2009: 35–36).

El segundo límite es el geográfico. Hemos decidido referirnos al hecho fílmico y cinematográfico español y la vamos a hacer asumiendo que existe, sin cuestionarnos toda su problemática, un cine nacional. En este caso, que existe un cine español. Por tanto, una vez hecha esta elección tenemos que elegir como estudiar ese hecho nacional.

*“Todo cine nacional puede abordarse en términos historiográficos desde dos perspectivas fundadoras: situándolo en situación comparativa con otros cinémas nacionales, en especial aquellos industrialmente [...] más potentes, o examinándolo en función de las propias y específicas circunstancias nacionales (históricas, políticas, administrativas, industriales, demográficas, culturales, receptivas, etc.) en cuyo interior nace, crece y se desarrolla, y a las que intenta dar respuestas organizativas y artísticas” (Zunzunegui, 1998 b: 273).*

Nosotros hemos decidido olvidarnos de las historias comparadas porque entendemos que estas suponen un segundo paso. Es decir, para comparar *cinémas*, siguiendo el texto de Zunzunegui, sería necesario conocer, en primera instancia, qué hechos han ocurrido en cada uno de ellos por separado. En este caso, y como expresamos con anterioridad, no existen, a nuestro juicio, los mimbres necesarios para realizar tal confrontación. Por tanto, vamos a utilizar las propias y específicas circunstancias nacionales para hablar sobre el cine español. Es decir, vamos a mantenernos en el primer paso.

Queremos dejar claro que este repliegue hacia nuestras fronteras no implica un análisis obtuso y cerrado con respecto al exterior. Se entiende que el mundo –y más el mundo de finales del siglo XX– era un territorio cada vez más globalizado y que, por tanto, las influencias entre el cine español y el extranjero son recíprocas, pero también se entiende que las respuestas que da nuestra cinematográfica se acogen a unas circunstancias particulares, tanto históricas, legislativas, políticas como culturales. Dicho esto, tendremos en cuenta lo acontecido en el exterior pero con un carácter secundario, siempre dependiente del desarrollo interior de los acontecimientos.

Tomada la decisión de hablar sobre *cine español* es cuando nos disponemos a realizar un determinado tipo de historia porque abarcar todo el cine español es una osadía imposible por espacio, por tiempo y por ignorancia. Al rechazar esta historia global conviene realizar una historia parcial. En el caso del cine, asumimos que existe, desde su nacimiento, desde su raíz, una división entre ficción y no ficción –ficción y



documental-. Aquí hemos decidido realizar una historia del cine de no ficción en España.

Ocurre, en este caso, lo mismo que antes: una historia del cine de no ficción en España requiere de unas necesidades y unos compromisos que aquí no podemos adquirir. Por tanto, hemos decidido elegir un periodo que deseamos que en el curso de la investigación, aunque ya esté anticipado en el título de esta tesis doctoral, se haya cerrado con dos fechas concretas. Nos referimos al impreciso y, por tanto, poco definido, concepto de *a finales del siglo XX*. ¿Por qué esta parcela concreta? Además de por el bagaje previo que hemos explicado en el apartado anterior –las nuevas investigaciones surgen de la experiencia y la intuición– somos conscientes de un hecho que afecta a la historiografía del cine español: los textos acerca del cine de la transición política a la democracia son abundantes. Y, concretamente, los que hablan sobre el cine documental solo se pueden comparar con lo escrito acerca del cine producido durante la Guerra Civil. Gracias a esos trabajos entendemos que con el fin de la transición se inicia el camino hacia el siglo XXI –y por tanto, al final del XX– pero no podemos concretar con exactitud desde que fecha, acontecimiento o proceso –aunque podamos intuirlo–. Lo mismo ocurre con la fecha de cierre, de la que solo podemos decir que 1999 es el final cronológico del siglo pero no confirmar, aún, si es correcta esta afirmación.

Una vez que hemos decidido abordar esta historia parcelada acerca del cine documental español a finales del siglo XX tenemos que entender que, aunque nos hayamos resuelto a descomponer el estudio de ese cine español, es decir, hayamos huido de las visiones globales, es de obligado cumplimiento aceptar que existe un sistema de relaciones en todo el cine nacional que hace que un género como el documental, a pesar de que pueda tener unos ritmos distintos a los del cine de ficción, adquiere un sentido completo cuando ambos están en conexión. Si se quiere explicar la realidad no se puede obviar su conjunto ni esperar que la parte explique el todo.

Esta historia que trazamos aquí sigue, además de lo dicho, una idea que puede ser tomada como una adhesión sin complejos al relativismo. No admitimos que todo pueda ser interpretado de forma grosera, sino que toda conclusión puede ser sujeto de una reinterpretación y que, por tanto, este trabajo es toda una interrogación. La institución bajo la que presentamos esta investigación nos exige para obtener el título de doctor realizar “afirmaciones allí donde debiera pedir la apertura de un interrogante, un

punto final donde debiera haber una serie de puntos suspensivos” (Alonso, 2000: 12). Por este motivo utilizamos la palabra *trama* al inicio del título. Una palabra conscientemente tomada de André Bazin, que veía en ese concepto una idea para unificar el relato de la historia y que hace alusión directa al interior de las narraciones que encontramos en el cine. Nosotros no la entendemos aquí como un concepto que organiza y da sentido a toda la historia –del cine documental español a finales del siglo XX– como si fuese una narración bíblica: “desde el origen hasta el final el cine recorre un trayecto de salvación” (Zunzunegui, 1989: 20). Si no como una propuesta que, debido a las características de la parcela que ha decidido narrar, supone más bien una historia que ayude a unir soledades.

Lo hacemos además con la voluntad de convertir a esa trama en una historia lo más inclusiva posible. Es decir, huir de la necesidad de otorgar relevancia a una serie de autores, films o circunstancias nunca debe ser sinónimo de ocultar la participación de otros trabajos y sujetos dentro del espacio que intentamos narrar y acotar. Unas obras pueden ser más notables que otras pero nunca deben opacar el conjunto.

Dicho esto, debemos regresar a la parte inicial de este apartado y recuperar el concepto de hecho cinematográfico y de hecho fílmico para hacer otra división a la hora de trazar cómo va a ser el acercamiento a lo que pertenece al film y, por otra, a lo que pertenece al contexto. Entendemos aquí que ninguno es superior al otro sino que ambos son funciones de un mismo proceso.

En lo relativo al hecho fílmico, vamos a tomar la idea de film como la de un discurso, es decir, como un enunciado que expresa una serie de particularidades propias –ideas, sentimientos, razones, deseos, experiencias– que está dividido en dos partes que denominaremos temática y forma. La primera de ellas hace alusión al contenido argumental de la obra mientras que la segunda a la apariencia –técnica, imagen, aspecto– que adquiere el tema. Esta subdivisión, aplicable a cualquier film indistintamente de su género, adquiere para el cine documental una característica peculiar.

Nosotros interpretamos que el cine documental concede un apartado especial al proceso de montaje, desde un punto de vista de origen –de base–, para trabajar con él. Incluso se podría argumentar que funciona en un sentido inverso al proceso de creación de una obra de ficción, que podríamos simplificar como idea–guión/rodaje/montaje, y

que en el documental sería inverso: idea/rodaje/guión–montaje. Igualamos el concepto de guión porque en el documental hablar de guión es hablar de montaje. Nosotros vemos que el texto fílmico que se define como documental se presenta, después de su proceso de creación, como una *estructura* de la experiencia vivida. Es decir, entendemos el documental como una experiencia, siendo su *estructura* la manera en la que se organiza esa experiencia. Sabemos que la palabra estructura puede tener un corte marxista pero no hemos encontrado ninguna que aúne y explique mejor lo que acabamos de enunciar.

Nuestra intención, una vez que hemos acotado tema, geografía, género y tiempo es escoger una serie de películas sobre las que desarrollar un análisis en función de su *estructura*. Emplazamos la elección de estos films a un posterior epígrafe en el que abordaremos el concepto de *cine documental* ¿Por qué? Porque a partir de nuestro acercamiento a la definición de ese término elegiremos qué obras se adaptan adecuadamente a nuestra propuesta.

En lo que se refiere al hecho cinematográfico, y ya que hemos utilizado una palabra marxista como *estructura*, podríamos hablar de otra: *coyuntura*. Que hace referencia a la combinación de factores y circunstancias que rodean al film en el momento de su realización y posterior presentación pública. Tendremos en cuenta el proceso de nacimiento de la idea, su estreno, la crítica recibida tras su exhibición y la interpretación –o interpretaciones– historiográficas que ha tenido. Este último apartado es importante y es la razón por la que esta trama ha elegido la palabra *crítica* para incluirla en su título. Es decir, partiendo de los estudios y los acercamientos que han tenido cada una de las obras seleccionadas nosotros formularemos nuestras conclusiones con la intención de construir –escribir– otra historia. De ofrecer una nueva interrogación posible.

Esta coyuntura nos lleva a incorporar, además de lo que rodea a la película, el origen de los autores que han realizado los films y sus anteriores trabajos. Tanto si han tenido experiencia previa como si no. La idea de plantear una historia macro apoyándose en pequeños microanálisis –en este caso del trabajo nos referimos a la vida y a la experiencia previa de los realizadores– tiene la intención de evitar todo tipo de generalidades y de desarrollar de la mejor forma posible todos los acontecimientos. Buscar en los perfiles individuales, para después compararlos y así construir la

identidad del grupo –muy habitual en la prosopografía–. Es decir, hablar de esas soledades que citábamos cuando describíamos en qué consistía nuestra *trama*.

Todo lo que hemos explicado en relación al concepto de estructura o a la necesidad de acudir al pasado de los realizadores, junto a la exigencia de recurrir en varias ocasiones a palabras como *experiencia* o *vida*, tiene un objetivo: no obviar los sentimientos que producen los films y que afectan tanto al que los realiza como a los que lo reciben e interpretan.

### **3. Fuentes y forma de citar.**

*“Como todo constructor de tramas, [el historiador] mantiene en su arsenal de herramientas no pocos de esos artificios que hasta ahora creíamos posesión reservada de los cultivadores de la ficción; herramientas que facultan al historiador para configurar un relato histórico que da cuenta de la complejidad del desarrollo, de la multiplicidad de facetas, de las diferencias de aspectos y de la disparidad de ritmos que componen ese conjunto inconexo de hechos cinematográficos, al que él está llamado a otorgar sentido, inscribiéndolos en una trama que permita avanzar una explicación”* (Zunzunegui, 1989: 20).

Las fuentes que vamos a utilizar para construir este trabajo las vamos a presentar en dos marcos diferentes en función de su formato: audiovisuales y bibliográficas.

Al hablar de fuentes audiovisuales nos referimos a los films seleccionados dentro de nuestro corpus de trabajo –que se especificará en un apartado posterior– así como a ciertas películas que aparecen de forma colateral en nuestro estudio, a programas de televisión y a mesas redondas y conferencias a las que hemos podido acceder a través de grabaciones porque que no están publicadas en papel.

Los films que forman parte de nuestro corpus de trabajo han podido ser consultados en los fondos fílmicos de la Filmoteca Española. Cuando alguno de los trabajos proceda de otra filmoteca, biblioteca o institución se especificará. Para nosotros es importante, y así se anotará a pie de página, el formato de grabación, la duración y el color de la copia que ha sido consultada. En algún caso nos hemos encontrado con la existencia de copias que difieren en su duración –y por tanto en su contenido– así que queremos puntualizar lo siguiente: las conclusiones y las reflexiones que podamos

deducir están basadas en la copia con las características especificadas y el minutado que vamos a seguir también hace referencia a esa misma copia.

Cuando hablamos de films que forman parte colateral de nuestro trabajo nos estamos refiriendo a la obra previa de los realizadores, a otras películas documentales que se realizaron en periodos pasados y futuros de la Historia del Cine Español –Guerra Civil/Transición/siglo XXI–, a trabajos de otros géneros, latitudes y duraciones que son similares a los films que estamos estudiando –o les afectan de una u otra forma– y a obras de referencia que han podido influir en el trabajo de algunos cineastas. Estas películas han podido ser consultadas gracias a una copia privada –DVD, VHS, Blue–Ray– o a exhibiciones en centros culturales, reestrenos en salas o pases en filmotecas. No entraremos en un análisis concienzudo de ellas así que únicamente citaremos su año de producción y su realizador. Cuando sea necesario explicaremos el tipo de copia que hemos consultado así como su lugar de consulta. Lo mismo ocurrirá con los programas de televisión que son de utilidad para este trabajo y que tampoco entran dentro de nuestro corpus de estudio.

También vamos a hacer uso de algunas declaraciones o informaciones que hemos podido recoger en mesas redondas o conferencias. En este caso especificaremos en una nota a pie de página su lugar de celebración, sus participantes y la fecha en la que tuvo lugar. Además, y puesto que a muchas de ellas no hemos podido acudir personalmente, adjuntaremos una dirección web para facilitar su consulta.

Las fuentes bibliográficas las vamos a dividir en tres partes: historiográficas, hemerográficas y testimoniales. Las hemos unido porque para que nosotros hayamos podido acceder a ellas han tenido que ser publicadas por algún medio de difusión escrita. Por tanto, para su tratamiento, decir fuentes es decir método porque en ocasiones pueden plantear una cierta problemática.

Las fuentes historiográficas que vamos a utilizar tienen una misma característica: son textos de origen secundario –realizados en años posteriores a su objeto de estudio– que han interpretado lo que en esta investigación podríamos definir como fuentes primarias; es decir, los films que forman parte de nuestro corpus de trabajo. Son en su gran mayoría obras –desde monografías hasta escuetas comunicaciones en congresos– vinculadas a los estudios fílmicos cuya investigación ha

abarcado el cine español en su conjunto, el documental en todos sus ámbitos y la no ficción española.

Las fuentes hemerográficas se van a dividir en dos tipos: por un lado encontraremos todas aquellas noticias aparecidas en diarios de carácter general o regional y en revistas especializadas en cine que nos permitan conocer el contexto en el que se fue construyendo tanto la producción de la película como su recepción y distribución. Son también fuentes primarias porque comparten una singularidad: han sido publicadas en el momento de aparición de cada uno de los films. Estas fuentes también pueden ser secundarias, es decir, aparecidas años después del contexto de nacimiento de un film. En este caso, manejaremos la información de manera conveniente ante las posibilidades de incurrir en un error o en una contradicción.

Las últimas fuentes de nuestro conocimiento, los testimonios, pueden ser encontrados dentro de las publicaciones hemerográficas e historiográficas –y en algunas ocasiones en las conferencias que hemos citado dentro de las fuentes audiovisuales–. Los testimonios tienen un valor indudable y han asumido un papel central en el discurso histórico contemporáneo. Diríamos que incluso existe una inflación del testimonio. En nuestro trabajo, también podemos dividirlos en dos: los testimonios primarios –realizados durante el periodo histórico que aquí estudiamos– y los secundarios –realizados con posterioridad a la época investigada–.

En nuestro trabajo entendemos que la memoria ha adquirido, desde principios del siglo XX, una enorme importancia en la reconstrucción del pasado y así lo tendremos en cuenta. No obstante, para plantear esta *trama* hemos decidido mantenernos al margen de los que han participado en ese espacio y los que han escrito sobre él y juzgar sus trabajos y sus acciones desde un punto de vista neutral. Por tanto, no hemos recurrido a las entrevistas personales. ¿Por qué? Primero, porque las fuentes revisadas nos han brindado la información necesaria para construir este trabajo; segundo, porque deseamos ser justos y no emitir un relato favorable o desfavorable en función de la relación que podamos llegar a mantener con los entrevistados; tercero, porque no queremos inmiscuirnos personalmente en la memoria de ese periodo –solo de una forma académica–; y cuarto, porque no queremos perder nuestra independencia como autor.

En cuanto a la forma de citar estas fuentes se ha optado por utilizar, dentro del texto, el sistema Harvard (ejemplo: Palazón, 2001: 52). Usaremos las letras (a, b, c, d,...) para distinguir diferentes trabajos de un mismo autor y año. En la parte final hemos decidido unificar todas las referencias bajo el título de *Bibliografía* con la intención de que sea más sencilla su consulta. En esta parte vamos a emplear el siguiente formato en función del tipo de fuente que se cite:

a) Libros:

WEINRICHTER, Antonio (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B.

b) Capítulos en obras colectivas:

CERDÁN, Josetxo (2005). “Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años”. En CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (eds.), *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra, pp. 349–390.

c) Artículos en revistas científicas:

PENA, Jaime (2002). “Cine español de los noventa. Hoja de Reclamaciones”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 16, pp. 38–54.

d) Documentos de internet:

GAMIR, Luis (1978). “La ideología de UCD”. *El País*, 8 de noviembre de 1978. Disponible en Internet (19.02.2016): [http://elpais.com/diario/1978/11/08/opinion/279327605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/11/08/opinion/279327605_850215.html)

e) Documentos de publicaciones periódicas no académicas (periódicos, revistas, suplementos, etc.)

PINEDA, Vicente A. (1985 a). “Hoy comienza una bienal de cine y video marcada por la oficialización”. *ABC*, 11 de enero de 1985, pp. 60.

f) Tesis doctorales u otros trabajos académicos.

DANCSOK, Michael (1998). *Transcending the documentary: the films of Arthur Lipsett*. Montreal: Concordia University. Tesis para la obtención del título de Máster.

Cuando citemos algunas de las conferencias, mesas redondas o materiales audiovisuales se describirán a pie de página, como hemos apuntado, y aparecerán unificadas después del apartado *Bibliografía* bajo el título *Otras fuentes de consulta*.

#### **4. Organización de la tesis.**

Una vez propuestas las fuentes, los objetivos y la metodología conviene advertir de la estructura que va a seguir este trabajo de investigación. Hemos dividido esta tesis doctoral en tres grandes bloques.

Bloque I. Definición, pasado y cronología del cambio.

Bloque II. Películas, procesos y autores.

Bloque III. Consecuencias, propuestas y preguntas.

El primer bloque va a abordar la definición del concepto *documental*, el corpus de estudio, el estado en el que se encuentran los estudios de cine documental en España con especial atención al periodo que hemos elegido investigar, las características económicas y legislativas del mismo y el pasado del cine documental español hasta que llegue la fecha en la que se produce un cambio de paradigma en la no ficción nacional.

El segundo bloque gira en torno a todos los films producidos desde esa transformación y se cierra cuando consideramos que existe un cambio de tendencia – industrial y artístico– lo suficientemente relevante como para que tras la últimas películas analizadas el cine documental español deba definirse bajo unos parámetros diferentes de los que aquí usamos.

El tercer bloque contiene una serie de reflexiones en torno a determinados procesos que afectan directamente a este periodo pero que no son objeto directo de nuestro estudio –cortometrajes documentales, largometrajes extranjeros estrenados en España o películas de ficción– y que servirán para apuntalar determinadas circunstancias que hemos visto a lo largo del segundo bloque. Por último, incluimos las conclusiones generales, una serie de propuestas con las que criticar nuestro propio trabajo –siguiendo nuestro espíritu metodológico–, la bibliografía, la filmografía y otras fuentes de consulta.



**BLOQUE I. DEFINICIÓN, PASADO Y CRONOLOGÍA DEL CAMBIO.**



## 5. *El cine documental. Concepto y corpus de trabajo.*

En 1958, Arthur Lipsett<sup>1</sup> inició su carrera en The National Film Board of Canada (NFB), en su Unit B, destinada a realizar películas de animación. En 1961 firmó su primera obra: *Very nice, very nice*. Este cineasta canadiense tardó dos años en conseguir una oportunidad y cuando la tuvo creó una cinta con elementos de audio y vídeo que se habían desechado previamente, y además, consiguió una nominación al Oscar. En esta pequeña pieza de siete minutos de duración se ven un buen número de rostros. Está plagada de semblantes que, en su mayoría, se presentan a través de fotografías. También destacan los símbolos de una sociedad moderna: desde la música popular hasta la carrera espacial. Es una película de metraje encontrado y está unida con un montaje encadenado y una banda sonora repleta de frases y sonidos dispares que culminan con el consabido: *Very nice, very nice*<sup>2</sup>.

Esta obra está considerada como una crítica a los *mass media* y a su fundamentada amnesia (Russell, 1999: 254) y también como una película interesante para explicar ciertos mecanismos del collage en el cine (Wees, 2007). Junto a estos adjetivos, collage y crítica, también se encuentran la ironía<sup>3</sup> y la experimentación o el *Avant-garde* –vanguardia– (McLane, 2012: 180). Estos ámbitos han sido bien tratados, sin embargo, cuando escribimos sobre una película como *Very nice, very nice* le antepone, en muchas ocasiones, el título *documental*<sup>4</sup>.

Lipsett, como hemos dicho, trabajó en la NFB. Esta institución fue creada por el Parlamento de Canadá en 1939. Tras su nacimiento, nombró a un responsable, un *comissioner*, para dirigir sus pasos. El elegido fue John Grierson<sup>5</sup>. Grierson era conocido por su antigua actividad en la *Empire Marketing Board* (EMB), por las

---

<sup>1</sup>Arthur Lipsett (1936–1986) fue un director canadiense de origen judío que realizó casi toda su obra cinematográfica bajo el amparo de la NFB. En ella firmó quince trabajos –sumados a la única película que hizo sin su apoyo, *Strange Codes* (1972)–, la mayoría de corta duración y muy cercanos a la experimentación. Marcado por el suicidio de su madre, por su mentor, el artista Arthur Lismer, y su creciente fama en el ambiente cinematográfico de los sesenta y setenta, Lipsett terminaría por quitarse la vida a los cincuenta años. Además de *Very Nice, Very Nice* podemos destacar otras obras suyas como *A trip down memory lane* (1965), *21–87* (1964) o *Free Fall* (1964).

<sup>2</sup> Se puede acceder a su visionado en la página web oficial de National Film Board. [https://www.nfb.ca/film/very\\_nice\\_very\\_nice](https://www.nfb.ca/film/very_nice_very_nice) (21.02.2016).

<sup>3</sup> El carácter irónico es por la unión con vocación de parodia que se realiza de la imagen y el sonido. Su trabajo se solía comparar con el de Bruce Conner.

<sup>4</sup> En el trabajo de Michael Dancsok sobre Lipsett se plantea el problema de considerar si es correcto incluir su obra en la no ficción (Dancsok, 1998: 3).

<sup>5</sup> Una publicación importante sobre la relación entre Grierson y el NFB sería la que en 1984 editó ECW Press y que recogía artículos basados en un congreso sobre esta materia celebrado en Quebec en el año 1981 (VVAA, 1984).

películas que había producido y por su trabajo crítico con respecto al cine documental. Él fue el primero que recogió la palabra documental y la vinculó directamente con una película: *Moana* (F Robert Flaherty, 1926). Dándole un nuevo uso<sup>6</sup>. Sus ideas le hicieron dar una breve definición de esta termino como “The creative treatment of actuality” (Rotha, Sinclair y Griffith, 1970: 70). Estos postulados le llevaron a fundar el servicio de cine de la EMB y a desarrollar sus teorías en lo que se conoció después como la Escuela Documental Británica<sup>7</sup>. Fue en ella, bajo esta escuela, donde firmó una película que nos interesa resaltar aquí: *Drifters* (1929).

*Drifters* tiene una premisa sencilla: mostrar el trabajo de los pescadores escoceses en el Mar del Norte. Su película tiene una narración estrictamente lineal: desde la salida del barco en el puerto hasta su llegada al mercado. Está estructurada en cuatro partes y no presenta ningún protagonista. Al contrario que la película de Lipsett, no hay rostros en primer plano. La actividad –pesca– es lo importante. Tiene un aire poético que coincide con esa idea de tratar la actualidad de forma creativa que mantenía el director. Es una película con un mensaje al servicio del EMB, de Gran Bretaña y de su gobierno. Los medios que utilizó para emitir este mensaje son aquellos que le proporcionaron una apariencia de mayor objetividad. De ahí la distancia de los rostros. Su película puede ser propaganda y puede ser el ejemplo de un cine con una vocación educativa. Pero es, ante todo, y como *Very nice, very nice*, una película documental.

Con estos dos casos resaltamos lo siguiente: el término documental es un concepto de definición problemática y por culpa de su discutida descripción es muy habitual que se una a un variado número de películas: desde *Drifters* hasta *Very nice, very nice*. Desde la proclamada objetividad hasta la abanderada subjetividad. Si comparamos ambas cintas encontraremos algunas de las pugnas que hoy en día maneja este cine. Si Grierson utilizaba imágenes que él y sus compañeros recogían de una realidad que querían comunicar, Lipsett usaba elementos que esa realidad construida

---

<sup>6</sup> Grierson escribió una crítica, con el título *Flaherty's Poetic Moana*, en el New York Sun el 8 de febrero de 1926 bajo el pseudónimo *The Moviegoer* en donde decía lo siguiente: “Of course, *Moana* being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value” (Forsyth, 1926: 23–25). También hay cierto debate sobre el uso de esta palabra y su inicio, nosotros se lo hemos dado a Grierson pero no es la única opinión. Grierson extrajo “el concepto [...] del francés *documentaire*, que se utilizaba para referirse a los filmes de viajes y era adecuado para la temática del film de Flaherty. Otro historiador documental, Brian Winston [...] asegura que Edward Curtis ya utilizó en 1914 la expresión *documentary work*, en un sentido griersoniano” (Sellés y Racionero, 2008: 33).

<sup>7</sup> Una publicación importante al respecto de este movimiento es la de Paul Swann, *The British Documentary Film Movement, 1926–1946* (Swann, 1989).

desechaba<sup>8</sup>. Si *Very nice, very nice* se cimentaba sobre su montaje rápido, comparativo, subjetivo, *Drifters* entendía que el montaje debía ser descriptivo, como una sinfonía. Diferenciando de forma implícita dos formas de entender la autoría dentro del documental: una autoría intrusiva –Lipsett– y otra descriptiva –Grierson–. E incluso, gracias al uso del material con el que ambos trabajaron, podemos desembocar en el papel que el autor tiene para con su película: si para Grierson el material debía ser de actualidad, podríamos objetar que Lipsett era un arqueólogo<sup>9</sup>.

Estos dos ejemplos son, en su fondo, maneras distintas de observar la realidad. Aunque el debate a día de hoy sigue existiendo, en la actualidad la dicotomía objetivo/subjetivo –siempre en lo relativo al cine– se ha disuelto en favor de análisis que destacan la importancia de lo relativo, de lo personal, aunque se esté trabajando con lo real. La película de Agnès Varda *Daguerréotypes* (1979) es un gran ejemplo<sup>10</sup>.

No es nuestro propósito multiplicar los ejemplos que afirmen las enormes diferencias que existen dentro de todas las películas documentales. Por muchas referencias que enumerásemos estas solo nos servirían para percatarnos del mismo conflicto que ya hemos expuesto. Por suerte, esta disputa es un debate abierto y en ella se barajan ideas, definiciones, conceptos y trabajos en torno a un cine cuya primera incursión teórica, en búsqueda de dar un sentido al término, fue trabajada por el mencionado Grierson. Unas palabras, una teoría, que tuvo una respuesta práctica, como hemos dicho, bajo las imágenes que generaron las películas de esa escuela documental británica: desde *The song of Ceylon* (Basil Wright, 1934) hasta *Night Mail* (Harry White y Basil Wright, 1936)<sup>11</sup>. Desde este momento teórico inicial, el debate sobre el documental está abierto. Y en torno a él se han ido repitiendo una serie de conceptos

---

<sup>8</sup> Lipsett también utilizaba fragmentos grabados por él, sobretodo de audio aunque también de vídeo, que al final incluía en sus trabajos.

<sup>9</sup> Para definir mejor cuando queremos decir que Lipsett era un arqueólogo podemos recuperar las palabras de William C. Wees sobre este término que define a algunos realizadores: “As artist– archeologists of the film world, found–footage filmmakers sift through the accumulated audio–visual detritus of modern culture in search of artifacts that will reveal more about their origins and uses than their original makers consciously intended. Then they bring their findings together in image–sound relationships that offer both aesthetic pleasure and the opportunity to interpret and evaluate old material in new ways”. (Wees, 2007: 4).

<sup>10</sup> Esta obra de Agnès Varda, para Luis Deltell, es clave en la aparición de lo que él denomina como *Nuevo Documental* y que nosotros estamos entendiendo aquí como punto de vista deliberadamente subjetivo. Este concepto tendría, según él, tres características fundamentales: “lo subjetivo, el entretenimiento y el director como protagonista de la obra” (Deltell, 2006: 190).

<sup>11</sup> Desde que Grierson se marchó, su puesto fue ocupado por el brasileño Alberto Cavalcanti que pasó a ser el faro que guió a la institución y a los realizadores (Montero y Díaz, 1999: 127–135).

que parecen rodearlo. Que le son inherentes y que justifican la adscripción a la palabra *documental* de muchas cintas. Vamos a acercarnos a ellos para intentar acortarlos.

El primero, por evidente y ya citado, es su estrecha relación con la realidad. Una realidad como sinónimo de mundo real; como un género opuesto a la ficción, ya que esta última tiene como premisa la elaboración de un mundo artificial<sup>12</sup>. Este trabajo con el mundo real es ineludible. Interrogar al cine documental supondrá preguntarse la relación entre cine y realidad, dirá Breschand (Breschand, 2004: 4). Por tanto, cuando hablamos de documental hablamos de films que trabajan con una historia sacada de nuestro mundo –nunca de un mundo artificial–.

El profesor Luis Alonso ejemplifica esta dicotomía de forma mucho más clara y nos explica que la única distancia entre lo ficcional y lo documental es el “contenido de la historia y su mayor o menor relación con el mundo real” (Alonso, 2010: 42). ¿Por qué? Ambos usan técnicas narrativas y argumentativas similares. Compartiendo más similitudes con la ficción de lo que a simple vista podamos manejar<sup>13</sup>.

A este mundo real al que se alude, y sobre el que parece habla y gira este cine, hay que sumarle más elementos. Estaríamos huérfanos si el documental únicamente se pudiese rastrear a través de esta peculiaridad. Por suerte no es así, y a este mundo real se le ha unido el hecho característico de estar poblado de gente real. Como dice Plantinga, los documentales hablan de personas existentes. De personajes que se desenvuelven y presentan conflictos con ese mundo<sup>14</sup>.

Plantinga, a pesar de entender que mundo real y personas reales son inseparables de este tipo de cine, asume, como Alonso, que ambos modos de hacer, ficción y documental, son una construcción. La única diferencia sería el grado de esa construcción (Torregrosa, 2008: 306). Ambos ponen énfasis en determinar que hay una relación estrecha entre los dos conceptos, recordemos que en ambos casos seguimos hablando de cine, y que la diferencia estriba en el material de partida con el que se trabaja. Lo que llevará a Plantinga a plantear que el cine documental actúa como un

---

<sup>12</sup> Una diferencia, o problema, que como puntualiza Jared F. Green, apareció con el nacimiento del cine. “el problema hermenéutico que comúnmente sustenta la división entre la no ficción y la ficción se remonta a la estética del cine primitivo francés y a la división conceptual entre el cine de los hermanos Lumière y George Méliès” (Green, 2006: 67).

<sup>13</sup> Noël Burch también habla de la diferencia entre argumento de ficción y no ficción en su praxis del cine (Burch, 1970: 162–163).

<sup>14</sup> Esta forma de entender el documental ha llevado a Plantinga a ofrecer conclusiones como su conocida expresión: “el documental es una representación de veracidad expresa” (Plantinga, 2007: 50).

índice, manteniendo una correspondencia con el original (Torregrosa, 2008: 309). ¿Qué implica este grado de semejanza documental–ficción? Que el documental, como la ficción, es una representación y por tanto no es, ni muchos menos, la realidad *per se*.

Esta afirmación supone otro problema. En un tono un poco más crítico, Michael Renov asegura que el documental, al ser una forma discursiva, una representación, usa elementos de estilo –figuras y tropos– y es fictiva (Renov, 1993). Dando mayor importancia a aquellos componentes que aúnan documental y ficción y colocándolos como primer escalón desde el que partir. Es decir, evitando esa separación inicial –fundacional– y colocando ambos géneros en un mismo plano de relación con el mundo. Si buscamos otra vez en ejemplos prácticos, comprobaremos que esta forma de entender el documental no se aleja de muchos trabajos que se llevaron al celuloide. No está lejos de aquellas palabras que Pare Lorentz usó para definir este cine<sup>15</sup>. Y tampoco lo está de los trabajos que realizó Grierson, en un plano teórico y práctico.

Bajo nuestro punto de vista, estos dos autores –Lorentz y Grierson–, como Renov, entendían que el cine documental era una ficción aunque no lo expresasen con esas palabras. El uso que hicieron de sus películas –unas al servicio de Gran Bretaña y otras al de Estados Unidos– exigía elementos dramáticos que esa realidad tantas veces aludida no proporciona. Y usaron el documental en lugar de una ficción expresa porque normalmente, y este es otro elemento recurrente unido a la realidad y a sus personajes reales, este cine tiene un cierto pacto de veracidad con el espectador<sup>16</sup>. Un pacto que, gracias a cómo se presenten esas imágenes, le hace ser, en palabras de Nichols, un discurso de sobriedad (Nichols, 1997: 32). Este discurso provoca que el espectador asuma y una el documental con la verdad. Con un discurso, en todos sus sentidos, real.

Por tanto, si antes hablábamos de que el cine documental podía ser un índice, aquí podríamos decir que para el espectador es un icono, pues, al tomarlo como verdad, se convierte en algo objetivo y que no da lugar a una interpretación. Entre la realidad y su representación no habría distancia.

---

<sup>15</sup> La frase exacta que utilizó Lorentz para definirlo fue “A factual film wich is dramatic” (Eagan, 2010: 242). Algo que se refleja en sus películas de la época de la depresión americana como *The plow that broke the plains* (1936) y *The river* (1938)

<sup>16</sup> Sobre lo que supone el pacto de veracidad dentro del cine documental Aida Vallejo ha escrito un artículo que aborda este tema con mayores garantías de lo que lo hacemos aquí (Vallejo, 2007).

Este pacto de veracidad tendría lugar por los dos fundamentos de los que hablábamos previamente. Los espectadores se enfrentan a su mundo y no a una construcción artificial. Y ven personajes aparentemente reales, lo que genera una experiencia distinta. Una práctica separada de la ficción.

A pesar de esta supuesta diferencia, documental y ficción pueden compartir la sensación de verdad. O, como diría Derrida, este régimen de creencia. “En la pantalla tenemos que habérmolas, con voz o sin ella, con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree, apariciones que a veces idolatra” (Derrida, 2001: 99). Y que se pueden contemplar en ambos géneros. Si bien es cierto que para que la ficción lo alcance debe asumir una posición con la realidad muy semejante a la del documental. Estas imágenes, o apariciones en palabras de Derrida, provocan un sentimiento de credulidad y por su condición, por ser solo representación, desencadenan una alucinación en el espectador. Le hacen creer que lo que ve es real<sup>17</sup>.

La mención a Platón y su famosa caverna no es casual. Nosotros no vamos a citarlo de forma explícita pero sí que vamos a actualizarlo, puesto que lo que en él se propone está muy presente en la práctica de este cine. Podríamos encontrar, volviendo a otro ejemplo práctico, la respuesta perfecta en una película de la que hablaremos más adelante: *La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1992). En una escena de dicha obra, su protagonista, Hugo Escribano, se encuentra confinado en la cárcel. En su celda tiene algunas comodidades. Entre ellas una pequeña televisión a la que, durante un instante, señala mientras no deja de reírse y quejarse porque las imágenes que salen de ella son las sombras que aparecen en la cueva de Platón. Lo que nos está diciendo Patino es que esas imágenes están sustituyendo a la realidad. Y que no es solo un pacto de veracidad. Las imágenes son lo real<sup>18</sup>.

Esta aparente crítica a las imágenes no es hostil. Es solo una apreciación, como la sensación de veracidad. Las imágenes han sustituido a la realidad porque el espectador no conoce la verdad. El público depende de su experiencia para otorgar a

---

<sup>17</sup> Es como si el cine documental nos devolviese a la infancia, momento en el que nos cuesta asumir qué parte es real y qué no lo es dentro del mundo que estamos empezando a conocer por primera vez.

<sup>18</sup> Aquí podíamos recordar el trabajo de Baudrillard en relación a la sociedad americana contemporánea cuando exponía que aquello que es auténtico había sido sustituido por su copia. O cuando, haciendo referencia a un cuento de Borges, exponía que es como si existiese un mapa tan detallado del mundo que este hubiese sustituido al propio mundo (Baudrillard, 1978).



una imagen la categoría de verosímil<sup>19</sup>. Y el documental, como otras experiencias artísticas, es aquí un simple transmisor. Un intermediario entre lo real y lo representado. Es en este papel de bisagra donde transforma la realidad para así poder representarla (Francés, 2003: 30). El documental ni es verdad, ni es mentira, solo puede ser verosímil.

Por tanto, al instruirse como un medio de representación de lo real podemos generar enormes preguntas al respecto. Este debate no existiría si como dice Stella Bruzzi, el documental fuese una ventana transparente a la realidad (Bruzzi, 2002). No lo es por todo lo que hemos escrito antes y porque no es objetivo. Los documentales son tremendamente individuales y se han convertido en una negociación (Bruzzi, 2000). Y muchos cineastas han decidido que ya que no se puede ser objetivo se debe ser honesto. Por tanto, el documental es una negociación entre autor y realidad, es decir, como una actuación de cara al público –performance<sup>20</sup>. Lo cierto es que, más que una negociación, puesto que esto implicaría ciertas concesiones del autor, el documental se ha transformado en una mirada<sup>21</sup>. Esta palabra ha terminado por unirse, innegociablemente, al documental. Las disputas entre lo verosímil, lo real, lo representado, se zanján, en muchas ocasiones, añadiendo este hecho particular. Si el medio no es diáfano con la realidad y la realidad se pierde en su propia complejidad, representarla en su conjunto es imposible. No obstante, si podemos escoger una parte de ese conjunto. Es decir, podemos escoger un punto de vista.

Hemos hablado al principio de este caso: Agnès Varda y su *Daguerréotypes* es ejemplo de posición. De punto de vista. De mirada. Sin embargo, su trabajo es, en cierta manera, poco ejemplarizante en lo que a esta actitud se refiere. Veamos a qué nos referimos.

Hemos dicho que ese punto de vista sería una forma de representar la realidad organizándola bajo una mirada. El autor recogería el aspecto que desee y a este, dentro de su discurso, le otorgaría una etiqueta. En el caso de Agnès Varda podríamos hablar de un personaje como el mago, que asume dentro de la historia, y gracias al montaje, un

---

<sup>19</sup> Esta categoría nos recuerda a la aportación clave que realiza Aristóteles para con este tema cuando Nos comenta que las imágenes y los poemas “no exponen aquello que acontece o ha acontecido, sino lo que podría suceder” (Bozal, 1999: 102).

<sup>20</sup> Es decir, creamos la realidad mientras la estamos describiendo –expresando–.

<sup>21</sup> Podríamos acudir a Nichols y su visión sobre lo que implica tener una mirada en el cine documental: “En el documental tenemos constancia de cómo los realizadores ven, o miran, a sus congéneres directamente. El documental es un registro de esa mirada. La implicación es directa. El estilo atestigua no sólo una “visión” o perspectiva sobre el mundo sino también la cualidad ética de dicha perspectiva y la argumentación que hay detrás de ella” (Nichols, 1997: 119).

papel muy importante. Etiqueta que en la vida real no adquiere. Estamos asumiendo de esta manera una visión desde los ojos de la directora. Sin embargo, esta visión es sutil, las nuevas etiquetas que adquiere la realidad, sus nuevos adjetivos, no son un motivo de sorpresa. Probablemente porque nadie había creado una imagen previa, un punto de vista sobre la calle Daguerre y sobre ese mago. El espectador está empezando a eliminar la calle por la mirada de Agnès Varda. Pero, ¿Qué ocurriría si este punto de vista mirase hacia una realidad que previamente ha sido representada, adjetivada y etiquetada? El espectador tendrá problemas para asumir que los adjetivos que ha escuchado previamente son una simple construcción puesto que estos ya han suplantado a la realidad. Ya son lo real. Por tanto, a nuestro juicio, un ejemplo más vivo de punto de vista puede ser el trabajo que George Franju realizó sobre la imagen de la Catedral de Notre Dame de París.

En 1958 el director francés, bajo encargo del Ministerio de Bellas Artes, presentó un documental sobre Notre Dame, mostrando un edificio triste, arruinado, aturdido y cuya presencia supone un obstáculo para el libre vuelo de las aves (Rubín de Celís, 2011). Franju ha eliminado cualquier punto de vista habitual sobre esta realidad: no hay dimensión artística, ni religiosa, ni histórica. Es el más radical ejemplo de punto de vista. Es el adjetivo que Franju impone a este monumento. Ahora más que nunca es una mirada. Con esto, lo que tratamos de explicar es que el documental es subjetivo porque depende de la construcción y organización que un individuo realice sobre una realidad.

A pesar de esta evidencia, existen autores que deciden posicionarse en una línea lo más cercana posible a la realidad con el objetivo de eliminar esa mirada. Lo opuesto al trabajo de Franju. Esta situación sigue siendo una postura, un punto de vista, pero su discurso se centra en eliminar el mayor número de elementos posibles que alteren la verdad. Un caso sería el trabajo que los realizadores del llamado cine directo pusieron en práctica<sup>22</sup>. Podríamos hablar de un cine que asume el documental como un transmisor de la subjetividad del autor y otro cine que intenta ser un transmisor sin filtros de lo real, con la salvedad de que esto último es imposible. Bajo estas posiciones,

---

<sup>22</sup> Aquí no estamos hablando de escuelas pero no queremos olvidarnos de ellas. El cine directo, nacido en América en los años sesenta buscaba la mínima intromisión del director dejando a sus personajes una total libertad. Un ejemplo muy citado es el de Frederick Wiseman. Un cine similar, porque también buscaba la naturalidad de sus participantes, pero diferente porque implicaba la presencia del realizador y el apoyo de entrevistas, era el *cinéma-vérité*. La obra clave, e inicial, de este género sería *Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960).

estos ejemplos, lo único que queremos hacer ver es que la postura que se tome en relación a la materia sobre la que se va a realizar el documental nos dará trabajos diferentes, tantos como autores, pero que por su posición con respecto a su trabajo podríamos tratar de agruparlos.

Así lo entiende, por ejemplo, Carl Plantinga cuando habla de que los documentales usen una voz –sinónimo de posición, actitud, punto de vista– formal, abierta o poética (Plantinga, 1997) según desarrollen su discurso de una manera u otra y así también lo aplica Nichols cuando diferencia en su trabajo entre modalidad –sinónimo de organizar el texto en relación a rasgos o convenciones recurrentes– expositiva, de observación, interactiva y de representación reflexiva (Nichols, 1997: 65)<sup>23</sup>.

En definitiva, apostando por un lugar u otro, una posición u otra, dentro del discurso documental todos estos ejemplos desarrollarán su trabajo acudiendo a una serie de elementos formales –los componentes que le otorgan credibilidad–. Son fundamentos prácticos a los que el género accede de manera recurrente y cuyo uso conforma otra de las peculiaridades asociadas al documental. Se trata de una serie de convenciones narrativas y estéticas que lo separan en su imagen de la ficción. Estas convenciones se han desarrollado a lo largo de la historia. Si inicialmente aludíamos a Grierson como iniciador de las reflexiones acerca del documental podemos volver a él para empezar hablando de un procedimiento muy unido a este cine. Antes citábamos *Drifters* y mencionábamos también que para él la primera película documental era *Moana* de Flaherty; lo cierto es que estas películas ahora no nos sirven porque fueron obras que perseguían una narración muy enraizada con el cine mudo, a través del uso de intertítulos y de una dramatización muy cercana a la ficción, mientras que lo que los diferenciaba de estos eran sus protagonistas y su contexto, ambos reales. Sin embargo, con la aparición del cine sonoro los dos realizadores traerían a su trabajo lo que popularmente se conoce como *Voz de Dios*, una voz en off impersonal y omnisciente, con un rango de guía dentro del documental –y como sustitución de los intertítulos–. Grierson lo usará en posteriores obras que producirá como *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936) y Flaherty en películas como *Louisiana Story* (Robert Flaherty, 1948).

---

<sup>23</sup> A estas categorías sumaría, en su obra *Blurred Boundaries*, la de *performativo* (Nichols, 1994).

Muy cercano en el tiempo es también la unión del documental con las imágenes de archivo, entendiendo estas como un material previamente existente y no producido para la obra en cuestión. Esfir Shub, montadora de los Archivos de cine de Moscú, realizaría la denominada como primera película de compilación usando imágenes anteriormente filmadas: *La caída de la dinastía Romanov* (Esfir Shub, 1928)<sup>24</sup>. Si bien es cierto que este uso del archivo ya era tan antiguo como los noticiarios de principios de siglo aquí aparece una nueva forma de tratar este material atendiendo a una validez artística y estética. Iniciando una dinámica que recorrerá conceptos como el collage, mencionado en la obra de Lipsett, o el de apropiacionismo o metraje encontrado<sup>25</sup>.

Igualmente recurrente, junto al archivo y la *voz de Dios*, se ha vinculado el documental con lo que conocemos coloquialmente como entrevista. Especialmente quedarán en la memoria las realizadas por los cineastas del cinema vérité –*Crónica de un verano* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960), *encuesta sobre el amor* (Pier Paolo Pasolini, 1965) –. Este recurso implica, en ocasiones, la presencia, dentro de la película, del realizador, a través de su voz o su apariencia física, y se puede utilizar tanto como un uso narrativo –conducir el metraje–, argumentativo –defensa de una tesis– u opinativo. Su uso implica también otro elemento: la ruptura de la cuarta pared. Elemento muy respetado por el cine de ficción. Esta característica, la conciencia de que se está siendo filmado, y de que se aluda en multitud de ocasiones al fuera de campo, es tomada como un signo habitual del documental y como un signo de realidad. No ocurre lo mismo en la ficción. Esta particularidad aparece hasta en aquellas obras que deseaban ser objetivas con la realidad, que buscaban mantenerse alejadas. Podemos recordar *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967) o *Salesman* (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1968), películas emblema que deseaban mostrar un desarrollo

---

<sup>24</sup> Esta película formaba parte de un conjunto de *compilation films* que contenía otras dos obras suyas: *Velikii put'* (1927) y *Rossia Nikolaia II o Lev Tolstoi* (1928). De esta directora se puede encontrar información detallada en el trabajo de Vlada Petric (Petric, 1978).

<sup>25</sup> Alberto García Martínez, en su trabajo sobre las tipologías del cine de compilación, aclara que hemos querido decir cuando hablamos de que no era exactamente la primera película de montaje. “Las compilaciones informativas son casi tan antiguas como el propio cine. Leyda, quien más estudió el fenómeno hasta los años 60, afirmaba que “la práctica de re–editar es tan vieja como el noticiario mismo”. A lo largo de todo un siglo atravesando casi todas las cinematografías, las obras de compilación se han presentado a los espectadores en sus diversas formulaciones: documentales históricos, por un lado, y películas de recuperación y exposición pública de archivos, por otro. Desde la primera obra de remontaje datada por Leyda (*The Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, 1902), hasta cualquier reciente documental televisivo montado a base de imágenes de archivo esta modalidad ha demostrado una gran vigencia informativa” (García Martínez, 2006: 73)

natural de su historia pero que se ven enfrentadas a los inconvenientes que supone adoptar este discurso dentro de un documental.

El hecho de que el espectador asuma que está viendo representada la realidad aumenta su permisividad en cuanto a este último hecho y también acepta cambios técnicos bruscos, no importa si un documental está producido en 35mm pero contiene insertos procedentes de materiales en DV, en 16mm, en Betacam,... incluso pueden ser tomados como un mayor elemento de verdad<sup>26</sup>. Tampoco se nos escapa que en una película de estas características pueden verse los hilos: poco importa que aparezcan las propias cámaras de filmación, el decorado o los técnicos<sup>27</sup>.

Este breve repaso por algunas de sus características más obvias evidencia una forma de hacer. Una estrategia que ha sido pactada con el espectador desde el inicio del género y que ha ido evolucionando en paridad. Esta estructura se repite constantemente y en función de cómo se utilice puede dar lugar a una estructura en crisis. A una cierta perversión que puede ser usada con diferentes fines. Nos referimos al conocido como falso documental.

Este tipo de cine usa la retórica documental, los aspectos que antes hemos destacado, pero utilizando un contenido ficticio. No habría un acercamiento a la realidad, puesto que la realidad a la que pretende aludir es inexistente. También se le ha llamado mockumentary –de *mock*: burla– porque en algunos aspectos trataría de intoxicar, de reírse del género, o de aquel tema que trate usando para ello el documental (Sánchez-Navarro, 2001: 13). No vamos a extendernos mucho en esta categoría puesto que hablaremos de ella más adelante, pero sí que pondremos en evidencia que existen falsos documentales con diferente talante. Desde un docudrama como *Culloden* (Peter Watkins, 1964), pasando por una película de humor como *This is spinal tap* (Rob

---

<sup>26</sup> Este uso de múltiples materiales o de materiales de bajo coste supone que la película tenga una estética muy concreta que, en ocasiones, obtiene el curioso nombre de *estética del fracaso*. También es cierto que ese fracaso no viene dado por el uso de ese tipo de materiales sino porque la película en sí suele ser una búsqueda torpe, a ciegas, casi como un diario. Ilustres representantes de ella podrían ser Ross McElwee, David Perlov o, en España, Joaquín Jordá. Otros, entienden esta estética del fracaso más que vinculada al formato a una corriente en la “que el director construye una narrativa coherente basada en el fracaso a la hora de alcanzar un objetivo determinado [...] en lugar de un esfuerzo por presentar un argumento sociopolítico global” (Hight, 2009: 103).

<sup>27</sup> Es interesante observar como estos elementos formales que aquí hemos sintetizado llegan a convertir en el *fin* mismo. Como si existiesen una serie de recursos que son los disponibles para acercarse a la realidad y no otros. La mejor respuesta para esto es la proliferación de manuales o diccionarios de cómo realizar documentales. Los de Gómez Segarra (Gómez Segarra, 2008) y Rabiger (Rabiger, 2001) son un buen ejemplo.

Reiner, 1984), por una obra que se quiso pasar por real como *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino* (Agutí Villaronga, Lydia Zimmermann e Isaac P. Racine, 2002)<sup>28</sup> o por otras que no buscan más que la confusión y el caos que provoca tener un género asociado a la realidad, como el caso de *Exit through the gift shop* (Banksy, 2010).

Esta maraña de aspectos, características e incluso condiciones que parece debe tener una película documental se ha tensado tanto que puede aludir a obras que en un principio son tratadas como experimentales. El documental se ha convertido en un contenedor de películas cuya mayor cualidad en común sería su aspecto alejado de la ficción. De ahí que de un tiempo a esta parte se haya preferido utilizar el concepto de *no ficción* frente al de documental. Parece que este primer vocablo alude en demasía al documento, a lo real, y no expone verdades y contradicciones que este tipo de cine experimenta. De esta manera, al definirlo como exclusión, como lo que no es, ciertos problemas de nomenclatura podrían desaparecer. Nada más lejos de la realidad, pues a lo que se alude es a esa falta de nombre propio. Aunque haya aumentado su número de apellidos: falso documental, cine ensayo, cine experimental, docudrama,...<sup>29</sup>. Como si el documental se hubiese convertido en el territorio libre del cine (Ledo, 2004: 193)<sup>30</sup>. Como si fuese el único género que necesita hablar constantemente de sus propias características (Martín Escudero, 2014: 60).

Quizá, todas estas cuestiones y el hecho de que hayamos dado en llamar perversión a los falsos documentales, como si fuesen una línea aberrante, sea fruto de un simple malentendido, como comenta Santos Zunzunegui, ya que “todo film de ficción documenta su propio relato [...] y todo film documental ficcionaliza una realidad

---

<sup>28</sup>Se trata de una película que habla sobre un criminal que es detenido en Guatemala y al que se atribuye una serie de asesinatos. Cuando se presentó en el Festival de San Sebastián en el año 2002 se quiso hacer pasar por una historia real a pesar de ser totalmente falsa.

<sup>29</sup>Recuperamos dos textos que ya hemos mencionado y que también reflexionan sobre esta tesis. Uno, del profesor Luis Alonso, nos viene a decir que “tal definición negativa [...] deja sin resolver la conclusión entre ficción y narración” (Alonso, 2010: 43), y otro, el de Weinrichter, asegura que “en su negativa está su mayor riqueza: no ficción=no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión” (Weinrichter, 2005: 11). A pesar de esto no podemos negar que el término documental todavía se utiliza con mucha asiduidad. Una de las obras que citábamos para hablar de Arthur Lipsett se publicó en 2012 y llevaba por título *A New History of Documentary Film*. Obra que, en cierta manera, compite con otra publicada en 1973, reeditada en 1992, de gran influencia, y que tenía el título de *Nonfiction Films: A Critical History* y que nos viene a recordar que estos conceptos no son tan nuevos (Barsam, 1973).

<sup>30</sup>También es bueno recuperar aquí el trabajo de Weinrichter en relación a las hibridaciones que presenta el documental (Weinrichter, 1998).

preexistente” (Zunzunegui, 1998 a: 150)<sup>31</sup>. Volviendo otra vez a los problemas que afrontábamos al inicio. Probablemente todos estos aspectos tengan más que ver con un problema semántico que práctico y con la necesidad de explicar el efecto de alucinación que genera el cine y que con el documental se multiplica al verse referido a lo real.

Para muchos realizadores, de ficción y de no ficción, trabajar con la realidad no es un ámbito exclusivo de este último género. Lo que da más fuerza al mal entendido del que habla Zunzunegui. Seguramente para estos últimos el documental es una experiencia no vinculada a lo real, sino a la vida –como asumíamos a la hora de plantear la metodología de esta tesis–. En este sentido siempre hemos considerado importantes las palabras de Sokúrov al respecto: “En los films que se acostumbran a llamar documentales, intento mantener el curso de la vida: no intento con ellos crear una obra de arte, intento mantener y mostrar, sin interrumpirlo, el curso de la vida” (Sokúrov, 2004).

Podríamos discutir si la vida puede ser una obra de arte, a nuestro juicio es posible, pero lo que importa es ver que quizá sea necesario introducir la idea de *vida* para clarificar algunas dudas. Los realizadores que trabajan el documental se van a enfrentar a una vida real –a una experiencia con el mundo–, no solo a la realidad, concepto que nos ha traído de cabeza hasta aquí. Puede que esta sea la gran diferencia.

Por suerte, los estudios sobre el cine documental y las discusiones sobre él siguen muy vivas, como si el debate hubiese nacido hoy mismo. La necesidad de enjuiciar, catalogar, dialogar y explicar qué ocurre con este género presenta estudios amplios, como se demostró en el X congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine dedicado en su apartado monográfico al cine documental (Poyato Sánchez, 2004), o discusiones en revistas especializadas como *Cahiers du cinema: España*, que presenta, en su anterior publicación y en la actual –*Caimán, cuadernos de cine*–, una preocupación por el cine de bajo impacto, que se dejó canalizar en un breve monográfico *Ficción/documental* en su número de enero de 2009.

En lo que a este trabajo respecta, lo que acabamos de explicar es un brevísimo resumen de ciertos temas que sobrevuelan el documental y que hemos realizado con el

---

<sup>31</sup> Javier Macua también viene a afirmar algo similar cuando distingue, en su reflexión sobre la realidad y su representación, entre “la ficción filmada (la película de “argumento”) y la realidad filmada (lo que se llama el “documental”)” (Macua, 1992: 10)

simple propósito de introducir elementos que aparecerán frecuentemente a lo largo del texto. Y si lo hemos hecho de forma temprana es para explicar a continuación los problemas relativos al corpus de trabajo y a determinadas elecciones que sin la experiencia previa no habríamos podido tomar.

### **Corpus de trabajo.**

Siguiendo las ideas que habíamos expuesto en la *Introducción* de esta investigación, y entendiendo mejor qué puede llegar a ser un documental –cómo se define–, vamos a empezar discutiendo el número de películas que deberían ser sujeto de comentario y análisis en las siguientes páginas. Habíamos concretado que la idea general *a finales del siglo XX* era una alocución que, gracias a los estudios sobre el cine documental realizado durante la transición, debía adecuarse a los largometrajes de no ficción firmados una vez que finalizó ese proceso político. Nosotros vamos a ponerle fin a la transición, sin entrar en ningún debate político al respecto, en 1982. ¿Por qué? Porque los números de documentales producidos para las salas de cine nos ofrecen un cambio gigantesco entre 1981 y 1982, como veremos al analizar los aspectos legislativos y económicos en un apartado posterior.

Partiendo de esa fecha, de 1982, y poniéndole fin en 1999 –recordemos que ese es el remate cronológico del milenio– comprobamos que se realizaron, según datos del Ministerio de Cultura, 24 largometrajes documentales que fueron calificados para su estreno. Tras un primer visionado de esos materiales entendemos que el concepto *a finales del siglo XX* alude a un cambio con respecto al cine documental que se venía haciendo desde la transición. Ese cambio se produce en 1989; por tanto, las obras que se firmaron entre 1982 y 1989 están vinculadas, a nuestro juicio, a un paradigma previo. Por tanto, las vamos a eliminar del Bloque II de este trabajo y las vamos a incluir en el Bloque I ¿Por qué? Porque el Bloque I hace referencia al pasado, al modelo de cine documental que se había iniciado en la transición hacia la democracia y que se fue diluyendo hasta desaparecer; mientras que el Bloque II hace referencia a un nuevo modelo de documental que nosotros entendemos que debe ser definido como *documental español a finales del siglo XX* en contraposición al modelo previo –al modelo de la transición–.



Si partimos de 1989, y consultamos la base de datos que proporciona el Ministerio de Cultura, entre 1990 y 1999 se realizaron 17 películas documentales. Son las siguientes:

*Innisfree* (José Luis Guerin, 1990)

*Los gallegos* (Ismael González, 1990)

*Andar Bengala* (Manuel G. Rojas, 1990)

*El tiempo de Neville* (Pedro Carvajal y Javier Castro, 1991)

*El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)

*Marathon* (Carlos Saura, 1993)

*Sexo Oral* (Chus Gutiérrez, 1994)

*Ojalá Val del Omar* (Cristina Esteban, 1994)

*Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994)

*Flamenco* (Carlos Saura, 1995)

*Sombras y luces, cien años de cine español* (A. Giménez Rico, 1996)

*Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996)

*Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997)

*Babaouo* (Cousó–Ferrer, 1998)

*Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999)

*Botín de guerra* (David Blaustein, 1999)

*Si me comprendieras* (Rolando Díaz, 1999)

No obstante, los datos que proporciona esta institución pública son, para nosotros, incompletos. No por incompetencia o dejadez, no entramos en cuestiones burocráticas. Sencillamente entendemos que existen problemas industriales y económicos que hacen que el concepto *cine documental* no esté siempre ligado a las salas de cine, sobre todo, en el periodo que aquí intentamos analizar. Entendemos que

un largometraje documental puede realizarse para la televisión y mantener el estatuto de *película* sin estar necesariamente dirigido a las salas de cine. Al mismo tiempo existen propuestas que, inicialmente, no se han presentado al Ministerio y al público como documentales, como no ficción, pero que participan de los problemas que hemos descrito al acercarnos a su definición<sup>32</sup>. O, en un caso extremo, nos cercioramos de la presencia de obras que se realizaron fuera de cualquier cauce industrial habitual –cine, televisión– y cuyo impacto y presencia ha sido muy pequeño.

Realizando una búsqueda más exhaustiva con el objetivo es cubrir el mayor espectro posible hemos decidido incorporar al corpus del Bloque II los siguientes trabajos:

*Gaudí* (Manuel Huerga, 1989)

*El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990)

*La última frontera* (Manuel Cussó–Ferrer, 1991)

*La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1992)

*Sevillanas* (Carlos Saura, 1992)

*La memoria del agua* (Héctor Faver, 1992)

*Muerte en el valle* (Christina María Hardt, 1996)

*Granado y Delgado. Un crimen legal* (Laia Gomà y Xavier Montanyà, 1996)

*Andalucía, un siglo de fascinación* (Basilio Martín Patino, 1996)

*El sueño de Cristo* (Ángel del Val, 1997)

*Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean–Louis Comolli, 1999)

*Casting* (Fernando Merinero, 1999)

Haciendo esta selección debemos dejar claro que no vamos a abordar en extensión los cortometrajes documentales porque hemos decidido hablar, únicamente,

---

<sup>32</sup> Estamos en el siglo XXI, llevamos acarreados cien años de cine. el documental y la ficción tienen retóricas propias que el público conoce. Para adscribir una película al género de lo real no es necesario que la historia, narración o relato –y sus personajes– pertenezcan al mundo histórico, esa es solo una condición. Otra condición es que utilice la retórica del género, con independencia de su cuerpo narrativo.

de largometrajes documentales. Esta exclusión se realiza porque entendemos que los cortometrajes requieren un acercamiento propio que los sitúe en su contexto legal, industrial e histórico propio. Nos acercaremos brevemente a ellos en el Bloque III de este trabajo porque es una realidad que no queremos olvidar y porque algunas de sus características nos ayudan a completar esta investigación.

Dicho esto, y aludiendo una vez más a esa idea de *trama* que definíamos en la introducción, hemos decidido, tras un visionado inicial, elegir cuatro películas para acometer un análisis de su *estructura*. Las obras son *El encargo del cazador*, *El sol del membrillo*, *Asaltar los cielos* y *Tren de sombras*. Entendemos que su ubicación temporal, sus autores, su discurso y su impacto son lo suficientemente distintos como para ofrecernos cuatro análisis dispares. Además, hemos decidido extendernos en la *coyuntura* de esas obras porque suponen pilares de relevancia para el periodo de estudio que hemos elegido. Por tanto, del resto de películas de las que se hable aquí se tendrá en cuenta su discurso, tal y como se ha explicado en la metodología, y su contexto pero se realizará un acercamiento más escueto.



## 6. *El cine documental a finales del siglo XX. Estado de la cuestión.*

Una vez que hemos tratado de discutir la compleja noción de *cine documental* y hemos acotado nuestro objeto de estudio, nos parece imprescindible exponer cómo se ha hablado, en su conjunto, de la época que vamos a analizar (1989–1999). Es decir, qué tipo de límites y que tipo de características se ligan a él.

Intentaremos llevar a cabo una redacción continuada y no una simple lista, por tanto, algunas referencias que apenas hablan sobre esta época –que solo le dedican un par de breves comentarios– no serán incluidas en el texto central de este apartado pero sí en las correspondientes notas. Expondremos las más representativas e influyentes y dejaremos aquellas que consideramos irrelevantes, o que por su naturaleza sean una simple repetición, en un segundo plano. Naturalmente, tanto unas como otras, estarán convenientemente situadas en la bibliografía final.

Queremos acudir primero a las obras que con carácter general centran su estudio en la Historia del Cine Español y que, por tanto, acometen un barrido global por su historia. Estos trabajos dibujan un mapa pequeño de un espacio muy amplio y son, como toda historia general, el reflejo de las decisiones de su autor: decisiones centradas en delimitar qué debe ser o no objeto de historia<sup>33</sup>. La primera a tratar no responde a un único autor. Detrás de ella están Román Gubern, José Enrique Monterde, Esteve Riambau, Casimiro Torreiro y Julio Pérez Perucha. Responsables de firmar la *Historia del Cine Español* de Cátedra (Gubern et al., 1995) así como de sus posteriores revisiones hasta su edición más actual correspondiente al año 2010<sup>34</sup>. Junto a esta publicación es necesario unir la *Historia del Cine Español* de Caparrós Lera publicada en 2007. Son las más actuales, y las más conocidas, en lo que a historiografía general del cine español se refiere<sup>35</sup>. En ambos, la Historia del Cine está

---

<sup>33</sup> Hasta la fecha no existe una historia monumental del cine español, es decir, una historia que incorpore y discuta todos los títulos realizados en nuestro cine. Por tanto, hemos situado las historias generales en nuestro primer escalón de análisis. Quizá, lo más similar a un intento de conjugar una historia enciclopédica del cine español este en el trabajo propuesto por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas con su *Diccionario del cine español* (Borau, 1998). Aunque es evidente que su función no es la que nosotros planteamos aquí.

<sup>34</sup> La edición del año 2010 es la séptima. La primera es de 1995.

<sup>35</sup> Queremos mencionar aquí la deliberada exclusión de *El cine español, una historia cultural* de Vicente Benet, obra que desarrolla toda una trama para explicar y defender “la idea de que el cine español revela las tensiones de la instauración de la modernidad en nuestro país a lo largo del siglo XX” (Benet, 2012: 16) y que no aporta elementos de juicio significativos a nuestro objeto de estudio. Benet incluye en su análisis la idea de que el cine documental es una de las vertientes más estimulantes de nuestro cine del siglo XXI y constata que este cine empezó a cobrar relevancia a finales del siglo XX través de películas

tratada en relación a la historia política y las alusiones al campo documental son exiguas<sup>36</sup>.

En el ámbito que nosotros discutimos aquí es interesante la visión de Caparrós Lera. En su apartado *Presente y futuro de nuestro cine* repite la idea de un cine documental como “algo minoritario” (Caparrós Lera, 2007: 176)<sup>37</sup> y expresa, acudiendo a las cifras, una realidad: hay un aumento del número de películas documentales desde 1999. Esto lo hace uniendo su afirmación a algo que está estrechamente vinculado con lo minoritario y que él define como “especialistas” (Caparrós Lera, 2007: 187)<sup>38</sup>.

Por otro lado, la historia encabezada por Román Gubern ha ido aumentando su interés por el cine documental a medida que este ha aumentado en proporción numérica a finales de los noventa<sup>39</sup>. Bajo los epígrafes *estilos y autores* y *un futuro incierto* se citan algunas obras que son objeto de nuestra crítica: *Asaltar los cielos*, *Después de tantos años*, *Sevillanas*, *Flamenco*, *Marathon* o *El sol del membrillo*. Son tratadas con la vocación de continuar hablando de la obra de estos directores. Mientras que si aparecen cintas como *Sexo oral* o *Innisfree* es específicamente para nombrar la presencia de nuevos realizadores o para constatar algunos proyectos de carácter experimental que nacieron bajo el paraguas de la Ley Miró. No hay un trato de conjunto al documental de los años noventa. Entendemos que por el carácter minoritario del que Caparrós Lera hablaba.

Siguiendo la estela de estas obras, y fruto también de la proximidad de los 100 años de cine, como ocurría con la *Historia del Cine Español* de Cátedra, apareció la conocida *Antología Crítica del Cine Español* coordinada por Julio Pérez Perucha

---

como *Innisfree* o *El sol del membrillo* –estas son las dos únicas obras que cita sobre el periodo que tratamos–.

<sup>36</sup> Cuando nos referimos a que se desarrolla en función de la historia política es que el estudio del cine como un fenómeno artístico y cultura siempre está supeditado a la realidad en la que se encuadra. Rara vez una historia general del cine va a tener en cuenta los *tempos* del propio cine y va a tender hacia una división en función del contexto general. En el caso español hay una serie de hitos políticos que marcan muchos acercamientos críticos –Guerra Civil, Franquismo o Transición–.

<sup>37</sup> Esta expresión está vinculada con *El sol del membrillo*.

<sup>38</sup> Incluimos aquí la reflexión que realizó este autor en su *Historia crítica del cine español* publicada en 1999 donde citaba a *Innisfree* como un documental a tener en cuenta y calificaba a *El sol del membrillo* como una “obra maestra” (Caparrós Lera, 1999: 187); a pesar de que no hay una mención estricta al periodo y de que su análisis se cierre en 1998.

<sup>39</sup> Esto se puede ver sobretodo en la edición del año 2010 en el apartado dedicado al primer gobierno del Partido Popular firmado por Torreiro y Rimbau. Y en el epílogo provisional que firma el primero de ellos.

(Pérez Perucha, 1997 a). Una obra, en palabras de su autor “lo menos objetiva posible” (Samaniego, 1995), publicada en 1997 y que trata, si la comparamos con la publicación de Cátedra, de rellenar las lagunas y hacerlo con un aspecto crítico<sup>40</sup>. En nuestro campo, el aporte es significativo. Durante la década de los noventa encontramos 17 películas que son objeto de análisis. Son pocas para este periodo, hay que tener en cuenta la fecha de publicación, y de ellas, tres aluden directamente a nuestro trabajo: *Innisfree* (Tranche, 1997: 912–914), *El sol del membrillo* (Arocena, 1997: 927–929) y *La última frontera* (Minguet Batllori, 1997 a: 918–920). Los trabajos de Erice y Guerin también aparecen en las otras obras de carácter general, no así la película de Cussó–Ferrer. La primera conclusión es que estas *Historias* no explican el proceso que se desarrolló dentro el cine documental al final de este siglo XX pero si tienen en cuenta la presencia en él de importantes realizadores. Demasiado minoritario como para construir un discurso propio que deba ser incluido dentro del discurso global del cine español<sup>41</sup>.

Descendiendo un peldaño más en esas historias generales nos damos cuenta de un hecho: no existe, con la intención de ser una historia general, un texto que centre sus esfuerzos en ofrecernos, de manera sistemática, cómo fue la historia del cine documental en España<sup>42</sup>. Lo más cercano es la obra nacida al calor del Festival de Cine de Málaga en el año 2001: *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Su conjunto está dividido en dos partes. La primera mira hacia la *Teoría, historia e industria* (Catalá, Cerdán y Torreiro, 2001: 13–152) con ensayos en los que se escogen temas concretos: cine etnográfico, Guerra Civil, No–Do, transición o el denominado cine documental contemporáneo. Mientras que en su segunda parte, bajo el subtítulo *Films y autores: una antología* (Catalá, Cerdán y

---

<sup>40</sup> José Luis Castro de Paz la sitúa como uno de los hitos más importantes en la historiografía del cine español durante la década de los noventa (Castro de Paz, 2002: 28–29). Además de ser, a nuestro juicio, la más completa y compleja reflexión sobre la Historia del Cine Español hasta su fecha de publicación.

<sup>41</sup> Antes de abandonar las historias generales nos gustaría mencionar que, a pesar de ser una obra, a día de hoy, desactualizada, el trabajo de Jean–Claude Seguin (1995) es un excelente acercamiento hasta que detiene su estudio en 1994. Seguin tendrá en cuenta, aunque muy brevemente, el trabajo de Erice durante los años noventa así como la obra de Saura en esta época. Este autor también se interesa, en su aportación a la obra *Miradas locales* (Seguin, 2007: 55–72), del cine documental español en el siglo XXI, aunque se olvida mencionar la década que nosotros trabajamos aquí. Para terminar, podríamos incluir en estas obras de carácter general el interesante acercamiento de José Luis Castro de Paz en su obra *Cine español. Otro trayecto histórico* (Castro de Paz, 2005) donde habla del cine documental en los mismo términos que el resto de obras generales aquí reseñadas.

<sup>42</sup> Existen intentos pocos satisfactorios de hablar sobre el cine documental español en su conjunto como los trabajos de José Clemente (Clemente, 1960) y Joaquim Romaguera (Romaguera, 1988) que citaremos más adelante. En ambos no hay mención a nuestra época de trabajo.

Torreiro, 2001: 153–320), pone nombre propio al cine documental: Jordá, Patino, Esteva, Erice, Guerin o Velo. Y lo hace buscando en sus obras más relevantes. Esta división entiende de forma implícita que el cine documental español tiene más nombres propios que una historia propia. En parte gracias a la perseverancia dentro del género de algunos de los nombres que hemos citado antes.

El documental de los noventa es ampliamente tratado: en su conjunto y de forma individual. Y las conclusiones sobre este periodo son relevantes para este trabajo. “En el correr de la última década del siglo XX, la realización –y programación– de documental ha dejado de ser una práctica marginal, y marginada, en el desprestigiado mundo de la televisión y el vídeo, para cubrirse de una pátina de autoría y discursividad evidente” (Cerdán y Torreiro, 2001: 140) y este giro es propiciado, siempre según esta obra, por un buen número de documentales que gozan de gran prestigio: *Monos como Becky*, *El sol del membrillo*, *Tren de Sombras*, *Asaltar los cielos*, *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000) o *Innisfree*. Además de unir el documental español y su eclosión con la explosión de interés que este tipo de cine ha experimentado en todo el mundo. En cuanto a los autores que incluyen y las película que citan en su segundo tramo encontramos *Sevillanas* y *Flamenco* de Carlos Saura, *El sol del membrillo*, *Asaltar los cielos*, *Tren de sombras* y *Monos como Becky*. De esta forma, nos damos cuenta de cómo ese cine de *prestigio* viene firmado, salvo excepciones, por directores que habían iniciado su carrera en décadas pasadas. Es decir, por directores que ya gozaban de prestigio.

De estos textos de carácter general vamos a descender a otros que están íntimamente relacionados con la última obra comentada. Son escritos que se ocupan del cine documental pero con una vocación diferente. Tratan conceptos, autores y espacios adscritos a esta tendencia y en ocasiones ponen su vista en el cine español y en los años que a nosotros nos incumben. Uno de los que se detiene de forma más extensa en este contexto es el libro *Documental y Vanguardia* (Cerdán y Torreiro, 2005) coordinado por Josexto Cerdán y Casimiro Torreiro. En su apartado *Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años* (Cerdán, 2005 a: 349–390) se hace un recorrido por el cine español centrándose en propuestas con un “claro propósito experimental” (Cerdán, 2005 a: 350) dentro del terreno documental. Reflexionando sobre el periodo del que hablamos de la siguiente



manera y haciéndonos regresar a la introducción de este trabajo en la subrayábamos el siguiente párrafo como una reflexión que estimuló esta investigación:

*“Evacuado el documental de las pantallas cinematográficas y, por lo tanto, de los planes de producción de la industria española desde ese momento por una serie de complejas razones legales, económico–industriales y estéticas, van a ser una serie de propuestas que se adentran, con un claro propósito experimental, en ese terreno documental, las que marquen, a finales de esa década y principios de la siguiente, un nuevo punto de partida: Gaudí (Manel Hueriga, 1987), Innisfree (José Luis Guerin, 1989), El encargo del cazador (Joaquín Jordá, 1990) y El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)”* (Cerdán, 2005 a: 350).

Concediendo, después, una importancia capital en la visibilidad del documental en España a *Asaltar los cielos*. En palabras de Cerdán, “la primera película que después de la transición vive un proceso de distribución y exhibición, aunque humilde, normalizado” (Cerdán, 2005 a: 356).

Casi como una hermana de estas conclusiones, pero centrándose en el documental realizado en Cataluña, tenemos que unir a la reflexión anterior lo escrito en *Realidad y creación en el cine de no ficción* coordinada por Casimiro Torreiro (Torreiro, 2010 a). Los años noventa se tratan de forma tibia por la naturaleza del libro, centrado en este nuevo siglo, pero se cifra un momento del cambio en el documental que se vive en Cataluña: la producción de *Monos como Becky*. Coincidente con el final del siglo XX<sup>43</sup>. Su análisis ayuda a completar al que se realizaba en *Documental y Vanguardia* al aseverar que el documental catalán estaba en condiciones de “expresar unas inquietudes experimentales o vanguardistas” (Riambau, 2010: 31) puesto que era un territorio privilegiado y minoritario hasta *Monos como Becky*. Perfecto para inscribir en él nuevas tendencias y enlazando con la tesis defendida antes en *Imagen, memoria y fascinación*.

Es en esta obra donde aparece otra idea recurrente en algunos textos sobre el cine documental contemporáneo que nace en Cataluña: existen dos escuelas o líneas

---

<sup>43</sup> Además, y como toda una declaración de intenciones, el artículo que explica este periodo y sus antecedentes –Transición, Guerra Civil y Franquismo– lleva como título *Cuando los monos aún no eran como Becky* (Riambau, 2010: 11–31).

de trabajo. “Una emanaría de Jordá [y la otra] de José Luis Guerin” (Torreiro b, 2010: 45). Ambos habían transitado los años 90 firmando dos películas documentales cada uno –*Innisfree* y *Tren de sombras* el segundo y *El encargo del cazador* y *Monos como Becky* el primero– proponiendo en esta época ideas que se desarrollarían en el nuevo milenio.

De la misma opinión es el análisis de Ángel Quintana en *El documentalismo en el siglo XXI* (Quintana, 2010). Jordá y Guerin son las principales influencias de los nuevos creadores pero más que por sus películas por el magisterio que llevaron a cabo en el influyente máster de cine documental que imparte la Universidad Pompeu Fabra<sup>44</sup>. Su texto salta de nombre en nombre, desde Jordá hasta Lacuesta, pasando por Ricardo Iscar, Guerin o Mercedes Álvarez; pero no solo se queda aquí sino que también habla de periodos, de cambios, en el conjunto del cine, más allá del desarrollo de la obra particular de un director. Así, realiza una aseveración que para nosotros ya es conocida:

*“Entre 1989 y 1992 se sembró en el interior del cine español una curiosa semilla que tardó diez años en germinar. La semilla era la de un modelo de cine que entendía que era preciso llevar a cabo una remodelación formal del cine español desde el cine de lo real”* (Quintana, 2010: 56).

Es decir, vuelve a poner en los hombros de *El sol del membrillo*, *El encargo del cazador*, *Innisfree* y *Gaudí* la recuperación, ya no solo del cine documental sino del cine español en su conjunto. Además, a estos suma la importante aportación de Basilio Martín Patino del que destaca su juego lleno de “capas superpuestas” (Quintana, 2010: 57) en *La seducción del caos*. Dejando *Asaltar los cielos* y su modesto éxito de taquilla en un plano exclusivamente económico: como ejemplo de una fórmula de rentabilidad.

Estamos viendo cómo las descripciones y las críticas al periodo están centrando su visión en un número reducido de cuatro o cinco cintas como obras clave y en los nombres que van a hacer que el interés por el documental crezca en este siglo XXI. Esta tesis es la que también va a sostener el cineasta y crítico Daniel Vázquez Villamediana (Vázquez Villamediana, 2006 a) pero con un punto de vista diferente. En su aportación

---

<sup>44</sup> Un reciente estudio analiza la experiencia docente de algunos directores entre los que se encuentran José Luis Guerin y Joaquín Jordá (Comella Dorda, 2013) y que está basado en la Tesis Doctoral de dicha autora (Comella Dorda, 2010).

a la obra *El batallón de las sombras* traza un escrito que intenta explicar la explosión del documental derivado del Máster de la Pompeu Fabra desde la conocida como Escuela de Barcelona. Poniendo énfasis en su forma de mirar la realidad y en la presencia de Joaquín Jordá como puente de unión entre los sesenta y el final del siglo XX. Desde aquí su análisis empieza a diferir del resto porque trata a este autor como un “no-director” (Vázquez Villamediana, 2006 a: 40) que olvida la imagen y el montaje y se centra en el diálogo. Destacando la importancia de sus obras para el desarrollo del documental en este país pero reduciendo drásticamente su valor artístico. No ocurre lo mismo cuando salta hacia las obras de José Luis Guerin, autor al que une, gracias a *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), la virtud de descubrir el documental y sus posibilidades para muchos jóvenes (Vázquez Villamediana, 2006 a: 43)<sup>45</sup>.

Estas cuestiones sobre la influencia de un autor u otro, su magisterio o la calidad de sus obras exceden de momento el objeto de este apartado, por tanto vamos a volver a hablar del conjunto. Para ello, podemos regresar a Antonio Weinrichter y a su obra *Desvíos de los real* (Weinrichter, 2005 a) para centrar de nuevo el discurso. Weinrichter también habla de Guerin y de *En construcción*, de la importancia de su premio en el Festival de Cine en San Sebastián y del importante número de espectadores que fue a verla, como hemos visto en la introducción. Lo hace al iniciar su trabajo y en la parte que dedica al documental en España. Afirma algo de lo que ya habíamos hablado: “En el año 2002 se produjeron casi tantos títulos [documentales] como en toda la década anterior: 16 en total, frente a los 17 registrados en el periodo 1990–1999” (Weinrichter, 2005 a: 9).

Es esta década hacia la que va a retroceder cuando busque la explicación al elevado número de películas que van a aparecer en el año 2000. “El género vuelve a hacerse visible en los años 90” (Weinrichter, 2005 a: 99) comenta, gracias a películas como *El sol del membrillo*. Desde aquí, seguirá la línea de los trabajos que antes hemos citado: Guerin, Jordá, Patino, Franco, Linares y Rioyo se sucederán en su texto hasta dar entrada al siglo XXI. Es un discurso muy breve pero con la voluntad de inscribir la tradición documental de este país con la historia del género fuera de nuestras fronteras,

---

<sup>45</sup> También es importante resaltar que dentro de *El batallón de las sombras*, *El sol del membrillo* es una obra de importante influencia para el futuro del cine documental español. Lo veremos en el apartado correspondiente a esta película.

con la teoría que va adscrita a ella y con esa palabra, muy utilizada en los últimos años, que se ha convertido en un contenedor para incluir multitud de formas: no ficción.

Y es que esta no ficción, como ya hemos visto en el epígrafe previo, nos sirve para explicar, o para no tener que hacerlo, películas con las que entablar un diálogo puede ser difícil. Es el caso de los falsos documentales, las hibridaciones ficción–no ficción y otros aspectos que por ejemplo se tratan en la publicación coordinada por María Luisa Ortega *Nada es lo que parece* (Ortega, 2005). Aquí las obras pertenecientes a nuestra época son tratadas a colación de diferentes posturas: el documental de archivo, el falso documental e incluso el docudrama<sup>46</sup>. Estos aspectos hacen que nos fijemos en la importancia que adquiere en los noventa la televisión para salvaguardar cierto tipo de formas documentales. Por ejemplo, el hecho de que TVE produjese películas como *El encargo del cazador* y *La seducción del caos*; o que la televisión autonómica catalana participase en la financiación de *Gaudí*. También aparecen obras como *Tren de sombras* o *Monos como Becky* para confirmar otras tesis que ya veníamos acarreado anteriormente: las películas documentales producidas durante estos años son pocas en número y con una vocación de búsqueda. Entendida esta última palabra como un documental que deja de lado los aspectos clásicos en su lenguaje, su producción y su exhibición. Además, *Nada es lo que parece* acierta en poner interés en ámbitos que pocos trabajos tratan como el cortometraje: ahí están obras como *Dreamers* (Félix Viscarret, 1999), *Equipaje, lista de espera, pasaporte y souvenir* (Félix Cábez, 1994), el mencionado papel del medio televisivo e incluso de la publicidad.

Como acabamos de ver, estas obras ponen todos sus ojos en cartografiar los aspectos más dispares del cine documental. Siempre teniendo a este último como puente de unión. Pivote que vamos a cambiar para entablar un diálogo con aquellas obras que giran exclusivamente sobre el cine de los años noventa en nuestro país (1990–1999). Cambiamos el centro de análisis para buscar, como hicimos en las obras generales, cómo se inscribe el cine documental si se está tratando en exclusiva esta década.

La obra más importante, para nuestros intereses, sobre este periodo, nacida tras el encuentro *cine español del siglo XXI* celebrado a finales del año 2001 –entre el 22–27 de octubre en Sevilla y entre el 19–24 de noviembre en Santander–, será *Semillas de*

---

<sup>46</sup> En lo que se refiere a este último género destaca la obra de Javier Maqua (1992) en donde se hace referencia a *Innisfree* (Maqua, 1992: 91) como ejemplo de docudrama que utiliza reconstrucciones, archivo y método *flahertiano*.

*futuro. Cine español, 1990–2001* (Heredero y Santamaría, 2002). En ella se expondrán con suficiente claridad las líneas básicas sobre las que discurre el cine documental de este periodo. Toma como punto de partida el nuevo milenio y repasa en su inicio los autores que desde los años cincuenta siguen desarrollando su carrera. De esta manera, aparecerán directores como Jordá, Saura, Patino, Ricardo Franco o Guerin. Autores que tienen en común hacer la guerra por su cuenta, sin casarse con nadie (Heredero y Santamaría, 2002: 27)<sup>47</sup>. Por supuesto, destaca la recuperación del género tras su desaparición en los años ochenta y pone énfasis en que esta recuperación empieza con trabajos de fuertes raíces cinéfilas (Heredero y Santamaría, 2002: 80). Recalcando también la importancia de *Asaltar los cielos*, película que se tomaría como ejemplo para la puesta en marcha de muchos proyectos en el periodo 2000–2001 (Heredero y Santamaría, 2002: 81), para concluir con una reflexión que eleva el cine documental de los noventas a un puesto importante dentro de la Historia del Cine Español contemporáneo:

*“El enorme interés que despierta la práctica del documental ofrece una de las señas de identidad más poderosas del cine español que entra en el nuevo milenio y se extiende, más allá de sus límites tradicionales, a la reflexión sobre la propia naturaleza de las imágenes y sobre la relación entre la realidad y la ficción”* (Heredero y Santamaría, 2002: 81).

A continuación, hablaremos de un diccionario. En concreto, del libro de Francisco María Benavent, *Cine español de los noventa* (Benavent, 2000), que tiene como subtítulo lo antes mencionado: *Diccionario de películas, directores y temático*. Aquí nos vamos a encontrar con lo mismo que aparece en aquellas historias generales pero con la importante salvedad de que el corpus de trabajo de esta obra no abarca desde los inicios del cine sino únicamente una década (1990–1999). Además, el texto está

---

<sup>47</sup> Heredero y Santamaría utilizan también la palabra “francotiradores” (Heredero y Santamaría, 2002: 27) para definir a estos realizadores. Esta definición también es utilizada por Josetxo Cerdán y Jaime Pena (Cerdán y Pena, 2005: 309–315) en otro acercamiento a este periodo y que está incluido dentro de una obra que traza una historia del cine español diferente: *La nueva memoria* (Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, 2005). En este texto se habla del documental en un único sentido, el de jugar “abiertamente con conceptos tales como el falso documental, el metraje encontrado o el documental ficcionado rechazando a la hora de abordar sus respectivos temas otras fórmulas –el reportaje televisivo, el docudrama–”(Cerdán y Pena, 2005: 309) lo que hace que los autores definan a la no ficción de este periodo como un cine incómodo en su contenido y en su forma y con una exhibición limitada (Cerdán y Pena, 2005: 312).

dividido en tres partes: un diccionario de largometrajes, un diccionario de directores y un análisis de la producción.

Será en esta última parte donde aparezcan clasificadas las obras que aquí tratamos. En unos casos se enmarcan bajo el apelativo de minoritarias y en otros bajo la etiqueta documentales. Exactamente nos referimos a los pequeños títulos entre los que enmarca su texto. Bajo el nombre “los minoritarios” (Benavent, 2000: 24) encontramos la película *El sol del membrillo*, toda la obra de Guerin y de Manuel Cussó-Ferrer, mientras que bajo el nombre “El documental” (Benavent, 2000: 24) encontraremos, además de Guerin y Erice, la mayoría de los títulos con los que aquí trabajamos.

El espacio que dedica al análisis dentro de su obra es breve, únicamente coloca dentro de una serie de apartados, a modo de catálogo, el elevado número de películas –documentales y ficciones– que se realizaron durante esta época. El resto de su escrito está compuesto por fichas técnicas en donde se impone más el sentido del gusto personal, el criterio propio, que el de un análisis riguroso. Entendemos, por tanto, que su objetivo era el de poner nombres a la década pero no discutir con ella. Por último, y por enfrentar esta obra con las publicaciones que habíamos citado antes, encontramos que aquellos aspectos a los que se concebían cierta importancia –televisión y cortometraje– desaparecen. Ni rastro de aquellas películas nacidas bajo un prisma diferente. Dando a entender una conclusión compartida con las primeras historias generales de las que hablábamos: el cine se sigue haciendo en la gran pantalla. No se considera oportuno hablar sobre aquellas cintas que están producidas para la televisión o que tengan una duración inferior a la de un largometraje.

Al continuar esta senda descubrimos otra obra muy similar a la anterior que tiene este periodo como objeto de estudio. Hablamos de la publicación *El cine español de los 90* de Miguel Juan Payán (Payán, 1993). Al estar publicado en 1993 poco puede aportar su texto. Se trata de uno de los primeros en preocuparse por esta década y de hacerlo de forma sistemática. Ofrece un buen número de fichas técnicas en su apéndice (Payán, 1993: 127–155), como la obra de Benavent, y su análisis no es muy denso. Al inicio habíamos advertido que relegaríamos las obras que por su naturaleza repetían la misma idea como esta publicación, sin embargo, y a pesar de sus defectos, incluye dos elementos que van a diferenciarla del resto: el primero es su preocupación por los números. Incluyendo unos importantes cuadros explicativos en relación al número de

espectadores, la distribución y la recaudación en salas (Payán, 1993: 59–87)<sup>48</sup>. Y el segundo es la importancia que concede a la década precedente en su análisis. Diferenciándose del resto de obras que previamente hemos comentado por una sencilla razón: los textos anteriores explicaban la década de los noventa como punto de resurrección hacia el nuevo siglo mientras que esta explica la década de los noventa como consecuencia irremediable de la anterior<sup>49</sup>. En cuanto al cine documental vamos a encontrar una pequeña decepción puesto que las únicas menciones que realiza se centran en el listado de fichas técnicas<sup>50</sup>.

Continuando nuestra búsqueda nos vamos acercando, cada vez más, a los análisis minoritarios. Aquellos que aparecen dentro de publicaciones con un objeto de estudio amplio, en donde se incluyen referencias exclusivas al documental, y aquellos trabajos enmarcados en publicaciones de carácter periódico. En relación a los primeros, escogeremos dos obras que nos van a permitir hablar de temas que hasta ahora no han sido tocados. La primera, publicada en 2006, *miradas para un nuevo milenio* (Rodríguez Gil, 2006), obra que abarca un abanico de temas con la vocación de explorar el futuro que le espera al cine español. Futuro en el que está incluido el cine documental así como un repaso por los años noventa. Ciertas ideas que recorren sus páginas son similares a lo que ya hemos visto:

*“Algunos de los documentales más destacados del nuevo siglo se presentan claramente deudores de tres películas realizadas entre finales de los años ochenta y principios de los noventa del pasado siglo: Innisfree (1989, José Luis Guerin), El encargo del cazador (1990, Joaquín Jordá) y El sol del membrillo (1992, Víctor Erice), herederas a su vez de una forma de entender el*

---

<sup>48</sup> A pesar de que el texto explicativo que acompaña a los cuadros sea insuficiente.

<sup>49</sup> Entendemos que la culpa de esto es su temprana publicación. Obviamente textos como *Documental y vanguardia* o *Imagen, memoria y fascinación* también observan la importancia de las legislaciones sobre el cine realizadas durante la transición, aunque no se indaga en ellas de una forma profunda y no tienen a bien explicar lo que ocurre durante los años noventa en función de lo acontecido en los ochenta.

<sup>50</sup> Ocurrirá algo similar en un trabajo que también tiene como objeto de estudio esta década, *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90* de Pilar Aguilar. No hay cine documental porque su corpus de trabajo, como indica la autora, elimina “aquellas películas cuyo carácter no [sea] claramente ficticio” (Aguilar, 1998: 28). Quedando fuera todos los aspectos que a nosotros nos puedan interesar pero abriendo las puertas para el estudio de estos años desde un prisma diferente. No obstante, desde nuestra perspectiva, queremos apuntar que incluir la obra *Sexo oral* en ese trabajo habría enriquecido las conclusiones finales.

*cine (de autor) asentada sobre las transformaciones fílmicas de los años sesenta y setenta*” (Castro de Paz y Cerdán, 2006: 129)<sup>51</sup>.

Retrocediendo al análisis de Vázquez Villamediana<sup>52</sup>, donde buscaba en los rasgos de la Escuela de Barcelona para explicar una forma diferente de entender el cine. También en este texto se analiza por autores. Así, Carlos Losilla nos dibuja un panorama de nombres que ya deben sonarnos: Guerin, Jordá, Erice, Patino (Losilla, 2006: 39–52). Mientras que José Enrique Monterde enmarca a estos últimos en la tradición de la “autoría moderna” (Monterde 2006: 57). Para que Àngel Quintana introduzca una nueva idea dentro de nuestro diálogo: Madrid vs Barcelona (Quintana, 2006: 279–284). Enfrentando el hecho de que gran parte de las obras realizadas en Barcelona, algunas de ellas dentro de nuestro corpus, proponen la hibridación y la búsqueda dentro de la ficción y el documental mientras que las que se realizan en la capital –a las obras de ficción se refiere– son deudoras de un realismo tímido. Volviendo 50 años atrás cuando la mencionada Escuela de Barcelona cargaba las tintas contra el Nuevo Cine Español, es decir, cuando la periferia cargaba contra el centro. En cierta manera, este trabajo también entiende que las mejores obras de esta década fueron realizadas por autores que habían iniciado su carrera años atrás.

Quintana también propone un cambio desde un eje. Si antes hemos visto como se repetían *El encargo del cazador*, *El sol del membrillo* o *Innisfree* como la semilla, ahora es *Monos como Becky* la que en sus propias palabras ejercerá “una operación de gran calado que no tardó en dar sus frutos” (Quintana, 2006: 283). Y argumenta su postura en la importancia del Master de la Universidad Pompeu Fabra, al que esta obra está vinculada, y en la relevancia de Joaquín Jordá como docente<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Estos autores también publicarán un año después un trabajo en el que hacen un recorrido por el *ensayo fílmico* en España y también incluyen algunas películas documentales de finales del siglo XX como *Monos como Becky*, *Innisfree*, *Tren de sombras* y *Gaudí*. Su texto sobrevuela sobre las mismas ideas que comentamos aquí (Castro de Paz y Cerdán, 2007)

<sup>52</sup> De hecho el propio director hace un reseña sobre *Monos como Becky* en dicha obra (Vázquez Villamediana, 2006 b: 314)

<sup>53</sup> Igualmente, Àngel Quintana define, dentro de su aportación a la obra *Cine, nación y nacionalidades en España*, el importante trabajo de Jordá como el de un “auténtico Sócrates del cine [que] empezó a rodearse de gente joven [...] [y] orientó su humanismo y sabiduría a sentar las bases de una reflexión sobre la necesaria exploración de las fronteras y categorías del cine” (Quintana, 2007: 142). Recordemos que Rimbau en su texto sobre el documental catalán contemporáneo también definía *Monos como Becky* como el principio del cambio



Frente a esta obra de nuevas miradas contrastaremos otra de similar naturaleza: *Trazos de cine español* (Sanderson, 2007)<sup>54</sup>. Con la misma vocación transversal que la anterior publicación, se hablará de varios aspectos del cine patrio dedicando una breve recesión a discutir el “cine de no ficción español contemporáneo: documental de ensayo, auto-reflexivo y performativo” (Hernández Ruiz, 2007: 59–74). Su autor, Javier Hernández Ruíz, nos va a servir para introducir otro aspecto nuevo en nuestro texto: el carácter libre. Ensayístico. Es cierto que muchas de las obras citadas previamente atendían a esta idea<sup>55</sup> pero ahora se nos hace necesario exponer este aspecto antes de encarar la fase final de este estado de la cuestión.

De forma casi unánime se da a entender que hasta ahora el documental está siendo el refugio para un tipo de cine de autor y además, es ese cine el único que prueba. Que trae nuevas formas de mostrar y de narrar. Estos documentales de los noventa serán auto-reflexivos, tendrán contenidos autobiográficos y serán deudores de conceptos como el cine ensayo, el documental performativo o el falso documental.

Además, y regresando al texto, Hernández Ruíz hablará de estos temas aludiendo fundamentalmente a dos autores: Jordá y Patino<sup>56</sup>. Introduciendo otra idea que venía rondando este escrito: muchos de los que probaron suerte en el documental de los noventa habían mostrado un interés por el cine situado al margen. En la experimentación. En el ensayo y en la búsqueda. Y son ellos los que nunca lo van a abandonar. Jordá, Patino o Guerin son ejemplo de ello. Dando pie a que este periodo, en lo que se refiere al documental, este repleto de autores, en un sentido muy cercano al que *Cahiers du cinema* le otorgó a esa palabra<sup>57</sup>.

Siguiendo este concepto de *autor* podemos descender hasta la zona final de nuestra búsqueda y refugiarnos en aquellos textos que anticipábamos y que se publicaron como artículos en ediciones de carácter periódico. De entre ellos, y sin dejar

---

<sup>54</sup> Este libro es el resultado de de una selección de ponencias y conferencias impartidas por parte de académicos y profesionales del cine que participaron en el Seminario de Cine y Literatura celebrado en la Universidad de Alicante entre el 21 y el 24 de marzo bajo el título de *Trazos de cine español II*.

<sup>55</sup> Destacamos el trabajo de Weinrichter al respecto (Weinrichter, 2005: 85–94). Igualmente tenemos en cuenta que en *Documental y Vanguardia, El documental catalán contemporáneo* o *Nada es lo que parece* también se desarrolla, aunque de forma breve, estos conceptos. Nosotros hemos esperado hasta este momento para incluirlos en el texto central.

<sup>56</sup> Notable es el apartado dedicado a este último (Hernández Ruiz, 2007: 66–70).

<sup>57</sup> Es decir, un director es poseedor de una marca de estilo. De un punto de vista único con respecto al mundo. Por tanto, como hizo Truffaut al hablar de Abel Gance, es necesario adoptar una postura global. General. Que nos permita apreciar la totalidad de la obra de un autor (Baecque, 2003).

la palabra *autor* de lado, vamos a empezar con el texto publicado por Jaime Pena en *Secuencias*, cuyo título es muy elocuente, *cine español de los noventa: hoja de reclamaciones* (Pena, 2002). En él, la idea que nosotros entresacábamos de todos los textos anteriores se expresa de la siguiente manera:

*“El autor se ha convertido en un proscrito en el cine español. Con todo, las mejores películas de estos años, puede que también las menos vistas, llevan sus firmas: El sol del membrillo (1992), Innisfree (1990), Tren de sombras (1997), la inédita El encargo del cazador (1990), Monos como Becky (1999). Varias características las unen, aparte de que no recibieran ni una sola nominación en los Goya, fundamentalmente su adscripción a un cine de no ficción de escasa tradición en el cine español que, a medio camino entre el documental y el ensayo, ha posibilitado a sus autores reflexionar sobre el propio lenguaje cinematográfico”* (Pena, 2002: 52–53).

En general este escrito carga las tintas contra el cine español realizado en la década de los noventa<sup>58</sup>, pero, en lo que a nosotros nos interesa, expresó claramente que el cine documental se ha convertido en el refugio para el cine de autor. Algo que Josetxo Cerdán recoge en su artículo *cuatro puntos cardinales y un centro de gravedad para el documental contemporáneo en el estado español* (Cerdán, 2003), citando a Jaime Pena y añadiendo la causa, a su juicio, de este hecho:

*“L'únic refugi que li ha restat a aquest tipus de producció en els darrers anys ha estat el documental. Segons el que hem vist fins aquí, és evident que això no és així només i fonamentalment per una opció estètica, sinó més aviat per condicionaments econòmics”* (Cerdán, 2003: 17).

Este último autor completará su afirmación en otro texto (Cerdán, 2005 b) y continuará cargando contra la situación del documental. Argumentando que estas películas no tienen protección en nuestro país, ni privada ni estatal ni televisiva. Y por tanto, ni siquiera tienen un circuito. Poniendo énfasis, otra vez, en su carácter minoritario<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Esta necesidad de atacar al cine español también la llevó a cabo Pena cuando publicó en el año 2006 su conocido *¡Viva Marco Müller! Tarjeta roja al cine español* (Pena, 2006).

<sup>59</sup> Cerdán es el que más ha escrito sobre el periodo que aquí estudiamos. En uno de sus escritos más recientes, del año 2008, vuelve a recordarnos determinados aspectos, y determinadas formas de tratar esta

Otro aspecto interesante de estas obras, y que vamos a recuperar ahora, es su temática. Ángel Quintana habla a este respecto en *Modelos realistas en tiempo de emergencia de lo político* (Quintana, 2005) y lo hace de la siguiente forma:

*“A finales de la década de los ochenta aparecen en el panorama cinematográfico español una serie de documentales cuyo origen no es el mundo concreto, sino el propio cine [...] como un modelo en el que las imágenes en vez de tomar la vida como fuente de inspiración acaban convirtiendo el propio cine en un pretexto”* (Quintana, 2005: 26–27)<sup>60</sup>.

No obstante, remarca en su análisis que este género es el único que responde a un cierto compromiso con la realidad en los temas que trata. Su texto gira fundamentalmente sobre lo político en la no-ficción y mientras da un repaso a ciertos conceptos que rodean el cine documental termina alabando la obra de Jordá, entre la que incluye *Monos como Becky* como ejemplo de diálogo con la realidad.

De la misma manera, Quintana escribió, cuatro años antes, sobre el cine ficción. Desde su punto de vista, la ficción también tenía los mismos problemas: “el cine español de los noventa pone la realidad entre paréntesis y construye la mayor parte de sus artefactos con obras completamente alejadas del mundo” (Quintana, 2001: 10). Es decir, tanto el documental como la ficción españolas han tenido, en este periodo, serios problemas para hablar del presente.

Hasta ahora, nos hemos fijado en la construcción de una *realidad* en torno al documental de los noventa que nunca se ha puesto en duda. De hecho, aquí tenemos el ejemplo de cómo unos textos se apoyan en otros y en su conjunto nos ofrecen una visión de lo que fue el cine de no ficción durante este periodo. En un reciente doble volumen publicado por Archivos de la Filmoteca, se afirmaba, en su introducción, que la complejidad de la que actualmente goza el cine documental tiene su origen en la década de los noventa (Catalá y Cerdán, 2007: 6). Década a la que se le debe atribuir el

---

época que empiezan a ser recurrentes: “entre los años ochenta y noventa el documental español experimentó una travesía por el desierto, y sólo los cineastas que se plantearon su trabajo como una investigación personal se atrevieron a introducirse en ese terreno (aunque con claros reparos terminológicos a la hora de definir su trabajo). Los otros (escasos) documentales que se produjeron en esos años en formato cinematográfico respondieron principalmente a un modo expositivo y pasaron sin trascendencia por las pantallas españolas. Tampoco se puede decir que ninguno de ellos tenga mayor interés desde el punto de vista histórico, a excepción quizá de los musicales realizados por Carlos Saura al final del periodo” (Cerdán, 2008: 10).

<sup>60</sup> Recordemos aquí que esta visión también era expuesta en *Semillas de futuro* (Heredero y Santamaría, 2002).

difícil ejercicio de resurgir de las cenizas un género olvidado por el público y por las salas de cine.

Es decir, una época en la que no había documental, en la que se vuelve a producir, en la que este cine sorprende y que dará lugar a un espacio complejo. Un cine que llegará a generar durante este periodo, como dice Michael Chanan, verdaderas “obras maestras del documental moderno dentro de la filmografía internacional” (Chanan, 2007: 70).

### **Resumen**<sup>61</sup>

Según la historiografía del cine español, el documental, a finales del siglo XX, fue minoritario –ínfimo en comparación con la ficción–, en número de producciones, en número de espectadores y en el tipo de realizadores que lo practicaron. Estos últimos, en su mayoría, tenían experiencia en películas con una carga autoral, algunos también habían firmado documentales, y vieron cómo la industria les reservaba el hueco de la no ficción como único escape para producir cine. Un cine que empezó a buscar y a encontrarse con conceptos y con formas nuevas: hibridaciones ficción–no ficción, cine ensayo, performatividad, falso documental. Eran películas que en su búsqueda consiguieron una libertad que les enfrentó con la ficción.

Algunas de estas producciones, las que se realizaron en Cataluña, siguieron, de alguna manera, una tradición que se encontraba en la periferia del cine y que fundó la Escuela de Barcelona. Además, la temática de estas obras también iba a mirar hacia atrás. En el fin de siglo, parece que el documental de los noventa recurrió al pasado del cine para labrar sus historias. De alguna manera, recurrió a él, reflexionó sobre él y lo engulló para comenzar un nuevo futuro que sería el resurgir del documental en el inicio del nuevo milenio.

Este resurgir, de manera general, se acepta que fue propiciado por la influencia de una nueva formación de postgrado que surgió en Cataluña y que tenía al documental como bandera –nos referimos al máster de la Universidad Pompeu Fabra–. Además, dos directores que firmaron cuatro películas en los noventa serían la máxima influencia para

---

<sup>61</sup> En las siguientes líneas realizamos un pequeño resumen de lo expuesto anteriormente para compilar las ideas fundamentales.

los nuevos realizadores: Joaquín Jordá y José Luis Guerin. Junto a esto, se destaca sobremanera el éxito comercial de *Asaltar los cielos*.

También hay que tener en cuenta que este panorama está construido, como el cine de aquellos años, por un grupo minoritario. Son los únicos que se han centrado en estudiar este tipo de cine y sus nombres se han repetido en varias: Cerdán, Catalá, Torreiro, Riambau o Quintana. Hay más, al acercarnos a todas las películas de forma individual los iremos citando, pero el discurso de estos es el que mayor impacto tiene en la percepción de ese tiempo.

Este es el mapa que se dibuja, esquemáticamente, de aquellos años. Mapa que vamos a seguir ampliando a continuación atendiendo a aspectos legislativos y de producción.



## ***7. Nuestros problemas con la justicia.***

En el apartado anterior hemos dejado a un lado, conscientemente, los problemas que aquí vamos a abordar. Muchos de los textos mencionados previamente tienen presente lo que ocurrió tras la transición con la legislación relativa al cine –y con las consecuencias que esta tuvo en la producción de cine documental–; es decir, muchos ven la situación del documental español a finales del siglo XX como la consecuencia de una serie de apuestas legislativas e industriales empleadas en los años ochenta –y los primeros noventa–. De esa situación nacerían una serie de cambios en el interior del cine documental –en sus temas y en sus formas–. No obstante, y a pesar de establecer una relación causa–efecto en lo que se refiere a la situación industrial del documental en las décadas de los ochenta y noventa, pocos se aventuran a establecer una relación, o una comparación, directa entre las formas documentales de la transición –cómo era el cine documental de la transición– y las formas documentales de los años sucesivos –años noventa/siglo XXI–. La comparación puede ser difícil. Nosotros trataremos ahora el tema legislativo para encontrar una respuesta al descenso y posterior aumento en la producción documental y el tema comparativo lo dejaremos para el siguiente apartado.

Volviendo a aquellas obras que tenían el cine de los noventa como objeto de estudio citábamos una referencia que se publicó en época muy temprana dentro de la década. En ella, su autor esbozaba un futuro como irremediable consecuencia de los cambios legislativos que se habían producido. Dibujando un panorama desconcertante (Payán, 1993). En esa tesitura nos encontramos al encarar esta época. Aquí vamos a tener en cuenta una división que nos parece muy razonable, y que realiza José Vicente García Santamaría (García Santamaría, 2013) en su trabajo sobre el cine español de la transición y la Ley Miró, entre aquellos estudios que hablan del periodo con una base historiográfica y otros que hablan con una base económica. Nosotros vamos a intentar llevar esta división –aunque teniendo una redacción lo más unitaria posible– a todos los procesos sobre los que vamos a escribir para conseguir el mejor escenario posible. Un escenario que explique la situación en materia de producción y legislación durante el periodo que nos atañe. Atendiendo fundamentalmente a las reformas que durante la etapa que hemos acotado (1989–1999) se llevaron a cabo<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> En España no existe una legislación exclusiva dedicada al cine documental, por tanto, lo que vamos a comentar en la primera parte de este apartado alude al cine español en su conjunto.

Multitud de aspectos legales y políticos se vieron alterados a lo largo de la transición española a la democracia. El cine fue uno de ellos. La primera iniciativa que arrancó los cambios fue la llevada a cabo por UCD, partido ganador de las primeras elecciones democráticas. El 11 de noviembre de 1977, el ejecutivo de Adolfo Suárez puso en marcha el Real Decreto 3071/1977. Lo más llamativo de este escrito fue el fin de la censura –iniciada en España el 27 de noviembre de 1912 bajo la Real Orden del Ministerio de Gobernación– (Trenzado Romero, 1999: 54), que había acompañado a nuestro cine desde sus inicios, y la eliminación del permiso de rodaje. Junto a esto se aplicaron una serie de medidas que en años posteriores le han valido los calificativos de reforma lenta, indecisa e incluso de *no política*. Se incluían, entre ellos, cambios significativos: la obligatoriedad de destinar a la exhibición de películas españolas un mínimo de 120 días al año, la división entre salas especiales y comerciales, la calificación de películas de especial calidad y especial para menores, ambas con subvención, el acuerdo para el impulso del cine español en el exterior, etc.

Para Cánovas (Cánovas, 1985: 35–38), este Decreto Ley que debía regular las actividades cinematográficas, se aplicó con lentitud, como muestra la postergación del control automático de taquilla hasta enero de 1979, y fue blanco de los sucesivos cambios en la dirección general que el gobierno poco estable de Suárez cometió durante esos años<sup>63</sup>. Con posterioridad –y con el objetivo de promover un marco general–, el Ministerio de Cultura elaboró un borrador para una nueva Ley General de Cinematografía tras aprobar la Constitución de 1978. En ella que se pretendía, entre otras medidas, eliminar la dirección general de cinematografía, resucitar el IIEC, clasificar las salas en comerciales, de arte y ensayo y salas X y la creación de un impuesto de protección para el cine español. Esta propuesta no se saldría adelante y supondría la respuesta de todo el cine español a través de un conocido congreso.

La reacción tuvo lugar en el conocido como I Congreso Democrático del Cine Español que se celebró en 1978 y que reunió “a distintas fuerzas políticas, sindicales [y] profesionales, en torno al tema de la necesaria reforma de estructuras” (Méndez Leite, 1985: 36) que exigía un cine en democracia. El cine español se hallaba, para muchos, desprotegido por la libre importación de películas extranjeras que recogía el decreto de 1977 y el segundo gobierno de Suárez, respondiendo a las exigencias, trató de

---

<sup>63</sup> Hubo seis directores de cinematografía durante este periodo: Rogelio Díez, Félix Benítez de Lugo, José García Moreno, Luis Escobar de la Serna, Carlos Gortari Drets y Matías Vallés Rodríguez.



resolverlos aplicando las cuotas de pantalla –3 por 1– y de distribución –5 licencias de doblaje por cada cinta española distribuida– (Caparrós Lera, 1992: 19) y otras medidas de fomento como un fondo de protección y una línea de crédito del Banco de Crédito Industrial (Caparrós Lera, 1992: 52). A estas medidas se unirían otras que tratarían de proteger el cine español y que se mantendrían vigentes hasta la aparición de Pilar Miró.

Para los que se oponían a estas medidas era necesario mantener la cuota de pantalla, limitar la importación de películas y que se reconociesen los derechos de autor. Sería en 1979, y solo tras una breve crisis, cuando se llegase al acuerdo del que antes hemos hablado y se dejase el cine en materia de *stand by*. Este sería el primero de muchos parches que la administración irá colocando a la legislación relativa al cine y que precedería al Real Decreto del 10 de enero de 1980 en donde se hacían efectivas muchas de estas reformas y que como comenta Caparrós Lera permitió aumentar el número de producciones: de 82 en 1980 a 118 en 1982 (Caparrós Lera, 1992: 56)<sup>64</sup>. A pesar de esto, y como expone Bermúdez de Castro, durante todo el gobierno de UCD el cine español se desangró y no supo responder a nuevos elementos que se convertirían en serios inconvenientes para la futura producción: como es el caso del auge de la televisión o la aparición del vídeo (Bermúdez de Castro, 1989: 33).

Frente a estas medidas de índole práctica se suscribía un nuevo discurso en la forma de entender la cultura. UCD, como explica Manuel Trenzado Romero, se adhirió a lo que en aquellos momentos se conoció como *democracia cultural* (Trenzado Romero, 1999: 155)<sup>65</sup>. Esto, en sus propias palabras, se vio reflejado en el preámbulo de la ley, siendo la parte dispositiva una extensión de este pensamiento. Queremos resaltar este aspecto por dos motivos: el primero es su clara distancia con las políticas de protección al cine que durante el franquismo se habían realizado y segundo porque esta nueva ideología implicaba la “inhibición estatal en la política de protección” (Trenzado Romero, 1999: 156) del cine. De esta manera se desreguló la industria y provocó, en muy poco tiempo, que el cine español entrase en una situación insostenible. Por eso, a los adjetivos que hemos escrito antes –lentitud, indecisión– se debería sumar el de

---

<sup>64</sup> También conviene saber que se habían realizado 105 largometrajes en 1978 y 64 en 1979.

<sup>65</sup> UCD explicaba en su programa político su apuesta por la libertad, en todo su sentido, aunque también pecase de indecisión: “en el terreno socioeconómico, los partidos democráticos relativamente más conservadores del espectro político insisten con preferencia en el concepto de libertad, mientras que, en comparación, la izquierda se refiere con mayor intensidad al de la igualdad. Por ello, fiel a su nombre, UCD debe buscar una síntesis integradora de ambos principios otorgándoles la misma prioridad. UCD acepta el reto de esta difícil síntesis, básica en la sociedad occidental moderna, a la que pertenecemos.” (Gamir, 1978)

liberal, en el sentido de dejar en manos del mercado una industria antes regulada por el estado. Trenzado Romero también advierte, como no podía ser de otra manera y visto los parches impuestos en los años sucesivos a este decreto ley, que UCD no solo pecó de relajar la protección estatal, sino de contradicción, porque nunca mantuvo su discurso cultural. Acudió a proteger un cine que se estaba ahogando.

Estas críticas no fueron las únicas que soportó el gobierno de UCD en relación a su papel con la industria del cine. Con el paso del tiempo también se han desarrollado debates sobre si su mayor logro –eliminación de la censura– puede ser discutido. En la conocida obra de John Hopewell<sup>66</sup> (Hopewell, 1989) sobre el cine español tras el fallecimiento de Franco se desarrolla este aspecto, creemos que con bastante acierto, a tenor de los problemas que tuvo, por ejemplo, la película de Pilar Miró, *El crimen de Cuenca* (1979), o, en lo que a nosotros toca, el documental *Rocío* (Fernando Ruíz, 1980)<sup>67</sup>. La conclusión que acompaña este texto únicamente se cuestiona que la censura existió, en menor grado que durante el franquismo, y que fue desapareciendo de forma progresiva cuando entramos en los años ochenta. Porque en aquel tiempo “la democracia española no [estaba] lo suficientemente consolidada como para permitir o consentir una libertad de expresión normalizada” (Hopewell, 1989: 147).

Esta censura, como comenta Casimiro Torreiro (Torreiro, 1995 a: 368–369), también se pudo ver en el tema relativo a las subvenciones. Cintas como *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977), de carácter izquierdista, recibieron una baja valoración para así no obtener apoyo estatal. En lo que se refiere al documental también se pusieron ciertas trabas: ya hemos citado el caso de *Rocío* pero no los de *Después de...* (Cecilia Bartolomé y Juan José Bartolomé, 1981) o *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) que no recibieron protección estatal por ser películas que no trabajaban con propuestas vinculadas exclusivamente a la ficción<sup>68</sup>. A este respecto, se fue consecuente con lo que UCD tenía previsto en su ley de 1977 en relación a las obras fílmicas que utilizasen material de archivo: ni más ni menos que se les negaba cualquier

---

<sup>66</sup> Bajo el epígrafe *¿Fin de la censura?* (Hopewell, 1989: 140–147).

<sup>67</sup> La obra de Fernando Ruíz vivió un proceso de persecución burocrática que está perfectamente detallado en el artículo que Alejandro Alvarado publicó en *Blocs&Docs* (Alvarado, 2010).

<sup>68</sup> El trabajo de los hermanos Bartolomé y de Imanol Uribe serían rehabilitados con posterioridad.

subvención<sup>69</sup>. Dejando un panorama a medio camino entre el control y la libertad, esta última con minúsculas.

La política de UCD fue siempre a remolque por la inestabilidad que se vivía en el país y porque el fin no solo de su gobierno sino de su partido se avecinaba. Tras la marcha de Suárez y el corto mandato de Calvo Sotelo España vivió en 1982 la victoria electoral de un Partido Socialista que traería, en lo que a política cinematográfica se refiere, la llegada de la Ley Miró<sup>70</sup>. Sus postulados más importantes ya fueron presentados durante el periodo de gobierno de UCD en el mencionado I Congreso Democrático del Cine Español y luego desarrollados tras el nombramiento de Pilar Miró como Directora General de Cinematografía y de la publicación del Real Decreto de 28 de diciembre de 1983 para la protección de la cinematografía española. Una ley que iniciaría su desarrollo en 1984 y que traería sus primeras consecuencias en 1985, año en el que Pilar Miró dimitiría voluntariamente tras la polémica presentación de un recurso al Tribunal Supremo por parte de distribuidores y exhibidores. A pesar de esto, Miró llegaría a ostentar otro cargo público de relevancia como Directora General de RTVE hasta 1989.

En lo que se refiere al contenido legislativo, grosso modo, destacaron la concesión de ayudas previas al rodaje, la conocida subvención del 15% de la recaudación en taquilla, la aparición de películas de especial calidad a las que se otorgaba un 25% más de subvención, el nuevo sistema de subvención a los cortometrajes, la modificación para conseguir licencias de exhibición y su reducción de cinco a cuatro por cada película española, mientras que la cuota de pantalla se mantenía como hasta ahora –3 por 1– (Caparrós Lera, 1992: 57–58). Lo que se quería conseguir con este proyecto era reducir el número de producciones pero aumentar su calidad y su competitividad (Riambau, 1995). Los números están ahí: en 1984 se produjeron 75

---

<sup>69</sup> En el Real Decreto 3071/1977, en su artículo 18, apartado c, se le niega la subvención a las películas “realizadas con material de archivo en un porcentaje superior al cincuenta por ciento de su duración, y las que, en la misma proporción, se limiten a reproducir espectáculos, entrevistas, encuestas, reportajes y acontecimientos de actualidad, salvo que excepcionalmente, en atención a sus valores culturales o artísticos, la administración les declare merecedoras de protección.” [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1977-28665](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1977-28665) (22.02.2016).

<sup>70</sup> Para Trenzado Romero (Trenzado Romero, 1999: 114), la actuación estatal se redujo a un conjunto de decretos y órdenes ministeriales sin rango de ley que sin embargo se conocieron coloquialmente como *Ley Miró*. Bermúdez de Castro también es de la misma opinión y aconseja denominar al texto Decreto Miró (Bermúdez de Castro, 1989: 117–118), al igual que García Santamaría (García Santamaría, 2013).

películas, cifra que iría en progresivo descenso hasta una cierta recuperación a inicios de la década de los noventa<sup>71</sup>.

Las consecuencias y las críticas a este Decreto Miró aparecieron con rapidez. Uno de los primeros trabajos que acertó a fijar los problemas que estaba causando la legislación socialista fue el texto que Santos Zunzunegui publicó en el libro de Francisco Llinás *4 años de cine español* (Zunzunegui, 1987). En él habla sobre el trabajo de Miró y del continuador de su política tras su dimisión: Méndez Leite. Para Zunzunegui, y partiendo de los números obtenidos, el cine español se convirtió en un producto totalmente dependiente del Estado. Dependiente como nunca antes lo había sido. Poniendo de manifiesto que desde el año 1983 el porcentaje de espectadores que acudía a una sala de cine a ver una película española se redujo drásticamente del 27,3% de esa fecha al 17,6% de 1985 (Zunzunegui, 1987: 117). Igualmente se produjo un cierre masivo de salas entre el periodo 1982–1985 (Zunzunegui, 1987: 178). Zunzunegui sostiene que el cine español más popular desapareció y a las salas acudieron únicamente aquellos espectadores que estaban deseando enfrentarse a un producto de cierta calidad artística.

En contrapartida en esta visión, otro análisis cercano en el tiempo, del que ya hemos hablado (Bermúdez de Castro, 1989), y por su metodología, similar al de Zunzunegui, veía que este Decreto Miró, a pesar de dar lugar a una cifras preocupantes, había conseguido dotar al cine español de un importante prestigio porque gracias a él se habían podido producir obras que sin un fuerte apoyo estatal no habrían podido ver la luz (Bermúdez de Castro, 1989: 127). El autor da una lectura somera a este debate al que considera estéril y se centra en otra consecuencia directa que tendrá el texto legislativo: la inflación de los costes de producción gracias al dinero fácil que empieza a conceder el Ministerio. Haciendo que algunas películas no sólo se financien con dinero público sino que antes de ser producidas ya empiecen a generar beneficios<sup>72</sup>. Dando

---

<sup>71</sup>Relación años–número de producciones: 1985 (76), 1986 (60), 1987 (69), 1988(63), 1989 (48), 1990 (47), 1991 (64). Hay algunos años con un breve aumento pero el descenso, comparado con años anteriores, es acusado.

<sup>72</sup> Un ejemplo sería el de la película *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984), producida por Elías Querejeta. “El conocido productor presentó en el Ministerio un presupuesto de 136 millones de pesetas, que la Comisión Técnica del Ministerio rebajó a 100 millones. A la película se le otorgó el máximo de anticipo (el 50%, es decir, 50 millones). Al vender su productor los derechos de antena a TVE percibió otros 30 millones. Pero como también se acogió a la política de fomento del cine autóctono del Gobierno vasco recibió otros 25 millones a fondo perdido. Así que, solo en anticipos Querejeta logró 105 millones de pesetas: cinco millones más del coste estimado, y todo ese dinero antes de su exhibición pública. Ahora bien, una vez estrenado el film, y con las subvenciones recibidas *a posteriori*, percibiría un 65% de la

lugar, para Bermúdez de Castro, a dos cuestiones sobre las que han de plantearse los análisis relativos a este decreto: “una [cuestión] de fondo y otra de forma. El fondo, la necesidad o no de las subvenciones anticipadas y la forma, la cuestión del reparto, la polémica actuación de la primera subcomisión de valoración técnica” (Bermúdez de Castro, 1989: 129) encargada de valorar las películas para la concesión de las subvenciones una vez producida la obra<sup>73</sup>.

En lo que a subvenciones se refiere, y una vez que Méndez Leite estuvo al mando, se trató de reducir estas malas costumbres descendiendo el número de películas a las que se daba dinero y aumentando el porcentaje económico de cada producción. Así se hizo. Poniendo un cierto punto y final a lo que Carlos Losilla describió como “la historia ascética de una putrefacción” (Losilla, 1989: 33). Lo que nos viene a decir este autor, de forma poco sutil, es que el cine español eliminó una serie de subproductos, en referencia a las películas S, para integrarse definitivamente en el cine europeo y la consecuencia fue, como el propio Losilla cita continuamente, el cierre de salas y la reducción, en masa, de los espectadores que acudían a ellas: 86 millones acudieron al cine a ver una película española en 1973 mientras que en 1987 no llegó a 13 millones (Losilla, 1989: 33).

A simple vista los objetivos prioritarios del Decreto Miró se estaban cumpliendo: por un lado se redujo el número de películas, se aumentó su calidad y se desarrolló un sistema de protección eficaz para el cine español. Por otro, se logró un estatuto de colaboración entre el sector de producción y TVE, la regulación de emisión de cine español en la televisión pública, la compra de derechos de antena y las conocidas producciones asociadas (Monterde, 1993: 112–117). Pero, evidentemente, no todo fueron buenas noticias. Más allá de sus posibles virtudes la legislación dejaba, además de los problemas que ya hemos descrito, y como explica José Enrique Monterde, huérfana a la cultura cinematográfica:

*“La progresiva desaparición del movimiento cine clubístico, la lenta y laboriosa puesta al día de la Filmoteca Española, el escaso apoyo a la investigación*

---

taquilla al haber sido declarada la película de interés especial y de mayor empeño. Como recaudó finalmente 162 millones de pesetas tuvo derecho a 15 millones del Fondo de Protección. *Tasio* pudo reportarle así a su productor no menos de 50 millones; o lo que es lo mismo, un beneficio inmediato del 50% sobre la inversión realizada” (García Santamaría, 2013: 9–10)

<sup>73</sup> Este aspecto relacionado con el carácter subjetivo de las ayudas también es tomado como algo negativo por parte de Antonio Vallés Copeiro del Villar porque considera excesivo el poder discrecional de la administración para asignar las ayudas (Vallés Copeiro del Villar, 1992: 207).

*histórica y teórica, la falta de apoyo al raquíptico panorama de la prensa y la edición especializadas, el nulo interés por la enseñanza audiovisual y la divulgación cinematográfica en todos los niveles y ámbitos de la enseñanza, etc. Son [...] déficits de todo el periodo socialista” (Monterde, 1993: 112).*

Esto la hacía ser una legislación similar, en muchas lagunas, a la de periodos anteriores. La legislación que llevó el nombre de Pilar Miró tendrá muchas lecturas posteriores y ha sido criticada durante su implantación y en años sucesivos. No intentamos hacer aquí un gran compendio sobre esta reforma así que nos quedaremos con esos retazos para hablar ahora de la legislación que rodeará la producción objeto de este estudio<sup>74</sup>.

En 1988, Méndez Leite, que había seguido la política de su antecesora, dejó su cargo por un desacuerdo con el anteproyecto de ley de protección a la cinematografía española preparado por Miguel Satrústegui (Caparrós Lera, 1992: 84) alegando que “ya no sabía que demonios pintaba ahí” (Muñoz, 1988: 23) porque no se le había tenido en consideración a la hora de elaborar ese texto. Lo que estaba ocurriendo en aquel momento era que el nuevo Ministro de Cultura, Jorge Semprún, entendía que la legislación vigente no fomentaba la industria del cine ya que había convertido al Estado en el principal productor. De esta manera, Méndez Leite dejó paso a Miguel Marías como director del ICAA, la antigua Dirección General de Cinematografía, y se empezó a perfilar el que sería conocido como el Decreto Semprún. Este hecho también coincidió en el tiempo con la salida de Pilar Miró de la dirección de RTVE y con las peores cifras de asistencia que el cine español había tenido: apenas se superaron los ocho millones de espectadores en salas (Riambau, 1995: 408).

De esta manera, en agosto de 1989 se publicó el contenido de ese decreto, cuyo objetivo era la mejora industrial en materia de producción y distribución del cine español. Para tal propósito se llevarían a cabo una serie de medidas: “a) medidas de estímulo fiscal; b) creación de líneas de crédito bancario a partir de un fondo de garantía estatal; c) nuevo acuerdo con RTVE; d) control informatizado de taquilla y creación de ayudas a la distribución y la exhibición; y e) reforma del sistema de subvenciones”

---

<sup>74</sup> Creemos que además de los trabajos citados aquí un importante estudio sobre las cuestiones administrativas de Ley Miró puede verse en el trabajo de Núria Triana Toribio (Triana Toribio, 2003: 119–111)

(Riambau, 1995: 407). Igualmente, en 1988 y 1989, se revisaron los acuerdos que se habían establecido con TVE. El objetivo era conseguir una inversión de la televisión pública en el cine español de al menos unos 2000 millones de pesetas. Sin embargo, estos acuerdos nunca llegaron a ponerse en marcha, como el propio Decreto Semprún. Estas relaciones con la televisión, iniciadas años atrás con Pilar Miró, y el nacimiento de las cadenas privadas a finales de los ochenta serían el inicio de una nueva vinculación entre la televisión y el cine que reportaría a este último importantes fuentes de financiación. Para el documental, en concreto, se convertiría en piedra de refugio. Lugar donde encontrar acomodo para su producción y posterior exhibición.

En 1991, Solé Tura se convierte en el nuevo Ministro de Cultura, mientras, en la dirección del ICAA han ido sucediéndose Miguel Marías, Enrique Balmaseda y el productor Juan Miguel Lamet. Durante el mandato de Solé Tura se volvieron a reformar las medidas de protección a la producción reinstaurando “la obligatoriedad de incluir el guión en los proyectos que optaban a una subvención” (Riambau, 1995: 410). El mandato de Lamet se prolongaría en el tiempo y sobreviviría al nombramiento de Carmen Alborch como Ministra de Cultura –aunque después sería sustituido por Balmaseda–. De esta época, según Riambau, el único signo positivo que se desprende es la “inflexión producida en el discreto aumento de recaudación y espectadores” (Riambau, 1995: 413) superando los 8 millones de espectadores entre 1990 y 1994 y recaudando más de 3000 millones de pesetas en 1991 y 1994 (Riambau, 1995: 413). Este periodo de gobierno socialista, que había estado marcado por el Decreto Miró y el problema de las subvenciones anticipadas, terminaría su relación con la legislación cinematográfica cuando presente en 1994 la Ley de Protección y Fomento de la Cinematografía iniciando una recuperación al alza en número de películas, recaudación y cifras de espectadores.

El objetivo que se marcó esta medida de 1994 fue la de reducir la importancia de las subvenciones anticipadas partiendo de criterios de rentabilidad económica. Las primas según la recaudación de taquilla se redujeron de 50 millones a 30, para los nuevos realizadores a 20 millones y para las cintas realizadas en una de las lenguas autonómicas de 10 millones. Dejando limitadas las subvenciones anticipadas a los nuevos realizadores, a títulos de especial calidad y a aquellas productoras “que presentasen planes para la producción de tres largometrajes en dos años, con un límite

equivalente a la inversión del productor o, como máximo, de 180 millones de pesetas” (Monterde, 1992: 102).

En 1996, y tras 16 años de gobierno socialista, el Partido Popular liderado por José María Aznar llegaría al poder en una minoría que se convertiría en mayoría cuatro años después. En los inicios del mandato popular sería Esperanza Aguirre la nombrada como Ministra de Cultura y responsable de llevar a cabo los cambios que sobre la ley de 1994 se llevarían a cabo en dos reales decretos publicados en 1997 con José María Otero como director del ICAA y brazo ejecutor. Esta reforma “implicaba una cuota de pantalla que reducía la presencia de un film de la Unión Europea entre cada tres estrenados y la concesión de tres licencias de doblaje por cada producción europea. En lo que se refiere a la promoción del cine español, “se mantenía el criterio de la ley de 1994 con una subvención automática del 15% de la recaudación obtenida en taquilla por cualquier película española y se introducían pequeñas modificaciones en las ayudas complementarias a los films que recaudasen más de 50 millones de pesetas –25% de taquilla o 33% del presupuesto, con un tope de 100 millones– y el 33% de la inversión del productor a las obras de nuevos realizadores o de decidido contenido artístico y cultural” (Riambau y Torreiro, 2009: 458).

A partir de 1994, cuando el cine español se estaba recuperando en cifras<sup>75</sup>, las televisiones se transformaron en fuente de ingresos para la producción a través de los jugosos derechos de antena. Aunque estos irían en progresiva decadencia, sobre todo en la guerra digital de 1998 hasta una posterior recuperación en años sucesivos. Estas serían las medidas que se desarrollarían durante esta década y que tendrían como continuación la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del sector Audiovisual de 2001, con Pilar del Castillo como Ministra y Otero todavía al frente del ICAA.

Para Monterde, estas medidas eran de un corte economicista frente al artístico de la etapa precedente. Y aunque sí que hubo cierta recuperación en materia de cifras, en 1994 se llegó otra vez a un número de producciones relativamente bajo: 44 películas (Heredero y Santamaría, 2002: 100). Por no hablar del descenso de recaudación que se produjo ese año –3748 millones de pesetas se recaudaron en 1993 frente a los 3220 de

---

<sup>75</sup> La relación número de producciones año entre 1995 y 2000 es la siguiente según los datos del Ministerio de Cultura: 1995 (59), 1996 (91), 1997 (81), 1998 (69), 1999 (92) y 2000 (100).



1994– o de cómo el número de espectadores descendía de 9917 millones de 1990 a los 7126 de 1994 (Monterde, 1992: 101). Para este autor, estos sucesivos modelos industriales llevaron durante la década de los noventa, y siempre desde un punto de vista económico, a dos periodos: unos años malos, que se iniciaron con UCD y su errática política, y otros buenos, marcados por la ley de 1994 de la que antes hemos hablado. Separando los años noventa por el eje 1994.

Atendiendo a los números, en 1995 se produjeron 59 títulos que en 1996 llegaron a 91. El cine español inició una escalada desde esa fecha marcada por Monterde, con un pequeño freno en 1998, pero que vuelve a recuperarse con plenas garantías años después. Lo que ha llevado a que la industria nacional haya sido definida como una industria ciclotímica. Para Caparrós Lera, en cambio, esas cifras posteriores a la Ley Alborch y a los cambios provocados por el gobierno popular no consiguieron recuperar el cine español frente a una industria extranjera –Hollywood– que, según datos de 1996, ocupaba el 75 por 100 de las entradas de cine que se vendían en Europa (Caparrós Lera, 2005: 21). Sería este mismo autor el que, en una reflexión previa a estas palabras, trataría de buscar culpables en ese cine extranjero que coloniza el país aludiendo muy duramente contra unas leyes que le permitían campar a sus anchas: “[Hay que] sustituir progresivamente el doblaje de las cintas extranjeras por su proyección únicamente subtitulada. Y para aplacar las “iras” de las multinacionales –la espléndida escuela de “dobladores” de cine ya tiene suficiente trabajo con el doblaje de filmes para las múltiples cadenas televisivas–, las películas españolas –incluidas las autonómicas– dejarían de recibir paulatinamente subvención” (Caparrós Lera, 1999: 184); sin olvidar mencionar, de forma soterrada, que el cine español debería dejar de vivir de la protección estatal para poder ser realmente una industria. Algo que se pretendió con las reformas de 1989 y 1994.

Ese año, 1994, parece una línea más o menos clara. En dos estudios publicados por Txomin Ansola también se insiste en dividir la década de los noventa por ese eje central. En el primero de ellos, relativo a las ayudas sobre proyecto que se concedieron al cine español tras el decreto Semprún (Ansola, 2004), se hace hincapié en la falta de acuerdo que suscitó esa reforma legal y en la división clara que existe entre la primera y la segunda mitad de esa década. Además, el autor hace responsable de ambas situaciones a la administración socialista: “si la política cinematográfica de los socialistas llevó al cine español a una situación de casi no retorno, no es menos cierto

que fueron las reformas impulsadas por los socialistas las que permitieron reconducir un panorama sobre el que se cernían los peores augurios” (Ansola, 2004: 7).

Ansola insiste en este texto en la dificultad que supone la comercialización de las películas españolas. Algo que desarrolló en el segundo estudio al que nos hemos referido y en el que centrará por primera vez, y de forma clara, esa división que las cifras nos dejan intuir: “En la primera mitad asistimos a un claro retroceso del cine español, que situó la aceptación de los filmes nacionales en mínimos históricos. Mientras que en la segunda se dio una recuperación significativa de la actividad productora, que permitió pasar de las 41 películas de 1990 a las 82 de 1999” (2003: 153).

El propio autor, en su texto, es consciente de que la realidad es bien distinta. El cine español no vivió una edad dorada, porque, a pesar de que en 1999 se alcanzase una cuota de mercado del 13,98%, su raquitismo empresarial y su fragmentación se mantuvieron en pie y se hicieron evidentes al comprobar que entorno al 68% de las productoras que realizaron en algún momento una película nunca han vuelto a participar en otra a lo largo de la década (Ansola, 2003: 157).

Siguiendo esta línea crítica con las cifras encontramos al profesor Álvarez Mozoncillo, que en un estudio de título bastante claro, *la virtual recuperación del cine español* (Mozoncillo, 1999), expone las carencias crónicas del cine patrio –atomización empresarial, imposibilidad de afrontar riesgos económicos, poca relación producción–distribución–exhibición, poca promoción de las películas, deficiente acceso a mercados internacionales, inestable relación cine–televisión– junto a un análisis de la distribución, la exhibición y la amortización del cine español para concluir que lo que se vivió aquellos años fue un absoluto espejismo provocado por los cambios legales, el aumento de directores noveles, la mejora de la cuota de mercado y el desarrollo de las televisiones privadas (Mozoncillo, 1999: 3).

Estos problemas que señala Álvarez Mozoncillo en su texto comparten cierta relación con otros argumentos que el propio autor desarrolló en las conclusiones de la extensa investigación que dio fruto al libro *La industria cinematográfica en España* (Mozoncillo, 1993) y que realizó años atrás. Al iniciar los años noventa la industria del cine en España, según este estudio, no tenía una sólida estructura empresarial y además estaba atomizada, las coproducciones no iban a suponer ninguna salvación y había que

ver si las televisiones podían seguir cargando con los tremendos gastos asociados a los derechos de antena; además, la débil relación entre los tres sectores del cine – distribución, exhibición y producción– hacía muy difícil el desarrollo de una industria fuerte y con posibilidades de enfrentarse a unos agentes externos que la estaban controlando –sobre todo al sector de la distribución– y a una nueva realidad que estaba sacando a los espectadores de la sala –televisión, vídeo, nuevas ofertas culturales– (Mozoncillo, 1993: 327–333). Al hacer esta breve comparación entre dos estudios de inicio y final de la década –uno es de 1993 y otro de 1999– parece que las únicas conclusiones en materia industrial que se pueden entrever son que el cine español únicamente descendió y aumentó en sus cifras: número de espectadores, películas, salas y cuota de mercado pero ninguna de las modificaciones administrativas que sufrió pudo solucionar los problemas que tenía desde un principio. Dando lugar a que las continuas legislaciones parezcan únicamente textos inútiles que se superponen unos a otros y que poco o nada pueden lograr más allá de maquillar unas cifras y lanzar cortinas de humo. Ya se aventuraba Mozoncillo a hablar de España como un país con unos “bruscos reajustes de la regulación y la protección” (Mozoncillo, 1993: 343) en lo que se refiere al cine, y continuos podríamos decir también, que poco o nada avanzan “en la regulación del sector audiovisual” (Mozoncillo, 1993: 343). Dejando un panorama, desde un punto de vista económico, muy poco deseable. También, en uno de los primeros análisis con una perspectiva económica que se realizaron en relación a ese fomento del cine español, se entendía, a principios de los noventa, que estas políticas administrativas habían propiciado la desaparición de la figura del productor dando lugar a una atomización empresarial y a la ausencia de empresas con la entidad suficiente de la que estamos hablando (Vallés Copeiro del Villar, 1992: 214). Ahora la iniciativa de un director será suficiente para llevar a cabo la producción de una película. Algo que, en lo relativo al cine documental, hará que se puedan producir algunos de los pocos títulos de los que se disponen en este periodo porque son trabajos que en materia de producción no se acoplan al deseado sistema industrial.

Los continuos reproches que se lanzan a la industria del cine en España tienen que ver con la búsqueda de una quimera económica; se repite una y otra vez su debilidad y se acude a sus paupérrimas cifras para demostrarlo. Lo más habitual es que sus números sean comparados con resultados pasados buscando cuotas de mercado, número de espectadores, recaudación o número de salas de otro tiempo y lugar. Las

legislaciones de los 70 y 80, y el increíble aumento en la oferta de ocio, supusieron la pérdida del 75% de los espectadores que iban a las salas a ver cine español (Fernández Blanco, 1998: 26) y de la mitad de los ingresos para esos cines; a lo que hay que sumar la espectacular reducción de la cuota de mercado, como puntualizaba Ansola, y el increíble cierre de salas –se pasó de tener 7761 en 1968 a 2090 en 1995– (Fernández Blanco, 1998: 20)<sup>76</sup>. Esta es una situación que hay que aceptar. El mercado no va a volver al volumen de negocio de mediados del siglo XX porque los competidores y la calidad de esa competencia no lo hacen posible.

El cine, a finales del siglo XX, dejó de ser el gran negocio audiovisual. La industria cinematográfica –producción, distribución, exhibición en salas– no es el único medio capaz de desarrollar productos audiovisuales lo suficientemente atractivos para el público. Como describe Manuel Palacio “El consumo de cine es un trozo de la tarta económica del audiovisual” (Palacio Arranz, 2005: 382), es decir, el consumo de cine es un complemento de una serie de propuestas que se suman a la película habitual: música, videojuegos, internet,... Porque el público, que ha cambiado junto a todo el sector económico, es el que demanda esa experiencia. Palacio también se ha cerciorado de la caída de los espectadores desde mediados del siglo XX y del inicial repunte de la asistencia a las salas que la década de los noventa vivió. Sin embargo, el propio autor nos deja una lectura “acíclica” (Palacio Arranz, 2005: 415) como única conclusión posible a la espera de contestar a una sencilla pregunta ¿Porqué están regresando los espectadores a la sala?

Quizá la respuesta, siguiendo a Palacio, esté en la relación que el cine español y su imagen tienen con los espectadores. Una evolución en la noción y función del cine dentro del público español puede explicar este extraño cambio de comportamiento. O también, una asimilación por parte del cine de las necesidades de ese público. Todo para aumentar su parte dentro de la tarta<sup>77</sup>.

Para concluir este breve acercamiento previo al análisis concreto de las cifras documentales, nos gustaría citar, otra vez, al texto de Josexo Cerdán y Jaime Pena que

---

<sup>76</sup> En lo que se refiere a las salas tenemos que decir que hubo un aumento exponencial desde 1995. “Entre 1995 y 2004 [...] existe una correlación evidente entre las inauguraciones de nuevos complejos de cine, ubicados en su mayor parte en centros comerciales, y el incremento del número de pantallas. La implantación de los centros comerciales y, dentro de ellos, de los complejos de cine, supuso realmente un crecimiento de 1190 pantallas entre los años 1993 y 2003” (García Santamaría, 2015: 178).

<sup>77</sup> Un análisis extenso del público que acude a las salas dentro de los noventa se encuentra en el trabajo de Santamaría (García Santamaría, 2015).

recoge, también como se ha pretendido aquí, la legislación, su actuación y sus consecuencias, en este caso desde el decreto Miró en adelante. Es bastante elocuente en sus explicaciones acerca de la legislación y benévolo con los números en tanto que bajo su prisma el verdadero daño que Pilar Miró, su texto y sus arreglos posteriores provocaron no fue cuantitativo sino cualitativo. Dejando entrever el desarrollo de un cierto clientelismo “estético y político” (Cerdán y Pena, 2005: 267). Algo que parece que, como citábamos antes al hablar de este mismo escrito, no se cumple con el cine documental y el cine más minoritario. Al que se le suponen “unas preocupaciones estéticas comunes” (Cerdán y Pena, 2005: 309) y, suponemos, alejadas de esa industria. Aunque Pena y Cerdán no lo digan explícitamente están situando al documental en un margen estético y cultural. Alejado de este negocio. De hecho, Cerdán, en otro escrito, explica la desaparición del documental en salas españolas, y nosotros añadimos de muchas obras con un presupuesto medio o medio-bajo sin necesidad de estar vinculadas a la no ficción, con la promulgación de unas leyes que desde la aparición de Semprún habían sido siempre favorables a los proyectos con un gran presupuesto, condenando a otros modelos de hacer cine a la desaparición (Cerdán, 2003: 18). En las cifras que continúan confirmaremos algunas de estas ideas.

## El documental español a finales del siglo XX en función de sus números.

Hemos ido viendo toda una serie de datos relacionados con el cine español – producciones, cuota de pantalla, espectadores, recaudación–. Números que hacían referencia a una situación económica de conjunto. Englobaban la producción española en un determinado periodo incluyendo todo el cine exhibido en la gran pantalla. No hemos querido reproducir minuciosamente las tablas y los cuadros a los que pertenecían los datos, únicamente hemos seleccionado aquellos que creíamos relevantes para explicar las consecuencias que se habían producido tras la aprobación de los diferentes marcos jurídicos; dejando para este momento la inclusión de un cuadro que explicase la situación del cine documental español en las salas durante la época que intentamos analizar.

Año	Producciones	Recaudación (euros)	Espectadores
1981	9	1.014.242,64	909.748
1982	1	31.593,96	23.585
1983	*1		
1984	*3		
1985	1	7.008,55	3.934
1986			
1987			
1988			
1989	*1		
1990	3	28.360,00	17.315
1991	1	9.698,18	3.889
1992	1	122.197,70	40.789
1993	*1		
1994	3	196.946,91	63.221
1995	1	341.896,35	112.600
1996	2	121.310,94	36.977
1997	1	45.250,69	11.576
1998	1	4.344,37	1.283
1999	3	36.047,94	10.327
Total	27	1.958.898,23	1.235.244
* No hay datos disponibles sobre los espectadores y la recaudación obtenida por esas películas			

Cifras obtenidas a partir de la información disponible en el Ministerio de Cultura. Únicamente muestra datos de taquilla; en ningún momento se incorporan otras fuentes de ingreso como Televisión o venta en vídeo y DVD.

El inicio y el final que se han recogido para realizar esta tabla tratan de abarcar el marco más amplio posible para explicar los cambios producidos en materia industrial –tal y como señalábamos en la metodología y el corpus de trabajo una vez que

habíamos realizado un primer visionado de los films-. A continuación vamos a justificar las fechas escogidas con mayor precisión.

Si empezamos por el límite superior hemos elegido el año 1981 por dos motivos: el primero de ellos es fundamentalmente político: ceñirnos al último año –entero– del gobierno UCD previo a la victoria socialista de octubre de 1982 y el segundo es económico, pues este hecho político coincide en el tiempo con la última gran cosecha de cine documental en España. Cosecha que dio lugar a la producción de nueve obras, entre las que podríamos destacar *Cada ver es...* (Ángel del Val, 1981) y *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, 1981), o *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981) y su fantástica recaudación en taquilla<sup>78</sup>. Desde este momento, y siguiendo la tabla, durante los siguientes diecisiete años el cine documental no volvería a recuperar ni en espectadores ni en recaudación ni en producción los números obtenidos en 1981. En lo relativo al límite inferior hemos seleccionado el año 1999 también por dos motivos: por ser el último que ofrece unas cifras muy pobres en todos los sentidos, no se nos escapa que de las tres películas producidas dos de ellas son coproducciones con directores extranjeros –David Blaustein y Rolando Díaz–, y por ser el año que vio nacer una obra que iniciaría el crecimiento documental de este país: *Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999). Si hubiésemos seguido con los datos nos daríamos cuenta de que el año 2000 supone el inicio de una nueva etapa y una barrera, en cuanto a datos, con la década precedente. Durante ese año se produjeron cuatro títulos documentales, un número superior a los años anteriores, que recaudaron un total de 737.731,27 euros en taquilla y llevaron a las salas a 155.078 espectadores. Merced, eso sí, al tremendo éxito que la película *En construcción* obtuvo tanto en cines como en festivales.

Los años sucesivos a nuestro límite superior –82, 83, 84 y 85– son radicalmente desastrosos. Durante cuatro años el cine documental descendió paulatinamente de las pantallas hasta llegar a su completa desaparición entre la horquilla 1986–1988. Los pésimos resultados hacen que no tengamos datos de taquilla y de espectadores

---

<sup>78</sup> Esta película atrajo a las salas a 658.634 espectadores que aportaron unos 718.576,38 euros de recaudación. Son números bastante grandes si los comparamos con el resto de cifras que podemos ver en el cuadro. Y son números que se incluyen en este cuadro porque esta obra de Imanol Uribe está catalogada –por el Ministerio– como una mezcla entre ficción y documental debido a que reconstruye la fuga de presos de ETA del penal de Segovia siguiendo estrictamente unos hechos reales. No la deberíamos de tener en cuenta aquí porque, a pesar de tener esta catalogación, está construida como una ficción, la hemos incluido únicamente para mostrar que el único film que arroja unos resultados espectaculares es una ficción catalogada como un documental.

vinculados a las producciones realizadas en 1983 y 1984, probablemente porque ninguno de estos títulos se llegó a estrenar –o tuvo una mínima presencia pública–. Además, de las seis producciones realizadas durante estos cuatro años, dos de ellas son coproducciones: *Buñuel* (Rafael Cortés, 1984) y *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984). Estas cifras coinciden en el tiempo con la aplicación del Decreto Miró, marco jurídico del que hemos hablado antes, y sus consecuencias. Si habíamos dicho que la función principal de ese texto era reducir el número de producciones por año con el objetivo de aumentar la calidad de las mismas, entendemos ambos factores como vinculantes, aquí hay un claro ejemplo de fracaso. Se redujo drásticamente el número de películas, tanto que el género desapareció, y las obras que se realizaron, como veremos con mayor detenimiento después, no supusieron ningún éxito o hito destacable, no solo en materia estética o histórica, sino también en materia económica –al cuadro nos remitimos–, más allá de tener el dudoso honor de ser las últimas cintas que cerraron un periodo importante en la historia del cine documental español: la transición.

Por tanto, si la aprobación del Decreto Miró tuvo lugar a finales de 1983, su puesta en marcha por primera vez en 1984 y sus consecuencias en 1985, para el cine documental español destinado a las salas el resultado fue demoledor: entre 1986 y 1988 no se realizó ninguna producción. No volvemos a tener datos hasta el año 1989, momento en el que aterriza *Donde termina el corazón* (Carlos Scola, 1989); con la curiosidad de ser una obra que ni siquiera se había rodado en España, ya que tenía un objetivo puramente etnográfico centrado en las tierras de Kenia, Ruanda y Zaire. Suponiendo, si se quiere ver así, la imagen perfecta de un cine que había sido desterrado de este país.

Más allá de esta anécdota, 1989 sería el año de transición hacia el periodo 1990–1994, primer ciclo sobre el que Ansola (Ansola, 2003) realizaba una división, y espacio perteneciente a las reformas que el propio Partido Socialista realizó sobre la legislación de Pilar Miró. De esta manera deberíamos enmarcar las seis películas realizadas aquí, nueve si se tiene en cuenta 1994, con el conocido Decreto Semprún y las medidas desarrolladas por Juan Miguel Lamet. El resultado, en todos los frentes, supera las cifras de la horquilla 1982–1988, pero sigue regalándonos unos datos muy pobres. Primero, queremos destacar la aparente recuperación que pueden demostrar las tres producciones de 1990 para después constatar el carácter ciclotímico del cine documental, únicamente se firmaron tres películas por año entre 1991 y 1993, y su increíble debilidad dentro de



la industria. Entre los datos de este periodo resaltaré uno por encima de todos: la única película firmada en 1992 devuelve unos resultados, en espectadores –40.789– y en recaudación –122.197,70 euros–, muy bueno. Únicamente obtendremos datos superiores en 1995. Estamos hablando de *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), película que marcaría hitos en determinados aspectos, como veremos después, a los que deberemos sumar estos resultados económicos.

Pasando este periodo, nos vemos las caras con las producciones de 1994, año en el que se firmaron tres películas que nos muestran unos mejores resultados que el último año en el que se produjeron el mismo número de largometrajes documentales: 1990. También, este 1994 nos dejará un nuevo parche para la industria a través de la aprobación de las medidas bajo el mandato de Carmen Alborch. Si antes habíamos dicho que este nuevo marco generó un crecimiento en las cifras del cine español –nos remitimos otra vez a lo dicho por Ansola (Ansola, 2004) y Riambau (Riambau, 1995)–, en lo que se refiere al documental lo que se consiguió fue mantener la línea precedente. Los números se obstinan en mostrárnoslo: en 1995 y 1996 hubo un crecimiento en recaudación y espectadores que no revirtió en número de producciones; sin embargo, en los tres años sucesivos se vuelven a mostrar cifras que ya hemos visto a principios de la década. Dejándonos como grandes triunfadoras a dos obras, la primera sería *Flamenco* (Carlos Saura, 1995) y la segunda *Asaltar los cielos* (José Luís López Linares y Javier Rioyo, 1996). Ambas, con una recaudación y un número de asistentes a las salas superior a la mayoría de títulos producidos durante este periodo. Por tanto, la medida de Alborch y el posterior retoque popular de 1997 con José María Otero al mando no revirtieron grandes cambios en lo que a cine documental se refiere. Creemos que habría que explicar la evolución de este cine a partir del año 2000 en base a otras causas que veremos al final de este trabajo –después de que hayamos hablado de cada una de las películas en el Bloque II–.

Una de las características que asociábamos a las cifras que obtenía el cine español en su conjunto era su doble lectura. Por un lado, el número de producciones y una cierta recuperación de la cuota de pantalla generaban la imagen de una posible recuperación, sin embargo, estas cifras tapaban la existencia de una profunda atomización empresarial y el desarrollo de un fenómeno consistente en la desaparición de la figura del productor. Podemos comprobar ejemplos de cómo la iniciativa de un director es suficiente para desarrollar un proyecto. Sin ir más lejos, las tres películas

realizadas en 1990 llevan como productores a sus tres directores<sup>79</sup>. Otro aspecto a destacar es la aportación de las televisiones como fuente de colaboración para llevar a cabo la producción, realizándose con mayor calado a finales de esta época. Con esta última afirmación lo que queremos explicar es que las televisiones estuvieron implicadas en la producción de algunas obras documentales para la gran pantalla durante la época 1989–1990, como es el caso de *Innisfree* –La Sept/ARTE– o *Asaltar los cielos* –TVE y Canal +– pero no se alcanzó un acuerdo real y prolongado con algunas televisiones para apostar por la no ficción en las salas de cine hasta que llegó *Buenaventura Durruti*, *Monos como Becky* y el impulso de la Universidad Pompeu Fabra.

También es interesante tener en cuenta que toda esta legislación que hemos repasado nunca ha presentado un apartado específico para el cine documental. Teniendo que competir en igual de condiciones con una película de ficción. Nunca se ha decidido realizar una protección específica a este tipo de género –es más, a veces se le ha penalizado como ocurrió durante el mandato de UCD– y es esta una de las causas de su ausencia, y de su reducido impacto y crecimiento, en el cine español.

Igualmente, otro dato a destacar sería la participación de nuevos realizadores dentro de este complicado ámbito industrial. Se ha mencionado antes que las legislaciones que se realizaron durante los años noventa pretendieron facilitar la incorporación de nuevos valores a través de, por ejemplo, modificar el acceso a determinadas subvenciones. Así lo hemos mencionado para las normativas de 1994 y 1997. En lo que aquí nos ocupa este hecho no tuvo unas consecuencias de grandes dimensiones en la producción documental. Los realizadores que figuran con una ópera prima –primer largometraje– dentro de este periodo son Carlos Scola, Manuel G. Rojas, Pedro Carvajal y Javier Castro, Cristina Esteban, José Luis López Linares y Javier Rioyo. Cinco películas de un total de dieciocho fueron firmadas por noveles. Teniendo en cuenta el número nos puede parecer una cifra adecuada pero atendiendo al hecho de que únicamente los dos últimos han consolidado su carrera cinematográfica el resultado es pobre, como las cifras generales del documental español en salas. También podríamos ser críticos con esta lectura que hacemos y pensar que el trabajo de Linares y

---

<sup>79</sup> En *Innisfree* figura como productor el propio José Luís Carroggio Guerin junto a *La Sept*–ARTE, Samson films y Virginia films; en *Los gallegos* aparece Ismael Serrano tanto como director como único productor, mientras que para *Andar Bengala* figura Rojas Estudio film, la productora de su director, Manuel G. Rojas.

Rioyo si fue económicamente relevante –como muestra la tabla– y pudo ser la muestra de que una ópera prima, a pesar de ser documental, tenía posibilidades de llegar al público y de favorecer la carrera de sus directores. Lo comprobaremos más adelante cuando analicemos esta obra. La otra conclusión, hermana de esta última, es comprobar que existe una nómina de directores asiduos al género –y a los márgenes del cine español– que durante los años noventa siguieron practicándolo. Estamos hablando de realizadores como Joaquín Jordá y José Luis Guerin, ambos por partida doble, de Víctor Erice y Basilio Martín Patino, o de los trabajos de Carlos Saura y Manuel Cussó–Ferrer.

Teniendo todo esto presente tenemos que recalcar aquí que el cuadro presentado según los datos que proporciona el Ministerio de Cultura en función de las películas documentales calificadas para su estreno en salas queda incompleto por una razón que venimos desarrollando desde el inicio de esta investigación. Algunos documentales que forman parte de nuestro objeto de estudio fueron realizados para la televisión como los casos de *Gaudí* –TV3–, *Granado y Delgado. Un crimen legal* –TV3–, *El encargo del cazador* –TVE–, *La seducción del caos* –TVE– o *Andalucía, un siglo de fascinación* – Canal Sur– y por tanto sus números no aparecen en este cuadro porque responden a otros parámetros. Tampoco se incluyen las cifras de otros films que fueron calificados como ficción o tuvieron que ser distribuidos por canales paralelos. Es el caso *La memoria del agua*<sup>80</sup>, *La última frontera*<sup>81</sup>, *Casting*<sup>82</sup>, *Muerte en el valle*<sup>83</sup>, *Buenaventura Durruti*, *Anarquista*<sup>84</sup> o *El sueño de Cristo*<sup>85</sup>. Es necesario que tengamos esto en consideración.

Este análisis podríamos complementarlo incluyendo el cuadro propuesto por Josexo Cerdán y Casimiro Torreiro (Cerdán y Torreiro, 2001: 148) (Imagen 1) y que relaciona las producciones nacionales con algunos estrenos foráneos.

---

<sup>80</sup> Calificada como drama. Nº de espectadores 63, recaudación 170,84 euros.

<sup>81</sup> Calificada como drama. No hay datos disponibles.

<sup>82</sup> Calificada como drama. Nº de espectadores 496, recaudación 1414,03 euros.

<sup>83</sup> Tuvo algunas proyecciones en España pero su distribución se realizó en DVD.

<sup>84</sup> No hay datos económicos de su paso por salas. Al poco tiempo de ser realizada fue estrenada en TVE.

<sup>85</sup> Película realizada al margen de la industria que nunca ha llegado a las salas de cine o a tener una distribución normalizada.

Año / título / país	Distribución	Espectadores	Recaudación
<b>1990</b> <i>Powasqqatsi</i> (USA)	Izaro Films	8.207	3.423.933
<b>1991</b> <i>En la cama con Madonna (Truth or Dare: In bed with Madonna)</i> (USA) <i>Innisfree</i> (España, Francia, Irlanda) <i>El tiempo de Neville</i> (España)	Araba Films Company Films Los Films del Búho	128.650 16.256 3.889	52.141.869 6.784.878 1.613.641
<b>1993</b> <i>Baraka</i> (USA) <i>K2</i> (USA, Japón) <i>El sol del membrillo</i> (España)	Lauren Iberoamericana Rosebud	155.285 48.920 39.279	83.295.243 22.281.676 19.155.393
<b>1994</b> <i>Después de tantos años</i> <i>Ojalá Val del Omar</i> (España) <i>Sexo oral</i> (España)	Unit. Inter. Pictures Civic Alta	28.389 368 34.135	4.298.350 171.235 18.244.883
<b>1995</b> <i>Flamenco</i> (España)	Sogepaq	112.374	56.811.672
<b>1996</b> <i>Asaltar los cielos</i> (España) <i>Blue in the face</i> (USA) <i>Microcosmos</i> (Francia, Suiza, Italia)	Musidora Cine Company Alta	36.977 123.775 47.510	20.184.442 62.505.026 25.548.562
<b>1997</b> <i>Cuando éramos reyes</i> <i>(When We Were Kings)</i> (USA) <i>El Ché</i> (Esp., Franc., Ital., Bélg.) <i>París era una mujer (Paris Was a Woman)</i> (Gran Bretaña)	Sogepaq Sogepaq Sherlock	3.308 3.437 14.560	1.830.287 2.275.577 8.962.400
<b>1998</b> <i>¿Quién mató a Kurt Cobain?</i> <i>(Kurt &amp; Courtney)</i> (Gran Bretaña) <i>Wild Man Blues</i> (USA) <i>Tren de sombras</i>	Musidora Lauren Wanda	3.223 13.042 11.435	2.173.550 7.997.592 7.481.828
<b>1999</b> <i>Year of the Horse</i> (USA) <i>Casting</i> (España) <i>Buena Vista Social Club</i> (Alem., USA) <i>Monos como Becky</i> (España)	Sherlock Díaz y Gallejones Vertigo Diafr./Els Quat. Gats	8.499 496 106.208 7.164	5.711.010 235.275 75.425.310 4.181.172
<b>2000</b> <i>Calle 54</i> (España) <i>La espalda del mundo</i> (España) <i>Mi enemigo íntimo</i> (Alemania)	Lola Unit. Inter. Pictures Sherlock	50.757 37.316 2.985	38.781.098 27.620.700 2.344.825

*Cuadro 3: Exhibición de documentales en sala en sala. Fuentes: Los autores a partir de Cine para leer, Mensajero, Bilbao y <http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html>. Han quedado fuera de este cuadro, por su evidente carácter híbrido: Grito de piedra (Scherej aus Stein, 1990), Querido diario (Caro diario, 1993), Lisboa Story (1994), Lumière y compañía (Lumière et compagnie, 1995), Looking for Richard (1996), Abril (Aprile, 1998).*

Cuadro propuesto por Cerdán y Torreiro que relaciona documentales españoles y extranjeros. Imagen 1.

En el cuadro podemos ver algunos ejemplos de lo que ocurre con el cine documental español y el cine documental extranjero. En nuestra década, salvo 1995 y 1994, y porque en esos años no se reseña ninguna obra extranjera, el primer puesto siempre está ocupado por una producción foránea. Siendo la más recaudadora *Baraka* (Ron Fricke, 1993) y *Buena Vista Social Club* (Win Wenders, 1999). Para estos autores está claro que el documental tiene un serio problema de público en las salas –las cifras no pueden dar lugar a otra conclusión– y los estrenos que tienen mayor repercusión se deben exclusivamente a productos que tienen un valor añadido. Esta situación documental extranjero/documental español la ampliaremos en el bloque III de este trabajo.

No nos queda otra conclusión que refrendar las palabras de Josetxo Cerdán acerca de la crisis del sector de la exhibición durante estos años. El cine documental era prácticamente invisible.

*“Cabe destacar la gran crisis del sector de la exhibición [...]. El cambio [hacia una lógica capitalista más avanzada] estaba afectando desde finales de los años setenta de forma muy evidente a las salas de exhibición españolas, que se veían abocadas a una reconversión industrial vista con mucho miedo desde el sector. El colectivo de los exhibidores se vio forzado, a regañadientes, a adaptarse a las nuevas formas de negocio. Además, este cambio se estaba produciendo con un evidente retraso, ya que a principios de los años ochenta el parque de salas era del todo obsoleto. Es un momento en el que cundió el pánico en el sector de la exhibición y, por lo tanto, se dejó de lado cualquier operación que pudiera suponer un cierto riesgo, como, por ejemplo, la programación de documentales. Es llamativo el hecho de que la programación de documentales se entendiese como algo más arriesgado que la de cine de autor: las denominadas hasta entonces Salas de Arte y Ensayo se transformaron en esos años ochenta (al menos en las grandes ciudades del país) en salas de versión original, donde el cine de autor pudo mantener su pequeño nicho de mercado. Sin embargo, el documental se quedó sin su ventana específica de exhibición en sala y, por lo tanto, relegado a la televisión” (Cerdán, 2008: 8).*



## 8. *La teoría de la tensión.*

Al acudir a las cifras en el epígrafe anterior y concentrarnos en encontrar un límite superior, un fin de ciclo, que pudiésemos tomar como referencia para iniciar la construcción de nuestros datos, nos hemos topado con una línea que nos marcaba en números, y en política, una gran barrera: la transición. Si recopilamos, volviendo unos años atrás, las obras documentales producidas durante este periodo nos encontraremos con una anomalía: el número de documentales ha incrementado exponencialmente ante esta nueva situación sociopolítica<sup>86</sup>. Si retrocedemos unos años más, nos encontraremos con una situación precaria para el cine documental marcada por la presión franquista<sup>87</sup>. Si comparamos esos números de mediados del S. XX con los del final de ese siglo parece que estas cifras son lo habitual. Parece que no hay un interés especial –ni una verdadera escuela o movimiento– por el cine documental en España. Es un género muy minoritario. La transición, siguiendo los datos expuestos, ha sido una anomalía que cambió el país y que permitió al documental manifestarse como no lo había hecho antes. Podríamos quedarnos con esta hipótesis pero nos falta regresar en el tiempo, por última vez, a los años anteriores a la dictadura. Si lo hacemos, comprobaremos que durante otro espacio de tiempo, la Guerra Civil (1936–1939), el documental vivió una época de gran producción en donde no solo los españoles cogieron una cámara para representar la realidad sino que cineastas extranjeros, por diversos motivos, decidieron traer las suyas y contar nuestra experiencia<sup>88</sup>. El cine documental en España nos está mostrando que se preocupa por gestionar la realidad cuanto esta vive crisis que suponen un cambio excepcional y que establecen diferentes marcos de convivencia como serán el franquismo –consecuencia de la Guerra Civil– y la nueva democracia –consecuencia de la transición–.

Estas dos excepciones, Transición y Guerra Civil, forman parte de lo que queremos llamar *teoría de la tensión* y que, en un texto que ya hemos mencionado antes, Josetxo Cerdán expresa de la siguiente manera:

---

<sup>86</sup> Siguiendo los datos que proporciona el Ministerio de Cultura, entre 1975 y 1982 se realizaron 35 largometrajes documentales.

<sup>87</sup> El Ministerio de Cultura cifra en 31 los largometrajes documentales que se calificaron para su estreno en salas entre 1940 y 1974. Entendemos que el género estaba en su mayoría destinado al NO–DO, era de corta duración, y que algunas películas, pocas, se realizaron en la clandestinidad. Aun así, el número, confrontado con los siete años de transición es pequeño y escaso.

<sup>88</sup> Según el catálogo general del cine de la Guerra Civil Española, se produjeron, entre 1936 y 1939, un total de 343 documentales, la mayoría de corta duración, mientras que los extranjeros firmaron un total de 108 producciones. (Ibáñez Ferradas, 1991: 31)

*“Si revisem ràpidament la història del documental a l'Estat espanyol podem trobar dos moments especialment destacats, i en tots dos hi ha una clara vinculació amb una certa agitació social: d'una banda, els anys de la República (1931–1936); i, de l'altra, els darrers moments de la Transició (1970–1984)”* (Cerdán, 2003: 18).

En este apartado vamos a abordar, siguiendo esta teoría, una breve Historia del Cine Documental en España centrada en esos dos periodos en los que la no ficción nacional ofreció unos datos y unas obras singulares. Nuestro objetivo es conseguir establecer una relación, una tradición y una continuidad narrativa para abordar tras este apartado los documentales realizados una vez que la transición finalizó –en esta trabajo habíamos puesto su final en 1982–. De esta manera también podemos completar lo que nos planteamos a la hora de afrontar las cifras del epígrafe anterior: establecer una relación entre los films realizados en la transición y los que vendrán en años sucesivos.

Dicho esto, vamos a empezar a matizar los números que hemos expresado antes iniciando nuestro acercamiento al cine documental que se realizó en España durante un periodo de guerra que dividió al país en dos bandos –nacional y republicano– y en consecuencia también partió su cine. La abundancia, en estudios, e importancia, tanto del hecho histórico como de la respuesta cinematográfica hace que nos planteemos lo que a continuación vamos a describir como un acercamiento insuficiente. Este periodo se aleja de nuestro objeto de estudio así que buscamos únicamente trazar un mapa para poder continuar hasta la relación que más nos interesa: transición–década de los noventa, sin olvidar el binomio Guerra Civil–Franquismo en lo que ha producción documental se refiere. Por tanto, trataremos de hablar de una forma concisa de un cine que ha sido denominado como el primer cine documental del mundo, en lo que ha cuantía se refiere, en la época en la que se desarrolló este conflicto (Crusells, 2003 a: 72).

El número de películas documentales superó, por única y última vez en nuestro país, al número de producciones realizadas por el género de ficción<sup>89</sup>. Para estas películas de no ficción, nos referimos a ambos bandos, existe una conclusión compartida: el uso ideológico del cine para transmitir el interés político de una u otra

---

<sup>89</sup> Siguiendo otra vez los números de Ibáñez Ferradas (Ibáñez Ferradas, 1996: 31) en el bando republicano se realizaron 313 documentales y 37 películas de ficción. Mientras que en el bando nacional fueron 80 documentales y 8 obras de ficción.



zona –nacional o republicana–. Para lo que ambos utilizaron dos armas: la defensa de “la legitimidad y legalidad de sus acciones [y la] descalificación del enemigo” (Crusells, 1998: 125). Destacando para ambos casos una situación diferente en lo que se refiere a su producción, pues en la zona nacional la iniciativa privada tuvo una importancia notable junto a la producción estatal mientras que en el bando republicano la mayoría de las producciones tenían su origen en los sindicatos, el gobierno y los partidos políticos, dejando lastrado el ámbito privado –debido a las colectivizaciones o nacionalizaciones–. Entendiendo las dos posturas como ejemplo de economías que se querían ver opuestas: capitalismo–comunismo<sup>90</sup>. De esta manera, y recapitulando lo que hemos dicho, republicanos y nacionales entendieron el cine documental como un referente para informar sobre el estado de ambas zonas. Si como dice Sánchez–Biosca el documental, a día de hoy, es “un soporte más adecuado que la ficción para dar vida a un referente histórico” (Sánchez–Biosca, 2006: 314), para los que hicieron cine durante este periodo podemos considerar que el documental, más que la ficción, fue el modo usado para transmitir lo actual, un referente moderno, pues su forma simula, ya lo hemos dicho, lo real. Consiguiendo a través de su uso transmitir un mensaje que se deseaba cierto pero que podía no serlo. Como respuesta a esta idea es muy pertinente el ejemplo y las palabras que encontramos en el documental *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (Miguel Pereyra, 1937), en el que se quiso dar una visión franquista de la destrucción de Guernica utilizando, como la voz en off narra en la película, a la “cámara fotográfica (sic), que no sabe mentir” (De Pablo, 1998: 227) como un argumento para explicar y hacer creer que el bombardeo había sido obra de los republicanos.

Esto que hemos llamado referente moderno nos lleva a otra peculiaridad indiscutible de estas películas documentales: lo actual. Tanto en la modalidad informativa, a través de noticiarios –*España al día* por parte republicana o *el noticiario español* del frente nacional, por ejemplo–, como las películas documentales –en formato largo y corto–, tenían la vida cotidiana –guerra– como referente. Siendo el conflicto militar la base de unión entre todos ellos. De esta manera, los trabajos nacionales y republicanos buscaron en la actualidad una forma de expresar su política.

---

<sup>90</sup> Utilizamos comunismo para ejemplificar mejor el binomio y marcar la diferente forma de entender el desarrollo de lo que debía ser el estado, y su economía, que tenían ambos bandos. En ningún momento, deseamos entrar en las diferencias ideológicas, y su posterior puesta en práctica, que tenían las distintas sensibilidades del bando republicano –anarquismo, socialismo, comunismo, izquierda moderada, etc.– ni minimizar el debate político ni la fractura que existía entre ellas.

Que esta temática, política y actual, fuese la única imperante en todas las producciones documentales nos hace regresar otra vez al principio de este apartado para matizar eso que hemos descrito como uso ideológico del cine y concretarlo en una palabra: propaganda<sup>91</sup>. El cine se utilizó como un medio más de expansión, difusión y control ideológico. Lo que nos lleva a otra dualidad dentro de este cine en guerra: por un lado, las películas realizadas en el bando nacional dan un punto de vista ideológico compacto. En sus imágenes “no aparecen más autoridades que las militares y estas estrictamente jerarquizadas” (Montero y Paz, 2002: 230). Mientras que en el área republicana, su ideología se veía más fragmentada en función de quién había realizado la producción. El mensaje bailaba si la película tenía un origen anarquista, comunista, socialista, gubernamental, etc.

El conflicto y su propaganda, además de dividir, dejaron en las obras filmadas elementos comunes; siguiendo a Montero y Paz (Montero y Paz, 2002: 251–252), los documentales y noticiarios gozaron fundamentalmente de discursos encubierta. Es decir, el uso continuo de una narración oral que es validada a través de unas imágenes sacadas de la actualidad. Para estos autores, la propaganda utilizada en el cine estuvo directamente relacionada con la literatura o el periodismo pues no se había desarrollado previamente, en España, este medio como elemento de manipulación<sup>92</sup>. Junto a estos discursos audiovisuales es de suponer que las imágenes, sin hablar de su tratamiento, también debieron ser similares: zonas bombardeadas, edificios destruidos, soldados caídos, ciudades en ruinas, el frente de guerra, el armamento militar, las barricadas, el pánico de los civiles y un largo etcétera. En lo que se refiere a los números también hay un elemento en común que hemos adelantado antes: el documental fue el elegido por ambos bandos, de forma aplastante, para producir su mensaje. En función de los datos proporcionados por Ibáñez Ferradas (Ibáñez Ferradas, 1996: 31) se nos hace tentador hablar de una idea: la concepción del cine documental como de un cine en guerra. Cine que ellos mismos etiquetaron como el vehículo para acceder a lo actual y a lo real pero también como un aparato que lleva consigo la función de inmediatez. De esta forma, republicanos y nacionales, firmaron únicamente 45 películas de ficción en cuatro años

---

<sup>91</sup>E incluso, siguiendo a Gubern, podemos puntualizar que “la guerra de España supuso el primer uso masivo del cine sonoro al servicio de la propaganda bélica” (Gubern, 1995: 164).

<sup>92</sup> Recordemos que no había dado tiempo a ello. Hay que tener en cuenta que la primera película documental que se realizó en España podemos fecharla en 1932 con la filmación de *Las Hurdes* (Luis Buñuel). Distanto solo cuatro años del conflicto. En ese tiempo apenas si podemos hablar de unos pocos realizadores interesados en el documental –Velo, Montilla, Román–.

frente a los citados 393 documentales (Ibáñez Ferradas, 1996: 31). Se consideró que la función del cine documental era exclusivamente la de informar –manipular en este caso– mientras que a la ficción se la incluyó en un único aspecto –con enormes matices–: el entretenimiento. Ambos no se requerían por igual durante esta época y se acudió al que suponía no solo inmediatez, rapidez en su producción, sino un coste reducido –teniendo en cuenta la precaria situación económica y de infraestructuras del país en ese momento–. Por eso el cine documental es un cine en guerra, porque solo requiere de lo estrictamente necesario para cumplir su función. Algo difícil de conseguir en el apartado de ficción<sup>93</sup>.

También es una consecuencia directa de esta inmediatez la tosquedad con que son presentados los argumentos en muchas obras –cuestión de tiempo unida a necesidad de narrar una información actual– y el hecho de que otro porcentaje abrumador sean documentales de corta duración. Siguiendo con los números, también vemos que estos se mueven en función del conflicto bélico. Por ejemplo, en el caso republicano, si comparamos las cifras de 1937 –187 documentales– con las de 1939 –2 documentales– nos daremos cuenta del progresivo descenso en número de producciones en función del declive político y militar de este bando durante la guerra. Lo mismo obtendremos, pero en sentido inverso, en el caso nacional. Destacando su considerable aumento para el año 1939 –pasaron de producir 10 documentales en 1936 a 29 en 1939–. A pesar de este aumento y descenso en ambos bandos tenemos que considerar que la producción republicana fue increíblemente superior en relación a la que proponían los sublevados. Este hecho se explica en función del propio conflicto: al estallar la guerra, Madrid y Barcelona, principales centros de producción cinematográfica, quedaron bajo tutela del gobierno de la República, mientras que la zona franquista únicamente pudo contar con los técnicos y la infraestructura que le proporcionaron dos películas que se estaban rodando en suelo rebelde: *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939) y *Asilo Naval* (Tomás Cola y Miguel Pereyra, sin concluir) (Gubern, 1995: 164–165).

Este hecho propició la entrada de propaganda extranjera en el conflicto. Así, Alemania, Italia y Portugal ayudaron a la débil estructura cinematográfica de la España sublevada. Esto no significó que la zona republicana fuese autosuficiente en la

---

<sup>93</sup> A pesar de hacer esta afirmación tan tajante, entendemos que tras ella hay una realidad más compleja. Rescatamos aquí la frase de Román Gubern en su texto aparecido en *Imagen, memoria y fascinación* cuando indica que el documentalismo, durante la Guerra Civil, estuvo muy contaminado de retóricas de ficción (Gubern, 2001: 89)

producción de sus mensajes de legitimidad y defensa pues, como veremos después, también se elaboraron importantes obras, firmadas por extranjeros, que transmitieron su apoyo por la causa de los que se hacían llamar leales.

Antes de empezar a hablar de obras concretas creemos que es justo aclarar que el estudio de este cine viene lastrado por una deficiencia de material considerable. Así lo hace saber Alfonso del Amo cuando plantea que la conservación de estas obras vive un panorama desolador pues la práctica totalidad “de los material del cine de la guerra que se han conservado en España han sido recuperados desde copias [...] o desde copiones y descartes de negativo” (Del Amo, 1996: 13). Teniendo la culpa de esta situación el incendio que se produjo en los laboratorios Cinematiraje Riera de Madrid el 16 agosto de 1945, lugar que almacenaba todas las películas incautadas de ambos bandos una vez que la guerra finalizó (Fernández Cuenca, 1972: 30–31). Esto, en cifras, supone que se han perdido 268 obras de un total de 592 títulos –45,3%– (Ibáñez Ferradas, 1996: 31), tanto del bando nacional y republicano como de la contribución extranjera. Haciendo que, bajo nuestro prisma, muchas conclusiones de carácter general queden cercenadas porque es imposible acometer un análisis monumental de carácter real. Por no hablar de las posibles lagunas en aspectos más concretos y particulares asociados a este conflicto.

Dicho esto, comenzaremos con la producción republicana, en concreto la anarquista. Esta fue la más “madrugadora” (Gubern, 2001: 90) en producción y propósitos. Destacando el conocido *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936) realizado entre el 19 y 22 de julio del año citado y que se convirtió en el primer documental sobre el conflicto (Crusells, 2003 b: 90). Gracias al trabajo de la Filmoteca Española<sup>94</sup> podemos observar en la cinta elementos clave que se van a repetir en la mayoría de las películas que citaremos a continuación: por un lado, cercioramos que el uso del documental estaba circunscrito a la grabación de unas imágenes del conflicto, en este caso la de una Barcelona que se despierta aturdida después de parar el alzamiento, junto a una voz en off entre sentenciosa y exultante que habla de unas jornadas sangrientas que darán lugar a la verdadera revolución. De sus imágenes sobresalen las momias expuestas a la puerta del convento de las salesas y la enorme columna de vehículos que se dirigió hacia el frente de Aragón bajo mando de la

---

<sup>94</sup> La Filmoteca Española restauró la película a partir de nueve materiales distintos recuperados por la CNT/FAI y la propia Filmoteca; se considera que la duración de esta restauración –22 minutos– debe corresponder, casi exactamente, a la duración original. La obra se puede ver en el canal que el Ministerio de Cultura tiene en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=UDUZ30XndYg> (22.02.2016).

CNT–FAI. Por otro lado, resalta la visión anarquista del conflicto, siempre en defensa “vehemente de la necesidad de la revolución social” (Gubern, 2001: 91) al mismo tiempo que se acometía la lucha militar. Siguiendo a Gubern, sus producciones, las de los grupos anarquistas, fueron torpes, pero desinhibidas, lo que provocó, según Rigol, que su originalidad a la hora de hacer cine fuese destacable (Rigol, 1994). Realizaron obras de ficción que sirvieron para completar su discurso –Aurora de esperanza (Antonio Sau Olite, 1937) y Barrios Bajos (Pedro Puche, 1937)– mientras que su producción documental fue en caída libre tras los sucesos de 1937<sup>95</sup>. Esta nueva circunstancia, según Crusells, hizo que los anarquistas centrasen sus discursos en la retaguardia (Crusells, 2006: 38), realizando obras como: *Así vive Cataluña* (Valentín R. González, 1938) o *El frente y la retaguardia* (Joaquín Ciner, 1937). Estas obras, realizadas en Barcelona, no se distinguían del mismo mensaje y forma que los anarquistas situados en Madrid firmaron con películas como *Castilla Libertaria* (Méndez Cuesta, 1937) o *Frente Libertario* (Méndez Cuesta, 1938). En general, la divulgación y el adoctrinamiento también están presentes en toda la producción anarquista –*La silla vacía* (Valentín R. González, 1937) o *Alas negras* (SIE Films, 1937)– así como el progresivo avance del conflicto –*El cerco de Huesca* (SIE Films, 1937) o *Teruel ha caído* (Miguel Mutiñó, 1937)–<sup>96</sup>.

En lo que se refiere a sus enemigos ideológicos, las organizaciones marxistas, defensores de la unión de fuerzas con un objetivo, ganar la guerra, y pertenecientes a la IIIª Internacional, “pusieron énfasis en el esfuerzo militar tanto en los ejércitos como en la política cinematográfica” (Gubern, 2001: 92) destacando, como se suele repetir para estos grupos, las películas que desarrollaron esta teoría. Sobre todo al inicio de la contienda y cuando la lucha por la estrategia a seguir era más fuerte. A este respecto, las películas *Mando único* (Antonio del Amo, 1937) o *Por la unidad hacia la victoria* (Mantilla, 1937) se ajustaron a esos términos. También podemos encontrar versiones de esta línea ideológica en otras obras como *Ejército popular* (1937) o *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937), que muestra al inicio y al final del metraje a Montserrat Blanch

---

<sup>95</sup> Hacemos referencia a las conocidas como Jornadas de Mayo de 1937 que tuvieron como consecuencia la desaparición del POUM y el retraimiento de la influencia anarquista dentro de la lucha armada.

<sup>96</sup> Nos dejamos una gran cantidad de películas anarquistas, cuya producción documental es la más importante durante la Guerra Civil, por lo que remitimos a los trabajos de Ramón Sala (Sala, 1993) y Pau Martínez Muñoz (Martínez Muñoz, 2008).

recitando un poema a Durruti mientras se preocupa en el centro de su discurso por defender la capital española como un *único camarada*<sup>97</sup>.

De las organizaciones comunistas que firmaron cine destacó Films Popular, grupo que también distribuyó obras de la Unión Soviética y que editó un importante noticiario: *España al día* –basándose en el noticiario que había creado Laya Films para Cataluña: *Espanya al día*–. Esta producción “llegó a editar alrededor de un millar de noticias a lo largo de cerca de un centenar de números [...] [algo] solo comparable a lo que posteriormente sería el NO–DO franquista” (Crusells, 2006: 56)<sup>98</sup>. Otras organizaciones que destacaron en este ámbito fueron la alianza de intelectuales antifascistas –que realizó la citada *Defensa de Madrid*– o el Socorro Rojo Internacional. Por supuesto, como en las obras anarquistas, también existió una parte didáctica –por ejemplo la obra *El manejo de la ametralladora* de Mauro Azcona (1936), que también dirigió la interesante *Frente a Frente* (1936)– y también de adoctrinamiento, pues no olvidemos que difundieron obras de la URSS entre las que no faltaron *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925) o *Chapaev, el guerrillero rojo* (Sergey Vasilev y Georgi Vasilyev, 1934).

Para no extendernos más podríamos hablar de una interesante película marxista que menciona Crusells: *Celestino García Moreno* (1939)<sup>99</sup>, realizada cuando la contienda ya se daba por perdida en el bando republicano. En ella se cuenta la historia de este soldado madrileño que destruyó tres tanques italianos de forma heroica y que fue elaborada de la siguiente manera:

*“Las personas que realizaron esta película vieron con absoluta claridad que aquí imagen y sonido eran indisociables; nada se podía hacer y nada hicieron; filmaron la imagen, registraron el sonido, sincronizaron, colocaron unas cuantas consignas delante y detrás y dejaron que el cine hablara. La emoción que despierta esta película es totalmente imposible de describir”* (Crusells, 2006: 58).

---

<sup>97</sup> Esta película sería la primera de una serie de documentales que llevaría el mismo título. La obra se puede ver en el canal que el Ministerio de Cultura tiene en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Vwrvsu3k120> (22.02.2016).

<sup>98</sup> Algunos de estos noticiarios se pueden ver en el canal del Ministerio de Cultura en Youtube bajo el título *Colección Guerra Civil*. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL29F65DB88380D711> (22.02.2016). Su estructura es común a lo que hemos descrito anteriormente: voz en off–imagen–discurso marxista.

<sup>99</sup> Algunas imágenes de esta película serían recuperadas por Basilio Martín Patino par el montaje de *Caudillo* (1977).

Así, Celestino anima frente a cámara a luchar sin cuartel, eliminando un recurso que se utilizaba continuamente: discurso–voz en off–imagen que acompaña. Haciendo que el impacto sea más fuerte.

Gubern comenta que, en todas sus obras, la propaganda marxista, además de defender la tesis de un mando único, alentó la idea de luchar contra un invasor extranjero. Ambas propuestas, según él, fueron adoptadas también por la producción que firmaron las instituciones gubernamentales (Gubern, 2001: 92), fundamentalmente el gobierno central de la República, como se puede ver por ejemplo en el título *Todo el poder para el gobierno* realizado en 1937. De esta iniciativa institucional nacieron obras muy importantes: la muy estudiada *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939) o *España 1936* (Jean Paul Le Chanois, 1936), que contó con la participación de Luis Buñuel<sup>100</sup>. Esta última no dejaría de ser un documento más de la época si no fuese por su excelente montaje, que supera en técnica a la mayoría de obras que se hicieron durante la guerra y en calidad, por su depurado y conciso mensaje. La propaganda del gobierno realizó también lo que conocemos como tráileres o “films brevísimos (3 o 4 minutos) editados para proyectar en los intermedios, entre película y película” (Sala, 1993: 165) y que pretendían enviar mensajes con urgencia y de forma concisa. Como ejemplo nos queda *Palabras del Excmo. Presidente del Consejo, Doctor Negrín* (1938) para atestiguarlo.

En lo que se refiere a los gobiernos autonómicos tuvo más protagonismo el catalán frente al de Euskadi, ya que este último tuvo una vida muy breve, como su autonomía<sup>101</sup>. En cambio, la Generalitat pudo desarrollar una labor más amplia a través de una infraestructura de producción: Laya Films. Esta llevó a cabo la filmación de un buen número de documentales. Entre ellos destacamos *Un día en el frente de Aragón* (Juan Serra, 1936), *El enterramiento de Durruti* (SUEP, 1936) o *La toma de Belchite* (1937). Unidos a la producción del mencionado noticiario, *Espanya al día*, que tuvo más de cien números.

---

<sup>100</sup> Se hicieron varias versiones de esta película. Se conservan la italiana y la francesa, la española está perdida. La participación de Buñuel ha sido objeto de ciertas críticas. Para algunos, se encuentran determinadas características de su cine dentro del metraje pero para otros su labor únicamente consistió en seleccionar el material y escribir el guión. No hay información disponible para clarificar ninguna de las hipótesis. La obra se puede ver en el canal que el Ministerio de Cultura tiene en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=MeiSXXFbAgs> (22.02.2016).

<sup>101</sup> Para el tema del cine en el País Vasco se puede consultar los trabajos de Santos Zunzunegui (Zunzunegui, 1985 a; Zunzunegui, 1985 b)

Junto a lo que hemos destacado en el carácter general de estas producciones gubernamentales –mando único, invasión extranjera– tenemos que añadir que nosotros vemos también una continua acción de legitimación, explicación y divulgación. Por eso sus obras están tintadas bajo un prisma de objetividad. Esta objetividad se puntualizaba en presentar los documentales como documentos. Tratando de trasladar su trabajo del cine a la verdad. Queremos destacar como ejemplo *Nuestros prisioneros* (1937), realizada por la Subcomisión de Agitación, Prensa y Propaganda, en donde se explica el trato a los encarcelados por la República y en el que se ven dos entrevistas, a un hombre y una mujer, en este caso con el audio y la imagen sin sincronizar, como contraposición a lo que veíamos en *Celestino García Moreno*, que expresan su vida en el presidio<sup>102</sup>. Lo mismo podríamos decir de la filmación de las brigadas<sup>103</sup> que trata de ser una prueba de la acción alemana e italiana en la zona nacional, también con entrevistas a cámara. En ambos casos se ve esa necesidad de justificar, legitimar y presentar acciones, no tanto a nivel nacional, como internacional. Pues estas debían mejorar la imagen de la República y su causa en el extranjero.

En lo que se refiere al bando nacional, su discurso se centró en salvar España, para lo que era necesario reconquistarla. Una operación que los nacionales entendieron como una cruzada. Ya hemos comentado que su producción no estuvo fraccionada ideológicamente, como en la zona republicana, y que la producción privada fue importante: sobresaliendo la labor de Cifesa, que realizó 17 documentales (Gubern, 2001: 97). Aunque se puede constatar que en las obras realizadas no hay división, también es cierto que este hecho estuvo marcado por el decreto de unificación política que Franco publicó el 19 de abril de 1937, con el consiguiente nacimiento de la FET y de las JONS. En esta tesitura era difícil salirse de la línea trazada.

Al inicio de la contienda, y junto a esa producción privada, la Falange, a través de su departamento de Propaganda, también firmaría algunos títulos como el mencionado *Frente de Vizcaya* y *18 de julio*. La producción nacional durante esta primera etapa “no resiste la comparación con el producto de la actividad cultural y

---

<sup>102</sup> Se puede acceder a esta filmación a través del canal de Youtube del Ministerio de Cultura <https://www.youtube.com/watch?v=mx7oJnlOU4Q> (22.02.2016).

<sup>103</sup> Nos referimos a *Prisoners prove intervention in Spain* (Ivor Montagu, 1938) que recoge el interrogatorio de Rudolf Ruecker, teniente de la aviación alemana, hecho prisionero el primero de marzo del 38, en Vinaroz, tras ser derribado el hidroavión que tripulaba junto a otros tres oficiales alemanes y un portugués; y del subteniente italiano Gino Poggi que fue derribado cuando tripulaba un Savoia 79 y reconoce estar encuadrado dentro del ejército italiano, haber participado en la campaña de Abisinia y actuar desde las bases de Palma de Mallorca y de Logroño.



propagandística que en ese mismo terreno estaban desarrollando los republicanos” (Álvarez Berciano y Sala Noguer, 2000: 161). Y solo tendería a alcanzar cierta relevancia cuando se funde el Departamento Nacional de Cinematografía en 1938. Es decir, cuando se funde una producción cinematográfica oficial para impulsar “una producción digna, a la altura de la gesta militar” (Sala y Álvarez, 2000: 174), tal y como lo entendió el hombre que se puso a su cabeza: Manuel Augusto García Víñolas. Este departamento sacaría a la luz el conocido *Noticiero Español*, una respuesta tardía a los noticiarios que desde el otro bando se venían produciendo. La producción oficialista dirigía una serie de obras con un continuo mensaje de avance militar, exaltación y victorias: *La ciudad universitaria* (Edgar Neville, 1938), *la batalla del Ebro* (1938), *La llegada de la patria* (Manuel Augusto García Víñolas, 1939), *Vivan los hombres libres* (Edgar Neville, 1939), *La liberación de Barcelona* (1939), *La liberación de Madrid* (1939). No podemos obviar que la coyuntura bélica les era favorable y que cinematográficamente le supieron sacar provecho.

Probablemente la película más notable de este bando sea *España Heroica* (Joaquín Reig, 1938). Un claro ejemplo de la ayuda internacional, en materia cinematográfica, que recibieron los nacionales por parte de la Alemania Nazi. Existen tres versiones diferentes sobre ella que coinciden en la misma puesta en forma: locución y archivo. Es decir, una película de montaje, tal y como se venía haciendo en la zona republicana, pero con un discurso cambiado. No existía ningún pudor en utilizar materiales procedentes de, por ejemplo, la serie *Aguiluchos de la FAI* o noticiarios franceses y republicanos para enviar un mensaje radicalmente distinto.

Ya hemos mencionado que en la construcción de estos mensajes participaron gentes exteriores. Acabamos de ver el ejemplo de la Alemania nazi, cuya colaboración se instruyó fundamentalmente a través de la Hispano Film Produktion. No fue este el único apoyo que recibió la zona nacional ya que Portugal, liderada por Salazar, también ayudaría a un bando necesitado en materia de infraestructuras. Los nacionales terminarían desarrollar un eje creativo a medio camino entre Lisboa y Berlín.

En la lucha antifascista también se enrolaron autores extranjeros. Ya hemos mencionado *Sierra de Teruel*, en cuanto a ficción, pero no nos hemos detenido en algunos realizadores que trabajaron en España como Roman Karmen, cuyas grabaciones serían el origen de la *Ispanija* (1939) montada por Esfir Shub. O Joris Ivens de cuyo

paso por un país en guerra sacó *Spanish Earth* (1937). Sin olvidarnos del trabajo de Ivor Montagu y su *The defense of Madrid* (1936).

Entendemos que el acercamiento a estas obras excede lo que aquí planteamos pero no podemos dejarlas de lado sin advertir su importancia y su valor en la Historia del Cine Documental. Algunos de estos trabajos se reservan el derecho de renovar y mejorar las técnicas que se verían manejando en el documental hasta la fecha: desde el montaje evocador de *Ispanija* hasta la narración que construyó Hemingway para *Spanish Earth*.

Con el fin de la Guerra Civil este periodo efervescente terminó. El documental no se hundió porque nadie quisiese realizarlo ni porque la nueva realidad no demandase mensajes de este tipo, sencillamente fue secuestrado. El nuevo régimen dictatorial que apareció como consecuencia de la contienda bélica inició una férrea censura y un férreo control sobre la producción de cualquier discurso que aludiese directamente a la realidad. Un pequeño ejemplo al respecto –que ya hemos mencionado al principio de este apartado–: al consultar la base de datos de películas documentales que se estrenaron en España entre el final del conflicto y la muerte del general (1940–1974) obtenemos un dato catastrófico: solo 31 largometrajes documentales se estrenaron en esa horquilla de tiempo. Obviamente se trata de datos incompletos, no aparecen algunas películas que se calificaron como drama –*Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966) por ejemplo– y otras que fueron prohibidas –las obras de Basilio Martín Patino– o simplemente se realizaron en la más absoluta clandestinidad y marginalidad –*Cuadecuc, vampir* (Pere Portabella, 1970)–. Aun así, si recogiésemos de forma sistemática el número de largometrajes documentales no llegaríamos a las cifras previas, ni a las de años posteriores –Transición–<sup>104</sup>. Igualmente saldríamos perdiendo si hacemos un ratio años–número de producciones.

Quizá el término secuestro sea excesivo, pero es que el cine documental, en lo que a largometraje se refiere, en España, fue una verdadera anomalía hasta los años sesenta, así que, si tenemos en cuenta el desarrollo que el documental había tenido en el resto del mundo, el país vivía unos pasos por detrás. Ese desarrollo fue iniciado por la necesidad informativa de un conflicto bélico, IIª Guerra Mundial, y la posterior resaca

---

<sup>104</sup> Hemos dejado a un lado los documentales de corta duración –cortometrajes– porque no forman parte de nuestro objeto de estudio y porque creemos que representan un aspecto totalmente distinto de la producción documental de aquellos años.

de los cincuenta. España se encontraba en un grave retroceso que no sería paliado hasta el fallecimiento del dictador. Construir mensajes sobre la realidad política, cotidiana, cultural, económica o social no era posible si esos mensajes no coincidían con los intereses del régimen en cuestión. En pocas palabras, no había libertad de movimiento.

Hasta los años sesenta únicamente podríamos resaltar dos obras interesantes: *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) y *Cristo* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1953). Ambas en búsqueda de un tema que evitase los recelos gubernamentales: la historia del flamenco y la pasión y muerte de Jesucristo, respectivamente, para tratar de experimentar con el lenguaje fílmico. Desde la guerra, el documental estaba empezando a unirse al formato corto, por eso no es de extrañar reacciones como la de Juan Julio de Abajo de Pablos después de visionar *España insólita* (Javier Aguirre, 1965):

“Era tan insólito, tan insólito, que me quedé pasmado. [...] Yo no había visto jamás un corto largo, un largometraje documental [...] Entraba de lleno en lo profesional de un largo, y con una perfección que [...] me llamó la atención. [...] Había en Valladolid también un SEU universitario y varios cine clubes, y se comentó mucho la película ésta por lo insólito del tema. Era una “cinta” que rompía con todo lo establecido hasta entonces, o que, por lo menos, nosotros no habíamos visto.” (De Abajo De Pablos, 1999: 54)

Fue en este periodo apático donde se publicó, en España, una primera obra, un primer estudio, relativo al cine documental: *Cine documental español* de José Clemente (Clemente, 1960). Sin embargo, tendrían que pasar más de veinte años para volver a encontrar otra obra que mostrase una preocupación por este tema: *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español* de Joaquim Romaguera (Romaguera i Ramió, 1988). No había continuidad<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Antes de los años ochenta, de la guerra y el franquismo también hubo personas que se preocuparon, en cierta manera, del cine documental del país. Carlos Serrano de Osma se mostraba molesto porque la no ficción española no había “hecho nada, o casi nada, digno de mención” (Serrano de Osma, 2007: 122). Carlos Velo también se preocupó en los años treinta por desarrollar una escuela documental española pero su exilio a México truncó cualquier posibilidad de trasladar aquí lo que se había hecho en Inglaterra. El trabajo de Fernando G. Mantilla también se desarrolló en la dirección del de Carlos Velo pero se truncó en 1937. De la misma manera, Buñuel terminaría marchándose primero a México y luego a Francia dejando en España su trabajo para la República y la citada *Las Hurdes*. El documental no había encontrado su sitio en España.

En el libro de Clemente se pueden encontrar algunas claves sobre el cine de no ficción de la época<sup>106</sup>. Claves que anticiparían un cierto cambio en la producción nacional. De hecho, el propio Clemente, además de crítico, fue documentalista y entró, en 1959, en el sistema oficial de producción de mensajes: el NO-DO. En concreto, como responsable de la sección de documentales (Tranche, 2001)<sup>107</sup>. El NO-DO fue el noticiario franquista desde enero de 1943 hasta abril de 1981 y tuvo el “monopolio de la producción y la exhibición de noticiarios en salas cinematográficas” (Tranche y Sánchez Biosca, 2000: 13)<sup>108</sup>. Fue el principal productor de documentales además de cantera para futuros cineastas y refugio de profesionales consagrados. El documental empezó a crecer motivado por esta propaganda institucional y llegó a lanzar unas cifras considerables hasta su desaparición en los ochenta: se llegarían a producir 207 documentales en blanco y negro y unos 498 documentales en color (Tranche, 2001: 113-114), en su mayoría de corta duración.

Aunque tuviese la práctica totalidad de los discursos sobre lo real bajo su mando no podemos obviar que existieron otros mensajes que, amparados bajo las siglas documentales pero con una vocación experimental, surgieron durante este periodo. Hemos mencionado a personajes como Pere Portabella, Javier Aguirre o Edgar Neville, pero no hemos dicho nada de José Val del Omar, de los trabajos de Pio Caro Baroja<sup>109</sup> o de ciertas incursiones de la Escuela de Barcelona en el documental. De estos últimos hablaremos más adelante, a la sazón de algunas películas que surgirán en los noventa. Por eso no vamos a extendernos más<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> En el libro se vaticinaban cambios importantes y optimistas para el cine documental español porque el gobierno había prometido invertir más dinero en su producción, por la llegada del color y de nuevos realizadores y porque había una cierta maduración de la tradición nacional (Clemente, 1960: 160-16). De hecho, en los años sesenta, el documental llegó a convertirse en un formato estrella para Televisión Española (Palacio, 2001).

<sup>107</sup> La mayor parte de su producción está unida al NO-DO y en ella trató temas tradicionales, desde los toros, las fiestas populares o los films de viajes hasta aquellos que se acercaban a la literatura o el arte español.

<sup>108</sup> Este es el estudio más completo sobre el NO-DO. También existen otros trabajos interesantes sobre este noticiario como el de Rodríguez Mateos (Rodríguez Mateos, 2008) o el de Rodríguez Martínez (Rodríguez Martínez, 1999)

<sup>109</sup> Del que destacamos el increíble interés que despierta su obra en los últimos años como muestra la retrospectiva que le dedicó el Festival Punto de Vista de Navarra en el año 2005 y la posterior publicación de Santiago Aumesquet (Aumesquet, 2005). También puede ser interesante la relación que este autor mantuvo para la producción de documentales con Televisión Española, tal y como comenta Francisco Javier Ruíz del Olmo (Ruíz del Olmo, 2005)

<sup>110</sup> Tampoco podemos olvidarnos aquí de experiencias de extranjeros que realizaron cine documental en España como Frédéric Rossif y su problemática *Morir en Madrid* (1963) (Liogier, 2005) o el experimento *Visión fantástica* (1957) de Eugène Deslaw.

La idea es poder ver el símil entre esta primera relación que hemos discutido: guerra civil–franquismo –sobre todo en el declive de producción de sus inicios– y la siguiente que desarrollaremos a continuación: transición–fin del siglo XX. Con la muerte del dictador –20 de noviembre de 1975– la producción de documentales para la gran pantalla y en formato largo renació con inusitada fuerza, a pesar de que el NO–DO se mantuvo unos años más como hemos comentado, para volver a recaer siguiendo el mismo patrón que en el primer binomio. No así las mismas causas.

La transición hacia una democracia que se inició con la Constitución de 1978 ha dejado un reguero de tinta en lo que a estudios fílmicos se refiere. Podemos acordarnos de los textos que hemos trabajado en el apartado sobre legislación para simplemente ver que se trata de un periodo muy prolijo. En lo que a cine documental se refiere también se han realizado trabajos que indagan en esta época en su conjunto y otros estudios que plantean, simplemente, un acercamiento a algunas obras documentales que se hicieron en aquellos años. En esto momento nos interesan los que trabajan el conjunto y a ellos vamos a acudir.

Parece que el interés por visitar la transición ha crecido entrado el siglo XXI. A partir del año 2000 encontraremos una serie de textos con una nueva mirada, con un nuevo punto de vista sobre aquella marcha hacia la democracia. Así lo deja claro el hecho de que entre el 2 de noviembre y el 1 de diciembre de 2001 se celebrase en Valencia el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine y que este estuviese dedicado al cine español del periodo de la transición democrática (1974–1983). Siguiendo la publicación de Cuadernos de la Academia (Lozano Aguilar y Pérez Perucha, 2005), y en lo que a nosotros nos atañe, en aquel congreso se recordaron obras como *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1976) (Pastor Martínez, 2005) o *Dolores* (José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1981) (Gómez Vaquero, 2005 b). Iniciando una preocupación por la posición del documental en este contexto político. Evidentemente esta preocupación también aparecería en la muchas veces referenciada *Imagen, memoria y fascinación*. También publicada en el año 2001.

En ella se tiene a bien hablar de cuestiones relacionadas con *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) (Company, 2001), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1979) (Montiel, 2001), *Después de...* (Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé, 1983) (Masoliver i Selva, 2001) o *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981) (Cerdán, 2001)

y de Basilio Martín Patino (Torreiro, 2001), además de realizar un repaso general por esta época. En esto último, Esteve Riambau (Riambau, 2001) nos dice que durante la transición, el documental sigue siendo un género de francotiradores<sup>111</sup>. Un género realizado por personajes que proceden del ámbito marginal del cine franquista –Jordá, Portabella, Patino, Linares– o por nuevos directores que ven en el documental un acceso más asequible al cine (Riambau, 2001: 126). A pesar de los problemas de distribución y producción que tuvieron muchas obras –*Cada ver es, Animación en la sala de espera* (Manuel Coronado y Carlos Rodríguez Sanz, 1981), *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978) o *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1977)– sigue siendo, en sus palabras, “una indudable edad de oro” (Riambau, 2001: 126).

Un gran número de estos films nacieron con la idea de hablar del pasado reciente –guerra civil, franquismo, IIª República– y de recuperar la memoria histórica del país para ser, de alguna manera, reflejo del despertar político de aquellos años. Otras, junto a su carácter reivindicativo, buscaban una reflexión que huyese del simple panfleto aleccionador –las obras de Patino, *Informe general...*, *El desencanto*–, mientras que las nuevas autonomías empezaron a incorporar a su nómina películas que hablaban de un pasado histórico común y de una cultura diferenciada –*Canet Rock* (Francesc Bellmunt, 1976) y *La nova canço* (Francesc Bellmunt, 1976), en Cataluña o *Euskal Herri–Musika* (Fernando Larruquert, 1979) en el País Vasco–. Además, la cuestión de sacar a la luz lo que antes estaba prohibido –social y políticamente–, llevó, según Riambau, a que “personajes hasta entonces marginados [...] [tuvieran] la oportunidad de tomar la palabra desde la pantalla para revelar mundos ocultos y singulares” (2001: 136). Tal es el caso de *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1979), *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978) o *Noche de curas* (Carlos Morales, 1978).

Estas ideas han ido matizándose con el paso del tiempo. En la obra de Pablo Pérez y Javier Hernández (Pérez y Hernández, 2004) estas diferencias que ve Riambau se aúnan en dos ideas: política y sociedad. Al revisar este texto podemos intuir que los autores enclavan las obras documentales, aunque no lo expresen de forma concisa, en dos bloques: aquellas con un marcado carácter político: *Numax presenta...* (Joaquín Jordá, 1979), *Informe general...*, *Después de...* Obras que ceden en muchos casos “su

---

<sup>111</sup> Recordemos cómo esta definición también aparecía en el apartado relativo al estado de la cuestión

punto de vista narrativo a la clase trabajadora” (Pérez y Hernández, 2004: 120) y que se dividirían en función del punto de vista ideológico que asumen sobre la realidad española: derecha o izquierda. Junto a estas, otras películas serían “retratos parciales de aspectos de la sociedad” (Pérez y Hernández, 2004: 132). Sin ir más lejos, la citada *Ocaña* como un símbolo del despertar para los homosexuales. Y dentro de ellas habría un especial apartado para aquellas obras que registran “psicopatologías” (Pérez y Hernández, 2004: 134) como *El asesino de Pedralbes* o *Animación en la sala de espera*.

Esta obra fue publicada en el año 2004. Un año después vería la luz otro libro del que hemos hablado previamente y que contiene un texto de Laura Gómez Vaquero en relación a otro aspecto del documental en la transición: sus préstamos de la ficción y sus aspectos más reflexivos (Gómez Vaquero, 2005 a). La aparición de esta autora en dicha publicación y su presencia, analizando *Dolores*, en el Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine hacía presagiar lo que a día de hoy es el trabajo más completo sobre el documental durante la transición: *Las voces del cambio* (Gómez Vaquero, 2012). Basado en su tesis doctoral (Gómez Vaquero, 2011), Gómez Vaquero nos cuenta el documental de la época bajo una interesante premisa: los documentales son los expositores de las múltiples voces que surgieron una vez apagada la dictadura. Voces que chocan por su número con la única voz institucional del periodo anterior: NO-DO.

Repasando esta obra detenidamente veremos cómo han aumentado los matices interpretativos en relación a este apartado del cine. *Las voces del cambio* articula un discurso en estancos, colocando cada documental –se entiende que no todos los que se produjeron, sino los que se ajustan a la hipótesis de la autora– en categorías –voces– que solo vieron la luz una vez muerto el dictador. Así, pudieron aparecer productos que cuestionaban y exponían el pasado histórico –*España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977), *La vieja memoria*, etc. Tanto de derechas como de izquierdas– o películas que podían tener al dictador como protagonista, sin que esto supusiese un vínculo de afinidad política –*Caudillo*–.

Igualmente, pudimos ver cintas que exploraban aspectos familiares y aspectos íntimos que antes estaban sujetos al tabú y a la censura –*El desencanto*– y también trabajos que cuestionaban la cultura franquista –*Rafael en Raphael* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1975), *Rocío* (Fernando Ruiz, 1981)–. Como aseguraba Rimbau, algunas

autonomías buscaron también sus señas de identidad, Cataluña y Euskadi a la cabeza; territorios a los que Laura Gómez suma Andalucía. La clase política tampoco pasó desapercibida pues fue objeto de análisis en películas como *Informe general...* o *Después de...* al igual que la juventud –*nos va la marcha* (Manu Berasategui, Raimundo García y Manuel Gómez Pereira, 1979)–. Todas estas voces se unieron a otras que representaron una tremenda novedad como el caso de la homosexualidad –*Ocaña*– o la locura –*Animación en la sala de espera*–.

Nosotros coincidimos con estas obras en muchos aspectos. De todos ellos el que más nos interesa es el de encarar el futuro sacando a la luz todo el pasado. Es decir, el de un cine que huye de la desidia y que se muestra profundamente combativo con esta nueva realidad. El documental fue, sin lugar a dudas, fiel reflejo de una explosión social que poco a poco se iría diluyendo y sobre todo matizando. La otra cuestión, más allá de clasificar de forma general como fueron estas obras, estriba en conocer cómo son. Con el objetivo de comparar su forma con la segunda parte de este binomio que habíamos planteado antes. De manera global, el visionado de estas películas generaría, en un periodo de cierta comodidad social y política, un aspecto de pasado. Recuerdo de momentos superados. Durante los años noventa el cine documental no recuperó la transición, más bien se deshizo de ella. El único acercamiento directo sería el que realizaría Ricardo Franco en *Después de tantos años* (1996) película de la que hablaremos más adelante. Por lo demás, desierto.

Esto choca de frente si comparamos la nueva visión que sobre la transición se empieza a proyectar tras la crisis económica iniciada en 2008. Aquí no se puede olvidar que muchas de aquellas películas toman actualmente el papel de documento histórico. Se las concibe pasadas, sobre todo en su forma, pero presentes en tanto que son cercanas a un problema político y social de extrema novedad y de extrema gravedad. Con el paso del tiempo tendremos que hablar de transiciones en lugar de transición a la vista de las muchas interpretaciones que empieza a tener este hecho político.

Continuando en nuestro asunto, veremos cómo estos documentales estarán muy marcados por la palabra, como afirmaba Gómez Vaquero, porque a la palabra se le concede una importancia primordial. No existe en estas películas un verdadero apego hacia la innovación formal salvo escasas excepciones. Anomalías como las de Patino, preocupado por el mensaje y también por el envoltorio, el caso de *El desencanto*, de la



multiplicidad de interpretaciones que genera el esquema narrativo de *Cada ver es...* o puede que la apuesta militante de Joaquín Jordá.

Es decir, el discurso de la historia, tanto de la propia película como del contexto político, está por encima de un discurso formal. En la mayoría de obras se discurre de esta manera: entrevista, diálogo, poca reflexión estética. Al finalizar esta época la temática que daría lugar a ese diálogo desaparece. Terminado el problema, el documental olvida la causa que le ha *obligado* a aparecer con una fuerza inusitada. Esta actuación es idéntica al olvido de la Guerra Civil en el documental español tras esta contienda. Es idéntico pero diferente en sus causas: en el primer lugar, la desidia y una cierta estabilidad –unida a los problemas industriales que hemos descrito anteriormente– dieron lugar al olvido, en el segundo, la represión obligó al abandono. Bajo nuestro punto de vista, y en base a la historia política española y a los números en materia de producción, parece que el documental vivió en la excepción durante el siglo XX. Es decir, si antes al tratar de definirlo nos preguntábamos si podía representar la realidad y cómo haríamos para hacerlo, aquí directamente encuadramos que esa realidad, si existe, es excepcional. Por tanto el documental no solo es marginal, de francotiradores decíamos antes, sino que también es excepcional porque apareció solo cuando tuvieron lugar hechos excepcionales.

Esta oralidad sobre la que escribíamos antes es paralela a otra que tendrá lugar a inicios del siglo XXI. A comienzos del nuevo milenio los documentales sobre la Guerra Civil o la actualidad sociopolítica española aumentaron de forma exponencial. De ellos no vamos a hablar en este trabajo, aún así lo que aquí nos interesa es ver cómo estos films, firmados después del año 2000, también usan los testimonios para sacar a la luz una verdad oculta. Esta vez ocultada por el pacto de la transición. Y lo hacen con una vocación, en muchos casos, de registrar una voz que, por su edad, está en peligro de desaparecer.

Este uso continuado de la palabra en los documentales de la transición y de los realizadores en el siglo XXI tiene un matiz diferenciado: el estilo. Ahora –por el siglo XXI– se recogen los testimonios y se estilizan. Ya lo comentó Inmaculada Sánchez (Sánchez Alarcón, 2009): hay una cierta apuesta por la *ficcionalización* a la hora de representar estas voces. Es algo muy común.

Si se tiene en cuenta que en ambos momentos históricos la temática es muy similar –Franco, Guerra Civil, Memoria, Política,...–<sup>112</sup> pero la forma es diferente. Y que ambos surgen en un mismo ámbito histórico –la Historia de España, en este caso la Historia del Cine Español–, ¿De dónde ha sacado el siglo XXI la forma para hablar del pasado de esta manera? ¿Por qué se olvidó esta temática de revelar el pasado? ¿Por qué desapareció la política del cine documental? En definitiva, ¿Qué ocurrió en los últimos años del siglo XX?

A estas preguntas, y a otras que se nos irán planteando, es a lo que intentaremos contestar desde el siguiente apartado.

---

<sup>112</sup> Entendemos que los documentales que se realizan en España desde que entró el nuevo milenio son profundamente variados pero no obviamos que existe una inflación en el interés por estos temas que solo tiene comparación con lo vivido durante la transición.

## 9. *En la casa de nadie.*

Haciendo un breve resumen de lo que hemos visto en páginas anteriores explicaremos el objetivo de este apartado: la deserción del género documental en las salas empieza en 1982, un año después de los buenos números que se registraron en 1981 –9 films frente a 1–. Desde esa fecha se inició un brusco descenso en la producción de cine documental hasta 1989–1990; momento en el que los datos empezaron a mostrar una cierta recuperación –pobre recuperación– consistente en producir entre 1 y 3 films por año hasta 1999. De 1982 a 1988, siguiendo los datos de la tabla anterior, se realizaron seis largometrajes documentales que fueron calificados para ser exhibidos en las salas de cine. Vamos a acercarnos a la producción y al discurso que mostraron esos trabajos con la intención de acotar lo que ocurre entre el final de la transición y dos estrenos que, a nuestro juicio, iniciaron un cambio en lo que hasta ahora era el cine documental español. Queremos dejar claro que los números que muestra el Ministerio son incompletos y que, además de esos seis films, se hicieron otras obras que tuvieron una producción preocupada por las formas de lo real pero que no fue catalogada como documental porque primaban en ellas otros intereses. A estos trabajos nos referiremos en una adenda final de este apartado.

Jordi Feliu, realizador que había debutado en el largometraje con *Diálogos de paz* (1965) y que desde *Alicia en el país de las maravillas* (1979) trabajó únicamente dentro del ámbito del documental, firmaría la única película que se exhibió en 1982. *Som i serem. Història de la Generalitat de Catalunya*<sup>113</sup> era una película continuadora de ciertos temas que habíamos vinculado a los documentales de la transición. Expresaba el sentimiento nacional de Cataluña y, por tanto, se inscribía en el movimiento reivindicativo que habían llevado a cabo algunas autonomías. Seguía la misma línea de los trabajos que Feliu había venido realizando durante este periodo de cambio político: *El català a l'escola* (1977), *Els orígens d'un poble. Naixement de Catalunya* (1980) y *Corpus de sang. La revolta social i política dels segadors* (1980)<sup>114</sup>. De hecho, *Som i*

---

<sup>113</sup> El título de la película hace referencia a la sardana escrita por Àngel Guimerà bajo la música de Enric Morera. La letra de dicha composición comienza así: *Som i serem gent catalana /tant si es vol com si no es vol/ que no hi ha terra més ufana/ sota la capa del sol.*

<sup>114</sup> Feliu también realizó “una serie de filmes producidos por el Institut del Cinema Català: *Imatges i fets dels catalans* (*Imágenes y hechos de los catalanes*, 1978–1979), que explican didácticamente y desde una perspectiva de reivindicación nacionalista los episodios claves de este país: desde su nacimiento en el siglo IX a la Dictadura de Primo de Rivera, tratando asimismo del célebre Corpus de Sangre, de la emigración a las Américas, de la tradición artesanal e industrial, así como de los años del sindicalismo y de los

*serem* también tenía una tarea divulgativa: debía ser una serie formada por ocho capítulos distintos. La nota que acompaña a la copia a la que hemos podido acceder en la Filmoteca Española lo expresa de una manera muy clara<sup>115</sup>:

*“Planteada como una serie de 8 capítulos, el proyecto evolucionó hacia un largometraje, exhibido escasamente en Cataluña. Poco tiempo después, se transformó en 8 documentales (cada uno con sus títulos de crédito) difundidos en un solo vídeo educativo con el mismo título del largometraje. Utilizando también el mismo título se hizo un cortometraje de 20 minutos, que consistía en una versión reducida del mismo”*<sup>116</sup>.

El rodaje se inició, de forma simbólica, el 11 de septiembre de 1981 y se estrenó un año después, el 9 de septiembre de 1982, en los cines Florida (Barcelona) en un acto al que asistieron importantes personajes de la política catalana. Entre ellos se encontraba Jordi Pujol –que aparece en el metraje– y que comentó a Feliu la importancia que para la administración autonómica tenía *Som i serem* porque era una obra que explicaba, en sus palabras, “la historia de nuestro pueblo” (Bonet Mojica, 1982 a: 32) de forma clara e interesante<sup>117</sup>. El interés por parte de la prensa hacia la obra de Feliu fue escueto pero positivo (Bonet Mojica, 2008). Jorge Domínguez se deshacía en halagos hacia un “material de singular habilidad” (Bonet Mojica, 2008: 138)<sup>118</sup>, Joan Costa comparó el trabajo de Feliu con “el momento en que la pintura deja de mirar el mundo y su representación para mirar la obra [...] y su soporte material” (Bonet Mújica, 2008: 138), mientras que Bonet Mújica afirmaba que era una “síntesis fílmica al servicio de un

---

orígenes del catalanismo político. Son ocho películas, de unos 12 minutos cada una” (Caparrós Lera, 2001: 105). Apuntamos aquí que también realizó la película *Barça (Historia del F.C. Barcelona)* (1975).

<sup>115</sup> Características técnicas de la copia consultada: 92 min. Eastmancolor. 1/1'37. 35 milímetros.

<sup>116</sup> Descripción presente en la ficha de *Som i serem* dentro del catálogo de la Filmoteca Española.

<sup>117</sup> Además de Jordi Pujol la representación política y cultura fue muy amplia. Acudieron “Heribert Barrera, president del Parlament, así como Maciá Alavedra, Joan Raventós, secretario del PSC; Gregorio López Raimundo, los consellera Josep Cullerell, Tras Fargas, Joan Guitart, Agustí Carol, Josep Laporte y otros altos cargos de la Generalitat como Miquel Portar, cap de Cinema i Teatra, Ame Moli [...] El alcalde de la ciudad, Narcís Serra, estuvo representado por la teniente de alcalde, Mercé Sala. También se encontraban los regidores Raimon Martínez Fraile, Felip Solé Sabarís y Francesc Vallverdú. Asimismo estaban Antoni Badia Margarit, rector de la Universidad Central; Francesc Noi, Antoni Senillosa, Jordi Carbonell, Pere Ardiaca, Magda Oranic, Oriol Vergés, los directores cinematográficos Antoni Ribes y Rovira Veleta, el escritor Francisco Candel, el presidenta del F. C. Barcelona, Josep Lluís Núñez, Miquel Sellarés, Jordi Maluquer, Francesc Zanuy, la actriz y presentadora Anna Castells, Oriol Regás, la actriz Mireia Ros y la cantante Núrla Feliu” (Anónimo, 1982: 6).

<sup>118</sup> Publicado originalmente en *El noticiero universal* el 10 de noviembre de 1982.

apasionante largometraje documental, que sabe estar a la altura de lo que cuenta: seis siglos de historia catalana plasmados en imágenes” (Bonet Mojica, 1982 b: 32)<sup>119</sup>.

Esta crítica de *La Vanguardia* era el colofón a una serie de artículos y notas informativas que se publicaron en ese diario los días previos y posteriores al estreno. De hecho, *La Vanguardia* colaboró activamente en la realización del film, tal y como aseguró el director en una entrevista a Lluís Bonet en el propio periódico (Bonet Mojica, 1982 c: 37). El archivo gráfico que atesora la publicación, y algunas de sus noticias, fueron consultados para construir parte del metraje. En esa propia entrevista, Feliu cuenta que todo el proceso de creación duró un año y que ese proceso dio lugar a lo que él consideró como un *tráiler* sobre la historia catalana porque condensaba en una hora y media desde el siglo XIII hasta el nombramiento de Jordi Pujol como presidente de la Generalitat.

La copia a la que hemos tenido acceso se divide exactamente en los apartados que Feliu y la promoción de la obra describieron en más de una nota de prensa:

*“Ocho grandes secuencias. La primera se inicia con los antecedentes de las primeras Cortes catalanas. Creación de la Diputació, Generalitat, revuelta dels Segadors y desastre ante las tropas de Felipe V. Las siguientes secuencias abordan el resurgimiento económico catalán, Renaixença, Semana Trágica, Mancomunitat, Primera Guerra Mundial, Exposición del 29, República Catalana de Maciá, 6 de octubre, bienio negro, República, elecciones del 36 y guerra civil. No faltan los avatares de la posguerra con la muerte del president Companys hasta llegar al nombramiento de Jordi Pujol en 1980”* (S.M., 1982: 31).

A pesar de que su título une la película a la historia de la Generalitat de Cataluña y de que su inicio deja claro que el discurso que se va a elaborar es la historia de esta institución, la obra se acerca mucho más a un punto de vista histórico de España desde la perspectiva catalana, o a una historia catalana en su conjunto –de la región, nación o país– y no de su institución representativa. La forma de acercarse a este argumento es muy sencilla: texto en voz en off e imágenes bajo la locución. Estas imágenes se van a dividir según su origen: hay incursiones en la Cataluña actual –de los ochenta, se

---

<sup>119</sup> Años después, Bonet Mújica, en el libro que escribió sobre Feliu siguió manteniendo una opinión similar sobre su metraje. La seguía viendo como una obra que abandonaba “el didactismo, las tesis magistrales, las tentaciones de lirismo, la indulgencia maniquea o las caídas en la demagogia política” (Bonet Mújica, 2008: 137).

entiende—, grabando paisajes, monumentos, calles en las que vemos transitando a gente e imágenes que pueden estar recopiladas de un archivo —sobre todo desde que la película narra los avatares del siglo XX— o imágenes que recogen grabados, pinturas, dibujos y fotografías. Este planteamiento hace que la película sea plana en su forma pero le permite conseguir la función para la que fue pensada: divulgar y explicar la Historia de Cataluña. Un largometraje que no esconde su claro objetivo didáctico.

La voz que escuchamos continuamente está, en su mayoría, en catalán. A veces se alternan citas de personalidades en castellano, aunque son muy breves y con un interés por puntualizar escuetamente el contexto<sup>120</sup>. A lo largo del film se utilizan dos narradores diferentes, lo que provoca una cierta confusión. El error no reside en cambiar uno por otro, en muchas ocasiones puede estar justificado<sup>121</sup>, sino cambiarlos de forma desordenada y, a veces, desconcertante: un ejemplo puede ser el inicio de la película, instante en el que se espera que la voz en off continúe narrando lo que ha iniciado hace unos minutos y se encuentra con un cambio brusco al comenzar los sucesos del siglo XV. Es muy probable que esta situación se deba al hecho de que la película esté pensada como una serie delimitada por capítulos.

A nuestro juicio, la obra contiene algún que otro problema de montaje, pero intuimos que se debe más bien a la conservación del negativo al que hemos tenido acceso. No abundan los experimentos o las salidas hacia una búsqueda formal. Podríamos destacar la escena que se desarrolla en un museo de cera en donde aparecen extras de carne y hueso vestidos como las figuras de cera y charlando con ellos. Esta escena, situada en lo que el montaje denomina *plena catalanidad*, es una reconstrucción interesante que le permite hablar de algunos personajes políticos. Igualmente, y en un momento previo a esta secuencia, el director realiza un breve experimento con la pantalla partida. Primero en cinco partes y luego en seis. El objetivo es hablar de una mayor autonomía y de la necesaria recuperación de las antiguas instituciones. En cierto sentido, es de entender que no arriesgue pues no es ese el objetivo último que se pretendía.

Por lo que a esta tesis refiere, tenemos que decir que durante el acercamiento que la película hace a la Guerra Civil podemos ver que la narración utiliza fotografías

---

<sup>120</sup> Por ejemplo, encontramos a Franco o a Felipe V hablando en off.

<sup>121</sup> Fundamentalmente en cualquier texto que tenga una o más voces protagonistas en su discurso. Aquí no se da el caso, simplemente es el cambio de una voz en off neutra por otra.

de Agustí Centelles e imágenes de aquellos noticiarios y documentales de los que hemos hablado antes. Imágenes que no solo recuperará *Som i serem* sino que otras películas de la transición también tendrán que visitar para reconstruir ese proceso histórico –como puede ser el caso de los trabajos de Basilio Martín Patino–.

En definitiva, la obra de Feliu es muy similar a algunos films que se hicieron en los primeros años de democracia<sup>122</sup>. El hecho de que haya tenido tan buenas críticas solo se puede justificar por el mensaje que lanzaba y por el origen y el contexto de los receptores que escribieron sobre ella. No se puede entender de otra manera. El contexto político provocó una interpretación excesiva. Forzada en algunas ocasiones, como el texto de Joan Costa. *Som i serem* queda como un recorrido reivindicativo –y a veces aleccionador– sobre la Historia de Cataluña.

La película de Feliu será el único documental de los seis que forman la parte central de este epígrafe que presente un tema tan vinculado a la transición. En el año 1982 la agitada política española iniciaría un largo periodo de estabilidad con la llegada al gobierno del Partido Socialista y esta estabilidad coincidiría con una serie de películas que darían la espalda a muchas de las preocupaciones que se habían mostrado durante la transición en la no ficción –guerra civil, memoria histórica, patologías, crítica social–. Empezando por el único estreno que tendrá lugar en 1983: *Síntesis histórica sobre el camino de Santiago. De Somport a puente la reina (capítulo II)*. Por tanto, 1982 suponía el conocido final de la transición política y el inicio de esta pequeña transición fílmica hacia el final del siglo XX que estamos intentando describir<sup>123</sup>.

Incluimos esta película de José Luís Gonzalvo aquí porque a pesar de su duración –53 minutos aproximadamente–, para nosotros sigue siendo un largometraje y porque así fue entendido por los que la produjeron y por el Ministerio<sup>124</sup>. Gonzalvo fue uno de los primeros alumnos que salieron del IIEC. Anteriormente había estudiado

---

<sup>122</sup> Por ejemplo, *España debe saber* o *Porqué perdimos la guerra* (Francisco Galindo y Diego Santillán, 1978).

<sup>123</sup> Cuando hablamos de *transición fílmica* nos referimos en exclusiva al cine documental. En lo relativo al cine español en su conjunto podríamos quedarnos con el marco propuesto en el IX congreso de la A.E.H.C., dedicado a este periodo, donde se escoge casi una década de trabajo (1974–1983). Igualmente, nuestro interés no es cerrar el debate sobre la fecha exacta de la transición política, aquí únicamente hemos entendido que la victoria socialista es un hecho muy importante que coincide con el inicio de la precaria situación del cine documental. Algunos historiadores encuentran que ese final está en otro punto distinto que no compartimos: 1978 con la aprobación de la Constitución, 1981 con el fallido golpe de estado o incluso 1986 con la entrada de España en la Unión Europea.

<sup>124</sup> Características técnicas de la copia consultada: 53 min, Fujicolor. 1/1'37. 35 mm.

arquitectura, carrera que abandonó por el cine, y empezó a ser conocido gracias a sus trabajos a medio camino entre el documental y la experimentación. Cortometrajes como *La cogida y la muerte* (1961), interpretación cinematográfica del poema de Federico García Lorca *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, y el ganador de la Espiga de Oro en el Festival de Valladolid, *La sangre* (1960), en donde narra diferentes aspectos de la vida de un pueblo castellano a comienzos de los años sesenta. Estas dos obras tienen un importante valor cinematográfico y atesoraban la posibilidad de que su realizador pudiese transformarse en un cineasta relevante. Sin embargo, el futuro empañó este comienzo brillante. Gonzalvo encadenó dos largometrajes que bien podían haber terminado con su carrera en el cine: *La playa de las seducciones* (1967) y *Ley de raza* (1970)<sup>125</sup>. Obras con un talante diferente. Diferente con respecto a sus trabajos anteriores y entre sí mismas. Gonzalvo realizaría, tras un importante parón, una serie documental para TVE, fechada en 1983 y titulada *En piedra viva*. La serie versaba sobre el Camino de Santiago y esta *Síntesis histórica...* formaría parte de esa serie. La obra llegaría a ser calificada para su estreno en salas pero no hemos encontrado noticia alguna de que llegara a exhibirse. Aun así, nos queda constancia de ser un primer ejemplo de una vinculación directa con la televisión pública y un largometraje documental después de poner fin a la transición. Además, Gonzalvo se convertiría en el primer realizador en hacer un documental después del citado periodo histórico y sin haber participado en él. Es decir, sin formar parte de su producción de mensajes.

Esta serie –incluido la parte de la que aquí hablamos– fue ideada no solo por Gonzalvo sino también por el músico Eusebio Goicoechea Arrondo. Ambos firmaron un libro de título similar *En piedra viva: síntesis del camino de Santiago* (Goicoechea y Gonzalvo, 1983) que contenía lo que podemos escuchar en la narración. El concepto en el que se mueve toda la producción es muy sencillo: enseñar la peregrinación del Camino de Santiago y hacerlo a través de una voz en off que recorre los lugares por los que debe pasar el peregrino. Los contextualiza históricamente, enseña qué se debe ver y, al ser una producción audiovisual, los muestra. No hay ni siquiera un interés por hacer atractivo el mensaje o por captar una posible audiencia. Esto tiene una explicación muy sencilla: la producción está dirigida a todos los interesados que vayan a realizar el camino. Es, sin género de duda, una serie divulgativa. Probablemente lo más llamativo

---

<sup>125</sup> Hemos de decir que su figura estaría ligada popularmente a la de la *bailaora* de flamenco Micaela Flores Amaya, *La chungu*, que aparece en algunos de sus trabajos y con la que contrajo matrimonio en 1961. (Anónimo, 1961: 51).



sea que la voz esté a cargo de Ricardo Tundidor, el actor de doblaje, y que alguien haya pensado que este producto para la televisión podría estrenarse en salas.

En el capítulo que a nosotros nos atañe, la producción discurre entre Somport (Aragón) y Puente la Reina (Navarra) mientras la citada voz en off recalca aquello que vemos en las imágenes: la estación de Jaca, el Castillo de Felipe II, el sarcófago de Ramiro de Aragón, etc. Sin hacer ningún tipo de concesión hasta el final. Los planos más trabajados se encuentran cuando la cámara recorre el Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca) siguiendo los pasos de un joven de camisa blanca. Es lo más llamativo porque deshace por momentos esa dinámica imagen–voz en off–contexto histórico que se hace mecánica y repetitiva. Por desgracia, el documental recupera la dinámica inicial tras esta secuencia y continúa con su discurso.

Al revisarla desde un punto de vista ajeno al de un lector o espectador que esté interesado en el Camino de Santiago, la obra se queda a medio camino entre una vaga – y poco interesante– lección de historia y una película plana. Es de entender, por tanto, que el mensaje estaba dirigido a un cierto público popular. Un público que desea saber qué va a encontrarse en el camino, y que pueda, una vez lo haya visto, distinguirlo<sup>126</sup>.

1983, el año en el que se estrenó esta *Síntesis histórica...*, no produjo, según los datos que tenemos, más documentales. No obstante, sí que se pudieron ver otros films que habían tenido problemas administrativos a finales de la transición y que ahora veían la luz. Es el caso de *Después de...*, estrenada en noviembre de 1983 tras ser restituida la subvención que se le debió conceder en 1981, o *Cada ver es...*, que recibió su autorización para ser exhibida el 29 de septiembre de 1983, después de unos problemas relativos al formato con el que había sido filmada la película.

El poco bagaje de estos dos últimos años pronosticaba una mala situación para el cine documental. La producción y la distribución de *Som i serem* y de *Síntesis histórica...* no era el ejemplo de un cine que desea mantenerse vivo. No obstante, en 1984 nos encontramos con tres películas. Dos de ellas son producciones con nacionalidad española, mientras que la tercera es una coproducción con argentina<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Tras este acercamiento al documental Gonzalvo se retiró del medio audiovisual.

<sup>127</sup> En el caso de *Buñuel* también podemos considerar que hay una participación mexicana en tanto que una parte de su metraje está rodado en México.

Empezaremos por la obra de Rafael Cortés, *Buñuel*<sup>128</sup>, en la que también aparece implicada la televisión –TVE, junto a Mithra Films–. Como el propio nombre indica, el metraje trata sobre la figura de Luis Buñuel y es, en cierto modo, oportunista, ya que apareció un año después de que falleciese el cineasta –murió el 29 de julio de 1983–. No era la primera vez que Cortés se acercaba a una gran figura del arte español porque dos años antes realizó *Picasso en su siglo* (1981) siguiendo –esta era su ópera prima– una idea y una factura muy similar al del film del que aquí hablamos.

Más que oportunista, puede que el adjetivo no sea adecuado, *Buñuel* se inscribió en una serie de homenajes que tuvieron lugar tras el fallecimiento del cineasta aragonés. El *Centre Pompidou* de París, El *British Film Institute* de Londres, La *Cinemateca Portuguesa*, la *Cinémathèque Suisse* o la Filmoteca Española exhibieron parte de su obra a la misma vez que en televisiones como la BBC o TVE se programaban sus películas. Estos homenajes se realizaron mientras se preparaban ensayos sobre su figura, que no vamos a reseñar porque merecerían por sí solos una –o varias– tesis doctorales. En este sentido, el trabajo de Cortés sería como una guía para el recuerdo –guía visual– que en aquellos momentos tuvo su punto álgido con la emisión de *The life and times of Don Luis Buñuel* (1983) dentro del contenedor de documentales conocido como *Arena*, que la BBC emitía desde 1975<sup>129</sup>. Al comparar ambas piezas se pueden ver grandes diferencias entre el trabajo de TVE y la BBC. En los dos casos la producción utilizaba entrevistas a personas cercanas a Buñuel y en ambas aparecía también el propio cineasta. Sin embargo, la obra española se lleva la palma en cuanto a presencias ilustres. Y ese será su mayor interés: se sucederán en pantalla Rafael Alberti, Octavio Paz, Carlos Saura, Paco Rabal, John Huston, Federico Fellini, Jean Claude Carrière,... un caudal de opiniones sobre el protagonista y sobre su trabajo.

*Buñuel* se estrenó en el Festival de Venecia, el 25 de agosto de 1984<sup>130</sup>, y empezó a ser preparada antes de la muerte del cineasta. Dos años antes concretamente. Según su director, el proyecto se retrasó porque Buñuel no dejó que las cámaras entrasen en su casa hasta cinco meses antes de su fallecimiento (Anónimo, 1984 b). A

---

<sup>128</sup> Características técnicas de la copia consultada: 80 min, color, 1/1'37, 16 mm. La película también fue editada en DVD en el año 2009 junto a la obra de Buñuel *Simón del desierto* (1965) y un texto de Francisco Salvador Ventura.

<sup>129</sup> Se trata de uno de los programas más influyentes de la cadena británica y para el que han dirigido piezas Martin Scorsese, Vikram Teja Jayanti, James Marsh o Volker Schlöndorff. En él suelen retratar, entre otros temas, a importantes personajes del ámbito cultural o a movimientos artísticos de gran calado.

<sup>130</sup> De su estreno se hizo eco el diario *El país* (Anónimo, 1984 a) y *La Vanguardia* (Anónimo, 1984 b). Ambos con una breve reseña sacada de la agencia *EFE*.

pesar de que las cámaras entraron en la casa del realizador, el uso de estas imágenes no es importante dentro del documental –únicamente aparecen al final y al principio de la obra de Cortés–. La imagen del director meses antes de fallecer es anecdótica y se incluye, en cierto modo, como un chiste; porque únicamente sale haciendo bromas con una pistola en la mano. No obstante, sí que hay declaraciones importantes del propio Buñuel dentro de la película pero estas son recuperadas de años anteriores –de materiales antiguos–.

El documental empieza con el protagonista caminando por la calle, saludando y preparándose para una entrevista en casa. En este inicio se suceden algunos entrevistados ilustres –Saura, Fellini, Houston– que coinciden en que el protagonista era un *genio*. Podemos ver a Buñuel jugando con una pistola, echándose vino de una botella cerrada y recibiendo instrucciones del director, Rafael Cortés: *Don Luis, empezamos*. De ahora en adelante se suceden diferentes momentos de la vida del protagonista con el objetivo de retratar su personalidad, su obra, su estilo y definir su legado.

El recorrido empieza en Calanda (Aragón) para recorrer elementos llamativos de su infancia, continúa con su marcha a Madrid, su paso por la residencia de estudiantes, la generación del 27, su viaje y estancia en París, sus primeras incursiones cinematográficas, su matrimonio con Jeanne Rucar, su trabajo en España –*Las Hurdes* y la Guerra Civil–, su salida hacia México, su fracaso en EEUU, *Viridiana* (1961) y sus consecuencias, su vida en Francia, *Tristana* (1970), la frustrada adaptación de *Bajo el volcán* (Malcolm Lowry, 1947),... así hasta volver a encontrarnos con el Luis Buñuel grabado por Cortés en su casa.

La película utiliza más recursos que las otras dos cintas de las que previamente hemos hablado. Su inicio es mucho más original de lo esperado, con una referencia a la propia presencia de las cámaras y apostando por aquello que le hacía diferente a las otras ofertas memorísticas del director: tener al último Buñuel. Utiliza, para centrar el esquema de la narración, una voz en off que no solo conduce por los distintos bloques en los que se divide la película sino que centra las claves y los intereses del biografiado para que los que aparecen en ella concreten de forma más precisa aquello que deseen resaltar: una anécdota, una situación, una historia, etc.

La figura del propio Buñuel también da pie a que Cortés utilice reconstrucciones. La más destacable es la que representa una obra de teatro creada por

el director aragonés durante su infancia que consistía en agujerear de forma ficticia el cráneo de otro hombre y sacar todo lo que hay dentro de él.

También se recurre a imágenes de archivo –por ejemplo las que se inscriben dentro del discurso sobre la Guerra Civil– o fotografías para contextualizar, de forma correcta, su infancia. Esto no impide que el realizador, al que no le importa aparecer o dejarse ver como en la entrevista que hace a Hernando Viñas, recurra a imágenes actuales de aquello que está contando. No vamos a olvidarnos de cómo insiste en presentar la Ciudad de México o París con imágenes del pasado y del presente, que vistas a día de hoy tienen un valor añadido en tanto que permiten ver el ambiente de esas ciudades en la década de los ochenta. Algo similar ocurría con *Som i serem* cuando decidía articular imágenes pasadas y presentes como una forma de unión.

Obviamente, *Buñuel* también presenta insertos de las películas del director. Desde *Gran Casino* (1947) hasta *Belle de Jour* (1967). Siempre de forma seleccionada, como el paso que da por su filmografía. Es una obra de poco más de una hora de duración así que es entendible que figure solo, en función del interés de los que lo han hecho, lo más destacado. En su aspecto técnico, y vista a día de hoy, tiene muchas similitudes con lo que podemos entender como un reportaje de actualidad –al contrario que *The life and times of Don Luis Buñuel*–. Probablemente porque respondía a aquello que escribíamos páginas atrás: inmediatez. Necesidad de recordar al realizador. Por lo demás, resaltamos que lo que más se recuerda de ella es la declaración del padre dominico Juan de Pablos defendiendo el ateísmo de Buñuel.

30 años después de su fallecimiento, la casa en la que Cortés rodó a Buñuel se ha convertido en la *Casa Buñuel* en México, un centro cultural en el que se ha conmemorado el aniversario de la muerte del cineasta español (Molina, 2013). Aniversario que tuvo lugar en el año 2013 y que contó con la proyección de dicha película. Previamente, en el año 2000, y para recordar la figura del director, el museo del cinema de Girona también programó *Buñuel* en una exposición conocida como *Buñuel, el último viaje*<sup>131</sup>. Antes, un año después de su paso por Venecia, en 1985, la cinta tuvo su estreno en televisión, el 11 de mayo de 1985, en el programa que se emitía en la segunda cadena de Televisión Española, *La ventana electrónica*, y que en aquellos

---

<sup>131</sup> La exposición estuvo disponible del 26 de septiembre del año 2000 hasta el 14 de enero del 2001. <http://www.museudelcinema.cat/esp/exposicions.php?idReg=2484&tipus=hist> (28.02.2016)

momentos presentaba Emma Tamargo (Anónimo, 1985 a). Este espacio se emitió en TVE entre febrero de 1984 y enero de 1985 y competía con la película que la propia cadena emitía los sábados por la noche y con *Informe Semanal*, que llevaba en parrilla diez años. El espacio contaba con una tertulia<sup>132</sup> y permitía emitir producciones españolas y extranjeras de cierta calidad. No duró por las presiones políticas que obligaron a su director a dimitir (Pérez Ornia, 1985). La breve repercusión que tuvo *Buñuel* hizo que no fuese incluida en los actos del centenario de este cineasta organizados por el gobierno de Aragón<sup>133</sup>. A pesar de no contar con una gran acogida, la obra de Cortés se ha convertido, sin género de dudas, en el documental español de este periodo que analizamos que más se vio. Todo gracias a su pase por televisión<sup>134</sup>.

La segunda de las películas que generó 1984 llevó por título una ciudad: *Granada*<sup>135</sup>. Ópera prima de Miguel Román Vega. Con posterioridad, el director realizó dos cortometrajes, *Los primitivos flamencos en la Capilla Real* (1985) y *El agua 1250 P* (1987), este último también en torno a la ciudad de Granada. Al igual que ocurrió con *Síntesis histórica...* y con *Buñuel* la película fue calificada pero de su estreno en salas no tenemos constancia ni datos que nos permitan conocer cómo fue y cuáles fueron sus resultados.

La copia a la que hemos tenido acceso incorporaba en su inicio una advertencia que nos hace intuir la naturaleza para la que fue usada: *esta copia es propiedad del Ministerio Español de Asuntos Exteriores y se necesita la autorización de la Embajada para su exhibición que debe realizarse con fines únicamente culturales*. Por tanto, la película pudo, y debió, proyectarse en algunos ciclos de cine organizados por el ministerio en las embajadas situadas en el extranjero –como se hace a día de hoy–. Evidentemente, esta no sería la única salida ya que ese anuncio hace alusión únicamente a dicho negativo. Siguiendo el rastro de los autores podremos obtener más respuestas.

---

<sup>132</sup> En el caso del pase de *Buñuel* a la tertulia acudieron Rafael Cortés, Juan Estelrich, Miguel Rubio y José Luis Barros (Anónimo, 1985 a).

<sup>133</sup> Tal y como se constata en los actos del centenario que se pueden consultar en la página que el Gobierno de Aragón dedica a Luis Buñuel <http://bunuel.aragob.es/> (28.02.2016).

<sup>134</sup> El cineasta aragonés también fue protagonista de otro film, de título homónimo, realizado unos años después (1989) por Juan Bufill y por un cineasta del que hablaremos más adelante: Manuel Hueriga. Aunque esta obra no apareció en fechas cercanas a su fallecimiento, sí que es un homenaje menos convencional porque está construido a través de imágenes de sus películas, de fotografías, de las lecturas a cámara del libro *mi último suspiro*, escrito por el propio realizador, que hacen algunos amigos y compañeros suyos, y de entrevistas a cámara. Para Comella este documental ya se puede considerar *de creación* porque, fundamentalmente, prescinde de la voz en off que, como estamos viendo en este apartado, planea sobre la mayoría de películas documentales (Comella, 2013: 73).

<sup>135</sup> Características técnicas de la copia consultada: 60 minutos, Color, 1/1'37, 35 mm.

Junto a Miguel Román también aparece acreditado Agustín Núñez, tanto en la producción como en el guión. Núñez es conocido por desarrollar una serie de libros bajo el título común de *Ver y comprender*. En ellos se realiza un acercamiento breve a aspectos de tipo turístico y cultural, tanto para extranjeros como españoles. La colección contiene un buen número de tomos: *Ver y comprender Córdoba*, *Ver y comprender Andalucía*, *Ver y comprender La Alhambra*, *Ver y comprender Granada*, etc. Además, los libros están traducidos a varios idiomas. Lo que nos lleva a relacionar esta película directamente con un trabajo del que ya hemos hablado: *Síntesis histórica...* El interés divulgativo es, una vez más, el pretexto para que se llegue a rodar un documental. En este sentido intuimos qué nos vamos a encontrar.

*Granada* participó en la I Bienal de Cine y Vídeo sobre el patrimonio cultural celebrado en Madrid entre el 11 y el 19 de enero de 1985 (Pineda, 1985 a: 60), donde se llevó un premio en el marco de un festival calificado por Vicente A. Pineda como lleno de “obras que están hechas con tanta torpeza y mediocridad que atentan a lo que pregonan” (Pineda, 1985 b: 67). En concreto, *Granada* recibió un premio patrocinado por la Secretaría General de Turismo del Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones por “el tratamiento de los sitios y lugares de interés artístico, arqueológico y etnológico”<sup>136</sup>. En dicho reconocimiento también se incluía una breve aclaración: el galardón era concedido al director y al guionista Emilio Fuentes Laguna. Que era el tercer guionista acreditado de la película y que también había participado junto con Núñez en la colección de libros *Ver y comprender*. No se menciona nada de este último. Probablemente por un despiste o una errata. Tras este premio podemos entender que la copia que llegó al Ministerio salió de ese festival.

En lo que se refiere a la película en sí nos vamos a encontrar con la premisa que ya se ha convertido en hábito. Como si documental fuese sinónimo de voz en off. Es decir, *Granada* se va a desarrollar con imágenes de dicha ciudad a las que se le une una voz muy plácida, en comparación con las otras obras que hemos comentado, del maestro del doblaje Teófilo Martínez<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> «BOE» núm. 127, de 28 de mayo de 1985, páginas 15827 a 15828. [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-9793](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-9793) (28.02.2016).

<sup>137</sup> Al inicio hay algo que nos ha llamado la atención. En los créditos iniciales Miguel Román Vega aparece acreditado como Director y Realizador, todo junto.

El documental va a estar guiado, como hemos dicho, por una voz en off que describe y visita la ciudad: el Albaicín, la historia granadina, el palacio de Comares, el Generalife, la Catedral,... El texto escrito para la ocasión se apoya en muchas figuras literarias mientras que la voz de Teófilo Martínez hace que el mensaje sea atractivo. Hemos comentado antes que los montajes de *Síntesis histórica...* y *Som i serem* no estaban muy depurados. En este caso, y por comparación, pues son formas documentales similares, el montaje es mucho más fluido, no hay cortes bruscos, la música entra bien y la fotografía es muy clara. Probablemente esta capacidad técnica sea lo que resaltó en la Bienal de la que hemos hablado antes.

La descripción que escuchamos continuamente asevera al espectador. Se dirige a él. En más de una ocasión repite *Tú, viajero*; lo que nos lleva a pensar en la obra en términos de mensaje turístico. Una postal lírica y educativa. Este hecho, unido a la promoción por parte del Ministerio, nos da a entender que de alguna manera *Granada* fue utilizada como un *vídeo* corporativo sobre España. Una forma de mostrar al extranjero aquello que queremos. En última instancia y por su uso oficialista, se convirtió en un mensaje de poder. De esto hablaremos después en otro apartado, pero no es malo recordar aquí que el documental es el género más utilizado para la transmisión de esos mensajes; y *Granada* cumplía esas expectativas.

La última película que vio este 1984 no deberíamos incluirla aquí, deberíamos reseñarla brevemente y pasar a otras cuestiones. Aún así vamos a hablar de ella sin entorpecer el discurso general porque se trata de una obra con participación española. En concreto, y por segunda vez, vuelve a aparecer TVE como productora de la película<sup>138</sup>. Se trata del documental *Todo es ausencia* del director argentino Rodolfo Kuhn<sup>139</sup>. Como hemos dicho en la introducción no vamos a entrar en cuestiones sobre qué o no un cine nacional porque asumimos que existe<sup>140</sup> pero creemos que, en este caso concreto, hablar de cine español es un error. La explicación es sencilla: *Todo es ausencia* es el relato de cinco mujeres argentinas, madres de la plaza del dos de mayo, que dejaron constancia de la desaparición de sus familiares. Fue el primer documental argentino sobre la dictadura liderada por el general Videla y autodenominada Proceso

---

<sup>138</sup> La cinta le costó a la televisión pública 30 millones de pesetas (Inza, 1984: 54).

<sup>139</sup> La Características técnicas de la copia consultada: 98 min. Color. 1/1'37, 35 mm. La música de la película pertenece a los españoles Ana Belén y Víctor Manuel y el título de la obra hace referencia a una canción de este último.

<sup>140</sup> Las reflexiones que realiza Zunzunegui sobre estos problemas pueden ser una buena referencia (Zunzunegui, 2002)

de Reorganización Nacional, que finalizó en 1983 –Videla falleció en 1981– tras su inicio en 1976. El proceso de producción comenzó en España porque Kuhn se había exiliado aquí por cuestiones políticas en 1978. Después, la filmación se trasladaría a Argentina. Kuhn conseguiría la doble nacionalidad dos años antes de su fallecimiento por un ataque al corazón en 1987 (Batlle Caminal, 1987). Así, tanto el director, como la temática, como gran parte de su filmación, son argentinas. Su estilo podía enmarcarse perfectamente con los documentales realizados en España entre 1975 y 1981, pero no es comparable a las obras del periodo que ahora mismo tratamos de acotar.

La película se estrenó oficialmente en el Festival de San Sebastián en septiembre de 1984. Dentro de una sección que el certamen reservaba para el panorama del reciente cine español (García Garzón, 1984). Lo hizo junto a *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), *Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo Herralde, 1984), *Feroz* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984) y *Todo va mal* (Emilio Martínez Lázaro, 1984). Su pase, fundamentalmente por su carácter político, mereció una crítica en *El País* firmada por Diego Galán en la que se afirmaba que *Todo es ausencia* era un “excelente documento, terrible y necesario” (Galán, 1984 a). Una repercusión dentro de un diario nacional que los documentales de su época no tuvieron.

Por lo excepcional de la situación –documental iniciado en el exilio y primero sobre la dictadura–, por la trayectoria de Kuhn –antes había firmado importantes trabajos, entre ellos el documental que ganó el Fipresci de la crítica en Berlín en 1971, *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969)–, y por las cualidades fílmicas que mostraba esta es la única película de este apartado que es recordada con frecuencia por algunos investigadores. Destaca en este aspecto el trabajo de Javier Campo (Campo, 2012 a; Campo 2012 b), cuyos análisis giran en torno a la visión humanitaria y desposeída de ideología que Kuhn impone a su obra y a su capacidad para conseguir una mayor atención del espectador y una atención pública mundial sobre los horrores de la dictadura, o lo de Lior Zylberman, que escribe sobre las estrategias narrativas del cine argentino tras la dictadura (Zylberman, 2013) interesándose por los testimonios de las mujeres que aparecen dentro de la obra en tanto que son *víctimas* de



ese régimen militar. Por lo general, las inclinaciones hacia esta cinta siguen existiendo cada vez que se trata de contextualizar el cine argentino –documental– reciente<sup>141</sup>.

La potencia de la realización de Kuhn reside en sus entrevistas, bien estructuradas y muy poderosas. Es el mismo ejemplo que en los documentales de la transición española: la necesidad de contar la otra verdad de lo ocurrido. Aquí, durante los 105 minutos veremos a Marta Bettini, como representante de una acaudalada familia católica, ser la voz de los represaliados que mantenían una ideología conservadora; a Antonia y María, dos abuelas que sufrieron el secuestro de sus tres hijos y tres nueras y de su hija y su nuera, respectivamente, y a Hebe Pastor de Bonafini, una sencilla ama de casa cuya vida se transformó a partir de la tragedia, llegando a convertirse en la presidenta de las madres de la plaza de mayo. Este último testimonio es sin duda el más destacado y prueba la necesidad de actuar ante las injusticias que se cometieron durante esos años. En este sentido, a Kuhn le preocupaba la aceptación del documental por la forma tan expresiva de representar el dolor. “Me he llegado a sentir como un sádico que se recreaba con el dolor y en los problemas que conozco muy de cerca” (Inza, 1984: 54). A pesar de las dudas, el resultado no es tan destructivo o grotesco como ese pensamiento, es más bien muy acertado.

Con *Todo es ausencia* terminaba este, por las circunstancias, prodigioso 1984. En esta época, el cine español tuvo su primer gran reconocimiento internacional dentro de la nueva democracia: el *Oscar* por *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982). Un símbolo del nuevo camino que estaba emprendiendo el país. En este sentido, no es malo detenerse un segundo y observar que para el *otro cine español* también empezaba una nueva época después del fallecimiento de dos cineastas que eran ejemplo de una batalla perdida y representantes de una vía extraña y obsesiva en el cine español: José Val del Omar (1904–1982) y Carlos Serrano de Osma (1916–1984)<sup>142</sup>. La evaporación del documental se convirtió en hecho en 1985. La última película de este periodo –*Mar adentro*– se firmaría ese año y su estreno daría paso a un vacío y al comienzo de una

---

<sup>141</sup> Un ejemplo puede ser la tesis doctoral de Laia Quilez Esteve (Quilez Esteve, 2010) sobre *la representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*.

<sup>142</sup> Recordamos aquí las sentidas palabras que Diego Galán (Galán, 1984 b) le dedicó en *El País* tras su fallecimiento “a quien se deben algunas de las más insólitas y arriesgadas películas de los años de posguerra” (Galán, 1984 b) –en referencia a Serrano de Osma–. Igualmente puede ser interesante citar el cortometraje documental *Bajo el signo de las sombras* (Ferrán Alberich, 1984), donde se trazaba una biografía sobre otro maldito del cine español, Llobet Gracia (1911–1976).

nueva generación. Una generación que tendría su primera representación con el estreno, en 1984, de la primera película en 35 mm de José Luís Guerin, *Los motivos de Berta*.

*Mar adentro*<sup>143</sup>, dirigida por Francisco Bernabé y Rafael Treku se estrenó el 29 de noviembre de 1985. En ella también participó una televisión, en este caso la televisión pública vasca (ETB). También contó con el apoyo del gobierno vasco y se presentó como el primer largometraje documental de corte científico en la Historia del País Vasco. Otro fiel reflejo del desarrollo de los cines autonómicos bajo la protección de entidades públicas –gobierno y televisión–. Tuvo un presupuesto de cuarenta millones de pesetas (Anónimo, 1985 b: 30) y su argumento era el siguiente:

*“Desde antaño, la mar ejerció un poderoso influjo sobre el hombre que utilizó sus reservas naturales para alimentarse, y sus caminos para descubrir nuevos mundos. Lo que en un principio fue aprovechamiento, se ha convertido actualmente en abuso desordenado. Desde hace poco más de 50 años, la mar está soportando una brutal presión por parte de la humanidad, que la considera no solo una incansable despensa alimentaria, sino lo que es más grave, un vertedero de desechos y basuras. Esta película es una llamada de atención mostrando algunas de las maravillas de nuestros mares”* (Larrañaga y Calvo, 1997: 309).

Y así se mostrará. Enseñándonos imágenes de gran calado técnico tomadas por expertos buceadores siguiendo a peces manta, peces mariposa, al tiburón gris, el mero de Nassau o el delfín Jean Louis.

Los realizadores, Treku y Bernabé, habían fundado en 1968 Ornis Films y habían producido y codirigido once cortometrajes de corte científico antes de inmiscuirse en este largometraje que rodaron “durante cuatro años en distintos lugares del planeta como Bretaña, las islas Maldivas, Baja California o el Mar Rojo” (Roldán Larreta, 2003: 315). Centrándose en el entorno marino que rodea esos lugares y denunciando la acción del hombre sobre ellos<sup>144</sup>. También es cierto que esta aparente calidad técnica se ve mermada en dos momento clave del documental: la matanza de delfines en Japón y el trabajo sobre las ballenas. Treku y Bernabé explican que ambos momentos tuvieron que ser incorporados de trabajos previos al film porque lo

---

<sup>143</sup> La copia de la que vamos a hablar está presente en la Filmoteca Española. 85 min. Eastmancolor, 1:2'35, Techniscope, 35 mm.

<sup>144</sup> La publicidad de la película exponía que era “una llamada de atención para que se dejen de hacer esos abusos desordenados con las reservas naturales del mar” (Arenas, 1985: 72).

importante era el material de denuncia social (Roldán Larreta, 1999: 235). Como explica Carlos Roldán es evidente que hay un afán de acercar los animales marinos al público, además de la denuncia de la situación, como se puede ver en las imágenes de la ballena a la que acarician los técnicos del equipo o la del buceador que ofrece su comida al tiburón. Desmitificando la maldad de este último y de otros animales como la orca (Roldán Larreta, 1999: 235).

Como viene siendo habitual hay un narrador que va uniendo los fragmentos, las unidades en las que está compuesta su estructura, dándole una cohesión. Presume, en ocasiones, de ser un mal ejemplo de *El mundo del silencio* (Jacques-Yves Cousteau y Louis Malle, 1956) pero si la comparamos con el resto de películas de las que aquí hablamos su acabado muy positivo. A día de hoy, sería vista como un reportaje que habitualmente vemos programado en contenedores documentales sobre animales, fauna marina y asuntos de interés ecológico. Quizá la única diferencia, para mal, en relación a estos productos, sea su pretenciosa y grandilocuente voz en off que resta interés a unas imágenes que hablan por sí solas. Además, y coincidiendo otra vez con Roldán, las conversaciones que podemos escuchar del equipo técnico lastran mucho la película (Roldán Larreta, 1999: 236).

*Mar adentro* tuvo una gran acogida y recibió importantes galardones: Mención especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Naturaleza y ecología de Tenerife (1985), Mención especial del Jurado en la XV semana de cine del mar y naval de Cartagena (1986) y el gran premio Acor de Auro en la 6ª Mostra Atlántica de televisao portuguesa (1990). A pesar de esto, el film de Treku y Bernabé es un ejemplo perfecto de la *casi* desaparición del hombre en el cine documental. El cine documental español dejó de preocuparse por cuestiones de la realidad cotidiana, histórica, estética o inmediata para transformarse en un género de homenaje –*Buñuel*–, un género de propaganda institucional –*Som i serem, Granada*– y un género turístico –*Síntesis histórica...*–. Estas tentativas y la intervención de la televisión terminarán por construir la visión popular que se tenía acerca de él. Además, ya ni siquiera se rueda en España – como comentaremos después con la paradoja de una obra que pone fin a los años ochenta, *Donde termina el corazón* (Carlos Scola, 1989), y que forma parte de la fecha de cambio que hemos anticipado previamente–.

Con la aparición de *Informe Semanal* en los años 70 y su ejemplo<sup>145</sup> se extendió en los años ochenta el vínculo documental–televisión. Aparecieron programas de gran calado que han seguido emitiéndose durante muchos años. El 29 de abril de 1986 veríamos nacer *Documentos TV* en TVE, con la emisión fundamentalmente de documentales extranjeros. Dos años antes, TV3 fundaría la gran escuela que ha supuesto el programa de reportajes *30 minuts*, el 15 de enero de 1990 veríamos aparecer en Canal Sur *Los reporteros* con trabajos de duración y corte similares a los de *Informe Semanal* y en años sucesivos irán surgiendo más formatos como *30 minutos* en Telemadrid o programas de telerealidad del tipo *Veterinaris* (TV3, 2000), *Bellvitge Hospital* (TV3, 1999),...

En los años ochenta la televisión pública (TVE) entra en competencia real con otras cadenas autonómicas, se aumentan las horas de emisión y crecen las audiencias en un momento en el que asistimos al reparto del pastel publicitario. Bajo este nuevo mundo la demanda de realidad pasó del cine a la televisión. Y de forma inevitable el documental quedará unido en el imaginario colectivo al reportaje. Mientras, en el cine podíamos disfrutar de las películas que antes hemos citado y de extraños –e infantiles– juegos con la realidad y la cámara oculta de Manuel Summers<sup>146</sup> que hacían que la palabra documental y el lugar –sala de cine– fuesen, cada vez más, un compañero de viaje imposible. De esta manera el género tuvo que encontrar un camino para diferenciarse y llegar a las transformaciones que a día de hoy conocemos.

### **Adenda**

A pesar de esta lista cerrada que acabamos de desarrollar existieron otras producciones que debemos incluir en este repaso por el final de la década de los ochenta. Se trata de películas invisibles para los estamentos oficiales o que no han sido presentadas como un documental. Con poca o nula exhibición y poco o nulo impacto en el futuro del cine documental –tampoco han sido *recontextualizadas* o reivindicadas para que puedan llevar a tenerlo–.

---

<sup>145</sup> Este programa contaba con piezas de una duración que no superaban los veinte minutos y estaba dirigido a cubrir la actualidad, en todo el sentido que puede tener esa palabra: política, cultural, social, económica,...

<sup>146</sup> Nos referimos a *To er mundo é güeno* (1982), *To er mundo é... mejó!* (1982) y *To er mundo é... demasio* (1985). La primera de ellas tuvo un éxito apabullante y llevo a las salas a casi un millón y medio de espectadores. Las otras dos tuvieron buenos números pero más discretos que la primera parte.

Por ejemplo, en este periodo se realizaron tres documentales relacionados con expediciones alpinistas. El primero de ellos será la *Expedició catalana a l'Everest. Aresta W. Primer intent catalá al Sostre del Mon* (Jordi Sanjinés, 1982). Seguido de su continuación natural, *Expedició catalana a l'Everest. Vessant Tibet* (Oscar Cadiach y Joan Massons i Rabassa, 1983). En ambos, seremos testigos de un reportaje sobre la escalada, la vida en el campamento base, los incidentes, etc. La primera sería una expedición fallida en la que se vieron obligados a desistir en su intento de ascender por el más largo y complejo itinerario que hay en el Everest, mientras que la segunda fue un éxito a pesar de que cinematográficamente es muy “débil” (Romaguera i Ramió, 1988: 74), porque se trata de un documental construido a posteriori con los materiales que se recogieron de la expedición y que fueron unidos a través de un guión escrito por Joan Massons. Estas expediciones catalanas se completan con la realizada en 1988 por un equipo vasco que ascendió el Annapurna II en 1986. La película, *Annapurna II* (José María Azpiazu y Agustín Arenas, 1988), “nos da una visión de Katmandú, de la marcha de aproximación, de la vida en el campo base y la ascensión” (Calvo y Larrañaga, 1997: 62). En su conjunto, las tres son reportajes de bajo interés técnico y temático. Además, su distribución fue mínima.

También seremos testigos de obras que mezclaban deliberadamente la ficción con el documental y que se presentaron como docudramas. Algunos todavía con la memoria presente de la transición. Es decir, con la reivindicación de determinados discursos que antes estaban enterrados. Es el caso de la biografía ensayística que Trueba presentó sobre Chicho Sánchez Ferlosio, *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982). Como dice Romaguera, la película intenta plantear “una relación con su posible espectador, al margen de la antinomia ficción–realidad” (Romaguera i Ramió, 1988: 71). Sánchez Ferlosio canta, charla con el director, pasea, recita, lee,... todo ello con las cámaras presentes. Es un texto fílmico cercano a lo que conocemos como *cine–ensayo*<sup>147</sup>, con un guión desarrollado por el propio Trueba y Sánchez Ferlosio. Usando un planteamiento también cercano al docudrama es la historia de los travestis que aparecen en *Vestida de azul* (Antonio Giménez Rico, 1983). Son personajes que se interpretan a sí mismos y que nos cuentan sus experiencias. Es más interesante “por lo que muestra que por sus valores cinematográficos” (Romaguera i Ramió, 1988: 72), es

---

<sup>147</sup> Aquí utilizamos esta definición de una forma muy general. A lo largo de este trabajo profundizaremos en ella.

decir, por ser otro paso adelante en la visibilidad de los colectivos homosexuales desde la transición.

De la misma experiencia formal será la obra de Teo Escamilla, *Tú solo* (1983), que presenta la vida cotidiana de un grupo de niños y adolescentes que se preparan para ser figuras del toreo y que están acompañadas del maestro Domingo Ortega, que se interpreta a sí mismo. El imponente realismo y las escenas nocturnas de los jóvenes protagonistas serán los momentos que más se recuerden de esta producción que abusaba de una carga lírica. Este tipo de obras que acuden a personajes reales que interpreten su historia tendrá un punto álgido con la producción de *Casas Viejas* (José Luis López del Rio, 1983). Este film retrata los sucesos ocurridos en la aldea de Casas Viejas en enero de 1933 y está protagonizado por algunos de los supervivientes de aquellos acontecimientos, por sus familiares y por actores no profesionales que pertenecían a diferentes grupos de teatro andaluces. Se trata de una reconstrucción histórica que sumado a algunos testimonios dan lugar a una obra reivindicativa que enganchó al público del Festival de San Sebastián en 1985. En cierta manera, en similar, dentro de la lejanía, a *Crónica de la guerra carlista* (José María Tuduri, 1988) y su retrato de la contienda carlista a través del recuerdo del director de un periódico bilbaíno liberal y un antiguo voluntario carlista.

Por último, no queremos olvidarnos del trabajo de Javier Aguirre, *Gente/Personas* (1983) que supone una continuación, sin serlo, de *España insólita*, y en la que a través de 19 planos observamos únicamente a personas. Un ensayo cinematográfico sobre la objetividad y una película que “pasa a engrosar la lista de los malditos del cine español” (Romaguera i Ramió, 1988: 73).

## 10. *El fin de una época.*

*“Madrid, ciudad emblemática de nada, argumento estéticamente rebelde e independiente, para y fonda de reyes, aparcadero de políticos provinciales, carcoma irreductible de ácratas reprimidos, plataforma para especulación, hacinamiento de sufridos currantes, uno de los más altos privilegios artísticos de Occidente, rosa de todos los vientos pasajeros, cuna de cuantos caminos conducen a ninguna parte”* (Patino, 1992: 21).

En la breve reflexión que continúa nos hemos propuesto finalizar la década de los ochenta hablando de dos películas que tienen un gran valor simbólico para este trabajo. Las obras son *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987) y *Donde termina el corazón* (Carlos Scola, 1989). La primera, un trabajo de ficción con un carácter experimental, de búsqueda, y la segunda, una película documental que, como dijimos en páginas anteriores, se realizó fuera del país. Ambas son representantes de la situación que vivía este género en aquellos años y son el último eslabón de una cadena documental que empezó con la democracia y que terminaría el año de estreno de la segunda de estas obras: 1989.

Basilio Martín Patino realizó en los años ochenta dos películas de ficción, *Los paraísos perdidos* (1985) y la cinta que hemos mencionado antes. En las dos, el *Leitmotiv* que envuelve todo su discurso es la Guerra Civil; en concreto la representación y la memoria relativa a ese conflicto. Bien a través de la hija de un intelectual republicano que busca perpetuar la memoria de su padre, bien a través de un realizador extranjero que rueda un documental sobre el Madrid de la guerra. Patino, en los años ochenta, ya había desechado el documental como el único género posible para cubrir una parte de la historia que no ha sido contada –recordemos los tres documentales que hizo en los años setenta: *Queridísimos verdugos*, *Caudillo*, *Canciones para después de una guerra*–, para dar un paso más allá y cuestionarse por la representación histórica y su utilidad, así como por su construcción a partir de la imagen<sup>148</sup>. *Madrid* será un homenaje a esa ciudad y a la memoria de la Guerra Civil española.

---

<sup>148</sup> Puntualizamos aquí su importancia dentro del cine documental de la transición española como representante de una no ficción implicada y preocupada en cuestiones políticas –trató la figura de Franco, un tema como la pena de muerte y la memoria sobre la dictadura– así como interesada en la forma en la que se veían en pantalla esas inquietudes –el metraje encontrado, el archivo, las entrevistas, el uso de la música–. Dando lugar a un director excepcional tanto por el número de películas que realizó como por las

La producción del film tuvo lugar en 1986, en el cincuenta aniversario de la contienda<sup>149</sup>. Además, en palabras del propio director, la película debía “terminar totalmente una etapa de trabajar con el cine documental, [debía ser] un adiós definitivo” (Muñoz, 1987: 53), como hemos apuntado antes.

Durante su presentación en el *Festival de Cinema de Barcelona*, en donde competía en la sección oficial, Patino puntualizó más los intereses y las intenciones que había detrás de su obra:

*“He pretendido [...] expresar mis dudas sobre la forma de entender el cine, saltar las barreras entre la ficción y el documental a la vez que hacer un homenaje al pueblo de Madrid [...] Esta película es como una partida de ajedrez con el espectador y experimento con todo: la música, la palabra, el documental y la ficción [...]. El cine tiene que investigar y yo quiero hacerlo”* (Muñoz y Flores, 1987: 40).

Lo que plantea Patino es un traslado: en *Madrid*, su protagonista, un realizador alemán, se ve obligado a grabar un documental sobre el Madrid de la Guerra Civil; sin embargo, las imágenes del pasado dejan de sacudirle y de seducirle y su “obsesión por entender cómo la ciudad y sus habitantes gestionan ese pasado le lleva a interesarse por lo que ocurre en el presente” (Gómez Vaquero, 2013). El director alemán, alter ego de Patino, vive algo similar a lo que le ocurrió a este último después de realizar su trilogía sobre el franquismo. En aquella época, Patino se llegó a plantear cuestiones sobre la objetividad, sobre la práctica documental y sobre el valor real de recuperar materiales del pasado (Weinrichter, 2008), que le llevaron a donde se encontró en los años ochenta, a decir adiós a la no ficción. En otros términos, podríamos decir que Patino experimentó en su discurso lo que Pasolini le contestó a Lizzani después de publicar este último una carta sobre los problemas del naturalismo en el cine:

*“Buscar en el cine la representación del pasado es una empresa injustificada: porque, o bien tal representación es falsa y totalmente maquillada (las películas comerciales), o bien no pretender ser real (en las películas de autor), sino, repito, simplemente metafísica [...] ya se sabe, el sentimiento de la*

---

circunstancias y la forma en las que las hizo. Será uno de los pocos que se muestre comprometido en esos ámbitos –forma y contenido–.

<sup>149</sup> El rodaje se prolongaría durante cinco semanas y finalizaría el fin de semana del 25–26 de octubre de 1986 como comprobamos en la nota de prensa que da fe de su producción (Anónimo, 1986).



*historia es una cosa muy poética [...] porque lo que nos atrae hacia atrás es tan humano y necesario como lo que nos impulsa a ir hacia adelante”* (Pasolini, 1970: 171).

De la misma forma que Pasolini respondió la carta de Lizzani, Patino envía una reflexión, una postal, a los espectadores del filme guiado por ese juego de ajedrez en el que se ven envueltos, y al que parece decirle “¿Qué quieres que sea verdad? ¿Qué dices tú que es la verdad” (González, 1997: 146). Exigiéndoles una participación activa.

Como ya hemos dicho, el protagonista de *Madrid*<sup>150</sup> es un director alemán – Hans, interpretado por Rüdiger Vogler– que viaja a Madrid para filmar una película sobre la Guerra Civil –un conflicto que en sus propias palabras se define como una *guerra sobre la que ya no queda nada*–<sup>151</sup>. En la capital trabajará con un operador – Goyo, interpretado por Gregorio Nieto– y una ayudante de montaje –Lucía, interpretada por Verónica Forqué–. Bajo esta premisa, en la pantalla se sucederán imágenes actuales, imágenes que los protagonistas han rodado y montado, imágenes de ellos mismos trabajando esa realidad e imágenes de archivo sobre la capital filmadas durante los años 1936–1939. Este concepto permite a Patino reflexionar sobre los aspectos que hemos citado antes: representación, historia, cine e incluso política, industria y urbanismo. Estos aspectos irán tratándose mientras avanza un contenido, en teoría, más dramático. Hans se enamora de su montadora, mantiene relaciones con una chica joven –Eva, interpretada por Ana Duato en su primer papel en el cine– y acaba teniendo problemas con su productora, que finalmente le obliga a dejar el proyecto a un lado. Dando lugar a que *Madrid* se convierta en la historia de una filmación frustrada. De un fracaso.

A lo largo de la película vamos a escuchar de una voz en off que enseña al espectador los pensamientos de Hans y rótulos inscritos en la pantalla que sirven como conclusiones que se van abordando sobre la historia. En este sentido, la voz en off podríamos atribuirla al alter ego de Patino –o a su yo pasado si seguimos con nuestro razonamiento– y los rótulos directamente al realizador –o a su yo presente– siguiendo el

---

<sup>150</sup> El comentario de la película lo vamos a realizar sobre el DVD editado por la distribuidora Suevia Films en 1999. También es posible su consulta en el Archivo de la Filmoteca Española. Características técnicas de la copia: 114 min, Color–Eastmancolor, Panorámico 1: 1, 66, 35 mm.

<sup>151</sup> “En la gran mayoría de las películas de Patino, los protagonistas son una de estas dos cosas: o son extranjeros apasionados por algún aspecto de España (por su historia y su gente, por ejemplo, como Hans), o españoles que han vuelto del extranjero, sea de una estada larga, o corta pero incisiva (como Lorenzo [de *Nueve Cartas a Berta* (1966)]). Esto permite a Patino introducir una doble perspectiva — interna y externa— sobre la realidad” (López Lupiáñez y Yanai, 2010: 156).

laberinto que se nos propone. Las imágenes que vemos son muy convencionales y la novedad que inspira toda la película no procede de su ámbito formal sino de su temática puesto que implica un juego deslavazado de imágenes, historias y personajes que devienen en una situación caótica. Como imagen del caos que para Hans supone realizar una película sobre Madrid.

Desde un punto de vista global, que es lo que nos interesa, “*Madrid* se puede entender como una síntesis de todo el cine que Patino había realizado hasta el momento y un anticipo de lo que vendrá después. La película funde las dudas y el pesar íntimo del protagonista [...] con el trabajo de montaje de imágenes de archivo” (García Martínez, 2005: 444), dándole esa imagen de adiós definitivo al documental que ya hemos mencionado y siendo una obra bisagra en la trayectoria del director y creemos que en la del cine documental español, a pesar de ser una ficción.

Ante el fracaso temático que supone representar la Guerra Civil, tal y como lo plantean Patino y Hans, su reflejo en pantalla, el hecho en sí mismo, desapareció del cine documental español. Esta es la idea y la imagen que se imponen en *Madrid*. La dinámica en la que había entrado el documental español desde el principio de los años ochenta llevó a su desaparición –ya lo hemos escrito– y al olvido de todos los intereses sociales y políticos que el documental había abordado durante la transición. Las ideas presentes en esta película exponen lo que será el futuro inmediato del cine documental: la necesidad de reflexionar sobre su propia forma y sobre su propia Historia. Desde este momento, el cine documental español se mostrará interesado en conseguir dos cosas: la primera, poder existir sin necesidad de que para ello surjan elementos sociales traumáticos –transición y guerra civil– y la segunda, más importante, dotar a este cine documental, valga la redundancia, de cinematografía. De un carácter propio para la gran pantalla.

*“Los ingredientes que utiliza Madrid se parecen a aquellos discursos que, con vocación metalingüística, rompieron el alba con la Transición: revisitaciones, reescrituras, análisis. Pero el fracaso de la tentativa es un síntoma de que, en 1986, el discurso de la Transición estaba ya muerto: ya no existía el entusiasmo ingenuo de 1977, tampoco quizá el interés por los discursos franquistas, que habían sido olvidados en el ropero de las antiguallas”* (Sánchez–Biosca, 2006: 308).

Además, sin pretenderlo, *Madrid* es, como se explicaba a los asistentes de la proyección de toda la obra de Patino que tuvo lugar en febrero de 1999 en el Instituto Cervantes y en el Colegio de España de París, “la última [película] [...] en la que [Patino] ha utilizado el celuloide como soporte de sus producciones” (Anónimo, 1999 a: 24) dando paso al vídeo, la infografía o el digital. Algo que vamos a ver ligado al documental desde la fecha de este estreno. No solo el abandono –obligado– del celuloide sino el uso de soportes más accesibles así como su mezcla y su uso indiferente en una misma producción. *Madrid* inició su andadura de una forma atropellada, pues presentó el proyecto al ICAA como una idea general que debía concluirse y desarrollarse durante su proceso de producción<sup>152</sup> y se encontró con unas conclusiones poco halagüeñas sobre el futuro de la representación histórica, del cine, y con una crisis personal y profesional, del protagonista y del propio director.

Patino siente una seducción especial por el montaje. Y esta seducción se deja ver en *Madrid*. El uso de materiales de archivo “no solo sirve para revisar la historia sino la representación de la historia” (Weinrichter, 2008: 42), y las imágenes de lo *actual* que Patino capta y proyecta se convierten en historia y también en ejemplo y respuesta de lo que ocurría con la no ficción española por aquellos años.

Es decir, en muchos casos la revolución y el cambio no empiezan por el propio cine. Sino que este es el responsable de proyectar esos cambios que ya existen en la pantalla. Recoger la, valga la palabra, *realidad* y únicamente proyectarla. Cuando mencionábamos en el apartado anterior la figura de un cineasta como Llobet Gracia lo hacíamos con el propósito de mostrar que él, y otros, son representantes de un cine anormal –en el mejor sentido de la palabra– y extraño pero solo eso: representantes. Ejemplos de una realidad que palpitaba en la mente de muchos creadores y proyección de un momento. De alguna forma, Llobet Gracia es comparable a Patino en su único largometraje profesional: *Vida en sombras* (1948). En ambos los protagonistas son realizadores que viven una cierta frustración y ambos son imagen de sus creadores. Patino no podía representar la historia, no podía hacer una película documental porque el género estaba cercano a la extinción al igual que Llobet Gracia decidió terminar su obra impulsado por el visionado de *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940) tal y como le

---

<sup>152</sup> Tal es así que en la documentación inicial se pide al ICAA confianza para elaborar algo que en ese momento solo eran unas vagas ideas (Pérez Millán, 2002: 241)

ocurrió a muchos realizadores de la época. Realizadores que se vieron fascinados e influenciados por la primera película americana del director inglés.

Otra de las cuestiones que nos gustaría tener en cuenta es la de su recepción crítica. Para ello, los responsables de la promoción de la película, en 1987, se encargaron de agilizar el trabajo y de dejar claro el mensaje que había que enviar al público. El 27 de agosto del año referido se publicó en *La Vanguardia* un anuncio que invitaba a ir al cine a visionar la última obra del realizador salmantino (Imagen 2). En el anuncio, como es habitual en muchos carteles promocionales, aparecían críticas de la película. No pequeñas frases, sino fragmentos extensos que aludían al carácter de las imágenes que se exponían en *Madrid* y que, al estar seleccionados por los responsables de dar a conocer la película, implica que este era el mensaje y la imagen que hacia el público había que vender sobre la obra. *Diario 16, El País, Avui, Dirigido por..., El faro de Vigo, Diario de Barcelona, Vanguardia Obrera* y hasta el *Frankfurter Allgemeine*. Lógicamente, el anuncio ocupaba la mitad de una página (*La Vanguardia*, 1987).

## alcázar HOY JUEVES, TARDE, ¡ESTRENO!

"Una película que interroga a un tiempo sobre el pasado y el presente y que tiene en el montaje su herramienta de construcción y análisis. MADRID es una película tan extraordinariamente rica que cabe en ella, con absoluta naturalidad, más cosas: interrogantes sobre el tiempo, sobre la muerte, sobre el amor y sobre el cine. Interrogantes que son historias dentro de la historia. Son muchas las ideas que Patino propone sobre el cine, sobre el valor de los imágenes, sobre el poder de la cámara, sobre el papel del cineasta. Y como pocas veces se puede decir a propósito de una película española, lo que Patino ve da noticia de cosas de su mirada curiosa, evita de entender y, sobre todo, tiene predisposición a la ternura y a festejar la vida gracias a todas cosas y pese a lo que pesa."

MANUEL SERRALLO - Diario 16



"Patino ha puesto transparencia en una ligera ficción y ha combinado esta ficción con un material documental de montaje, unas veces procedentes de tomas del Madrid de hoy y otras del Madrid histórico. Pero el filme va dejando de todo tanto la ficción como el documental y tiene de a su vez el choque entre ambos para preguntarse sobre la propia idea que del cine tiene su autor. Así el cine MADRID hacia una especie de ensayo especulativo sobre filosofía de la imagen, reeluctado unas veces con palabras y otras con lenguaje de cine, de lazo cine. La película es por tal cosa desequilibrada, pero a ratos es muy bella y emotiva."

ANGEL FERNANDEZ SANTOS - El País

"La complejidad del planteamiento de MADRID es tan un repro. Un dilema en qué momento el documental y la ficción, el present y el present, la reflexión sobre el trabajo cinematográfico y la televisión, y tan un homenaje a una ciudad y a sus poetas."

JOSE MARIA LOPEZ I LLAVI - Avui

"Como los ha ocurrido a los cineastas más conscientes y entusiastas consigo mismo, el acervo a la madurez creativa ha terminado llevando a Basilio Martín Patino hacia el territorio de la reflexión sobre su propio cine. La interrogación en voz alta sobre los mecanismos del lenguaje audiovisual y a la faceta perplejidad ante la dificultad de comprender la realidad."

CARLOS F. HERRERO - Dirigido por...

"Esta búsqueda de la imagen que luego se hace cine, en las pantallas del vídeo es como la poesía del tiempo que pasa de la construcción o la muerte que resurre, melancólico, en los viajes centos que recorremos. La confrontación del pasado y el presente de la ciudad, lo viejo y lo nuevo, es un doloroso canto de impotencia para aprehender la esencia de las cosas y la propia función del arte."

FERNANDO HERRERO - El norte de Castilla

"Pero más ancora que la claridad y la seva historia, el que interesa de debó Patino es el cinema en sí, las relaciones y los límites entre la ficción y el documental, así como el fet que aquest últim sempre suposí una mentida, una manipulación. MADRID s'aparta de manera radical del cinema que es fa habitualment a Espanya."

MARC ALABRICH - Diario de Barcelona

"Que el cine nascu sea veritat, pero tampoco mentira; que fascinación, para Basilio Martín Patino, el realizador de algunos de los mejores largometrajes españoles, y que siempre ha tenido que luchar duramente para conseguir su actual prestigio. Basilio Martín Patino ha marcado, con MADRID, un hito, una gran obra, una obra que abre nuevas vías para la historia del cine español y también para el desarrollo del pensamiento de los nuevos españoles. Ahora, reflexiona sobre los efectos y la utilidad de la imagen cinematográfica, sobre su verdad y su mentira, sobre lo ético y lo inercial que ella encierra, sobre su poder artístico o sobre la inmediatez artística del uso de la imagen."

MARC ALABRICH - Frankfurter Allgemeine

"MADRID no es un documental "objetivo", aunque haga en ella un precioso trabajo documental sobre aquel tiempo, sino una apasionada identificación, no esencial de estilos, con la cultura republicana y popular."

Vanguardia Obrera

APTO PARA TODOS LOS PUBLICOS - Pases película: 5, 7.20 y 10.40

Anuncio del film *Madrid* publicado en *La Vanguardia* el 27 de agosto de 1987. Imagen 2.

En él se expresaba, con otras palabras, lo que hemos venido comentando. La crítica veía en la película una lucha entre realidad y ficción. Un interés desmesurado por

el oficio de cineasta, por la ética de las imágenes y en última instancia una imagen del Madrid auténtico. Alejado de cualquier institución e incluso de su propia historia. Obviamente, la crítica no veía en qué proceso histórico estaba inmerso esta obra –nos referimos a su encaje dentro de la Historia del Cine Documental Español– porque eso tendría que aclararse en años posteriores, pero sí que supo ver su carácter de excepción, por lo extraño de su propuesta y porque venía firmada por un hombre que había, en palabra de Walter Haubrich, “marcado [...] algunos hitos para la historia del moderno cine español y también para el desarrollo del pensamiento de los nuevos españoles” (La Vanguardia, 1987)<sup>153</sup>.

*Madrid* era imagen de un cine documental inexistente y *Donde termina el corazón*<sup>154</sup> la consecuencia de esa inexistencia porque es un documental español rodado en el extranjero y con una temática foránea. Ya hemos hablado de él, de forma escueta, en dos ocasiones, cuando aludíamos a las escasas cifras económicas y de producción de la no ficción y en el epígrafe relacionado con la *Teoría de la tensión*. El mismo equipo que se encargó de su realización firmó un cortometraje documental un año antes, también de carácter etnográfico, sobre el comportamiento de los gorilas titulado *Ngira. Gorilas en la montaña* (Carlos Scola, 1988)<sup>155</sup>. Los exteriores, como hemos citado, se grabaron en Kenia, Ruanda y Zaire –país conocido ahora como República Democrática del Congo–, mientras que la producción corrió a cargo de Iniciativas Radiofónicas y de Televisión y la productora CARTEL. Al inicio de la copia que hemos visionado encontramos una advertencia similar a la que hemos citado cuando hablábamos de la película *Granada*. Para no repetirla, ya que es exactamente la misma, sencillamente recordaremos que se señalaba que dicha copia pertenecía al Ministerio de Asuntos Exteriores y que se necesitaba su autorización para ser exhibida. Siempre con fines culturales.

---

<sup>153</sup> Como avance para el siguiente bloque de este trabajo queríamos mencionar la presencia de Antonio López dentro de la película. Su aparición, en el minuto 41 de la obra, pintando la Gran Vía madrileña está acompañada de la voz en *off* de Hans mientras reflexiona sobre si es posible retratar el tiempo, capturar el espacio y poseerlo dentro de un reducido fragmento es posible. Toda una declaración de intenciones de lo que estaba por venir.

<sup>154</sup> Características técnicas de la copia: 95 minutos, color, normal 1: 1, 37, 35 mm.

<sup>155</sup> En relación al equipo técnico que trabajó tanto en *Ngira* como en *Donde termina el corazón* destacan Javier Aguirresarobe, en la dirección de fotografía, José Luis Berlanga, en el montaje, Lorenzo Queipo de Llano, en la producción, y José María Bloch, en el sonido directo.

El inicio del film viene marcado por tres citas textuales de Gorbachov<sup>156</sup>, Reagan<sup>157</sup> y San Mateo<sup>158</sup> bajo un paisaje nublado de África. Las dos primeras están vinculadas al periodo histórico en el que se estrenó la película –1989, cercano al final de la Guerra Fría– y la última alude, probablemente, a una justicia que supera la del hombre y que en cierta forma quiere reivindicar este metraje. Vamos a escuchar, una vez más, una voz en off que va a ir saltando de un lado a otro del territorio africano en función del hecho que se quiera destacar: empezaremos con los niños pigmeos y los bantúes unidos al problema de la escolarización, seguiremos con los conflictos tribales entre hutus y tutsis –describe una situación previa a la guerra que tendrá lugar en los noventa y que obviamente no puede testimoniar–, continuamos con el problema sanitario, es decir, la falta de atención médica, unida a la falta de abastecimiento y a la corrupción política; se inmiscuirá en la presencia de la religión católica en el continente, dedicará un amplio recorrido por las costumbres de la tribu conocida como *Gabra* y terminará en un campo de refugiados de Nairobi y en una fábrica de metal preguntándose sobre los problemas demográficos en África.

Junto a esta constante, y vertebradora, voz se intercalan cinco declaraciones que se contraponen, completan o complementan el discurso trazado. La primera de ella es la de un misionero italiano, que enriquece el relato sobre la educación de los pigmeos y bantúes, la segunda la de un médico francés que expone con mucha claridad las carencias médicas de la zona, la tercera la de un obispo de Zaire que no aporta absolutamente nada, únicamente la imagen de una iglesia enriquecida, la cuarta pertenece a otro misionero italiano preocupado por la educación de los niños de la tribu de los *Gabra* y la última incorpora la declaración conjunta de varios trabajadores de una fábrica de metal de Nairobi y la historia de varios refugiados que viven en esa ciudad. De esas cinco voces, cuatro se materializan en una entrevista, mientras que la quinta –el segundo misionero italiano– nunca se hará corpórea.

El hecho de que en la mayoría del metraje la voz en off sea la que marque el ritmo permite desarrollar planos interesantes que en ocasiones subrayan y amplían el significado de las palabras que recita el narrador. Dos ejemplos de ello: el recorrido

---

<sup>156</sup> “A la luz de las realidades actuales es imposible lograr un verdadero progreso en detrimento de los derechos y las libertades del hombre y de los pueblos enteros”, M. Gorbachov, 8 de diciembre de 1988.

<sup>157</sup> “El respeto por los derechos humanos no es un trabajo social, no es meramente un acto de compasión. Es la primera obligación de un gobierno y la fuente de su legitimidad”, R. Reagan, 22 de septiembre de 1986 o 1988, no se puede ver correctamente en la copia citada.

<sup>158</sup> “Corazón quiero y no sacrificios” San Mateo 9, 13.

mediante un travelling lateral de todo un poblado bajo la descripción del problema del déficit de abastecimiento. Un plano que se intuye trabajado con esmero. Así como el plano fijo que presenta una danza tribal y que al que escribe estas líneas le ha parecido muy similar al que se puede ver en la película *Los corceles del fuego* (Sergei Parajanov, 1965) –aunque seguramente sea una pura coincidencia–. Estas situaciones no abundan pero cuando aparecen enriquecen un relato que de otra manera sería terriblemente monótono. Junto a estos pequeños oasis también hay hueco para imágenes que buscan la lágrima fácil –el milagroso nacimiento de un niño en un hospital– y otras con un sentido que bien podríamos llamar simbólico –la larga escena en la que los *Gabra* extraen sangre de la cabeza de un camello para sustituirla por la leche que escasea en el poblado–. Ambas altamente sugerentes.

Hay que entender, por el tono que se aprecia desde el inicio, y fundamentalmente por la reflexión final que ofrece el narrador de la película, que estamos ante un trabajo marcadamente reivindicativo. Aunque para ello abuse un poco de la popularmente conocida como *porno miseria*<sup>159</sup>. A pesar de lo dicho, la ideología de denuncia se contradice severamente con ciertas actitudes. A saber: en un determinado momento de la obra, en la parte que hemos mencionado relativa a las declaraciones en Nairobi, se utiliza un recurso un tanto sospechoso para trasladarnos sus palabras. No oímos sus voces sino que la voz en off parafrasea lo que dicen los personajes<sup>160</sup>. No incluye su voz de forma textual. Esto se puede utilizar por muchas razones, desde motivos de producción hasta manipulación. Aquí resulta curioso que dentro del documental se demanden los derechos y las necesidades de un pueblo y se les quite su voz. O se les parafrasee. Una actitud que se subraya aun más con el hecho de que el resto de entrevistas versen sobre cuatro europeos de los que se saca una buena imagen –dos misioneros y un médico– y un africano acusado de corrupción –obispo–.

---

<sup>159</sup> Este término fue acuñado por Luis Puenzo, director de *La historia oficial* (1985) una película con una gran repercusión internacional que hablaba sobre la dictadura argentina, para “calificar el desencanto y el escepticismo propio de los relatos sobre la marginalidad [que] juega con la pulsión voyeurista del espectador, explota con fines comerciales la fascinación por la violencia y la obscenidad de la pobreza que subyace en los deseos del ciudadano y el consumidor” (León, 2005:77). Un documental que puede ser un ejemplo de cómo se denuncia este comportamiento es *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977).

<sup>160</sup> Para que se entienda perfectamente lo que tratamos de decir aquí se puede ver el ejemplo de este recurso, que es usado de forma continua y muy características, en los diarios filmados por David Perlov, *Yoman* (1973–1983).

Dejando estas ideas un poco de lado, hagamos el mismo ejercicio que con *Madrid*. Busquemos una imagen de lo que significa *Donde termina el corazón*. ¿De verdad esta era la única salida posible para el cine documental en salas? En realidad no porque no tenemos constancia de que se estrenara comercialmente. Tampoco de que tuviera una repercusión importante en otros círculos o medios. *Donde termina el corazón* se había convertido en el ejemplo de una película documental que habría tenido salida en la televisión actual –puede que en la televisión de aquel momento hubiese sido más difícil– pero que se produjo en cine y acabó por despertar un nulo interés. El documental, ya lo hemos visto con la puesta en escena de todas las películas hasta ahora descritas, habría desarrollado una fórmula –formal y temática– carente de atractivo, aburrida y lo más grave, obvia. Aquí tenemos la viva imagen del exilio del cine documental<sup>161</sup>.

A pesar de estas conclusiones acerca del trabajo de Carlos Scola, el cine de lo real decidió despertar de esta situación al mismo tiempo que despedía una época para olvidar. Cuando hablamos de *despertar* nos referimos a que en el mismo año de producción de *Donde termina el corazón* se lanzó para la televisión la obra que supondría la apertura. El cambio: *Gaudí*. Convirtiendo ese año en fecha bisagra y a esas dos películas como parte de un mismo gozne. Una que cierra –*Donde termina el corazón*– y otra que abre –*Gaudí*–. Sentando así las bases de esta propuesta cronológica que hacemos aquí y que quiere dejar claro que el cambio comienza en 1989.

---

<sup>161</sup> Tampoco sería justo olvidar que los intereses políticos que tiene la película, y que seguramente tenía su realizador, probablemente no habían encontrado acomodo en una sociedad española durante estos años había cambiado sus intereses y se estaba empezando a acomodar.



## **BLOQUE II. PELÍCULAS, PROCESOS Y AUTORES.**



## 11. *Gaudí*.

Los puntos de giro que suponen un cambio en cualquier momento histórico pueden ser difíciles de percibir en ese instante. Es posible que solo pasado un tiempo entendamos cuándo ocurrió la chispa que inició el nuevo rumbo. Al hablar de *Gaudí* estamos en ese punto exacto porque su estreno no implicó la aparición de un interés relevante por el cine documental –como si que pudo suceder con la producción de *Monos como Becky* o de *En construcción*–. Sin embargo, si en aquel momento no era evidente, ahora vemos con una claridad meridiana que el hecho de producir un falso documental de poco más de una hora de duración con el objetivo de inaugurar las emisiones regulares del Canal 33 de la televisión autonómica catalana fue todo un hito (Anónimo, 1989). Tanto para la televisión de este país como para su cine. Y aquellos que han tratado de sintetizar el significado de tal hecho así lo han considerado.

Haciendo un breve repaso por algunos textos que han reflexionado sobre *Gaudí* corroboraremos esa afirmación que acabamos de hacer. Josetxo Cerdán es el que más ha escrito sobre ella –y el que más espacio le ha dedicado–. Sus palabras las podemos encontrar en obras de referencia como *La forma que piensa, tentativas en torno al cine ensayo* (Castro de Paz y Cerdán, 2007: 110–124), *Variaciones sobre la incertidumbre* (Cerdán y Pena, 2005: 254–330), *Nada es lo que parece* (Cerdán, 2005 c: 107–132)<sup>162</sup> o *Documental y Vanguardia* (Cerdán, 2005 a: 349–390). En estos dos últimos su interés por la obra de Huerga es mayor y siguiéndolos podemos extraer importantes reflexiones sobre este film.

Según Cerdán estaríamos ante “el primer *fake* que se realiza en España con pleno conocimiento de lo que se está haciendo” (Cerdán, 2005 c: 112) porque plantea un juego con la verdad que genera “dudas sobre la institución documental y sobre la institución historia” (Cerdán, 2005 a: 115). Además, y como citamos en el apartado relativo al estado de la cuestión, junto a *El encargo del cazador*, *Innisfree* y *El sol del membrillo* sería la nueva piedra de lanza del documental español, es decir, una de las principales propuestas para el cambio (Cerdán, 2005 a: 350–352). Este autor también entiende que la aparición de la película no habría sido posible sin el trabajo previo que Huerga había realizado para TV3 en el programa *Arsenal* (Cerdán, 2005 a: 350–352).

---

<sup>162</sup> Las ideas que aquí aparecen aquí también podemos encontrarlas en otro texto titulado *Vindicación de la periferia* (Cerdán, 2005 b: 146–169).

Es decir, sin una formación alejada de los tradicionales espacios en donde se aprende y se produce cine.

El que más ha incidido en la importancia de este origen ha sido Manuel Palacio. Este autor, además de comentar el pasado de Huerga, une su obra a la periódica aparición de todas las televisiones autonómicas y al desarrollo, al mismo tiempo, de programas de vanguardia como el citado *Arsenal*, *Metrópolis*, *Prisma* o *El ojo del vídeo* –los tres emitidos por TVE–. Sin estos precedentes, y según Palacio, no estaríamos hablando hoy día de *Gaudí* (Palacio, 2001: 86–87)<sup>163</sup>. Ángel Quintana también hace evidente la importancia de la televisión en la película ya que se trata de “una obra ambientada en una época [en alusión a los años en los que vivió Gaudí] en la que la televisión no existía” (Quintana, 2010: 571) y cuyas imágenes deben ser reconstruidas a la luz de nuestros días, es decir, imaginadas. O, buscándole una mejor expresión, pensadas para nuestro presente.

Todas estas reflexiones nos llevan a afirmar que el medio televisivo y su apoyo a películas como *Gaudí* –apoyo que continuó con los trabajos de Jordá y de Patino– fue importante para el desarrollo de algunos films de gran relevancia –y consecuentemente de las propuestas que en ellos se presentaban– al inicio de esta década de los noventa; sin embargo, se trató de un apoyo sin ninguna posibilidad de continuidad, es decir, meramente coyuntural. El caso de los falsos documentales, como veremos en este texto, continuaría con trabajos como *La seducción del caos*, *Andalucía un siglo de fascinación* o *Tren de sombras* (Cerdán y Pena, 2005 c). Los dos primeros vinculados también al ámbito de la televisión<sup>164</sup>.

Estas reflexiones están realizadas con posterioridad al periodo objeto de este tesis y, como habíamos dicho al principio de este apartado, es más fácil ver la importancia de un hecho cuando el tiempo ha convertido a ese hecho en Historia. Por tanto, vamos a acudir a la época en la que vio la luz para conocer su proceso de producción y explicar de la mejor manera posible la situación que se vivía en aquellos

---

<sup>163</sup> Weinrichter también alude a la renovación del lenguaje televisivo a través de estos programas como precursor del *fake* (Weinrichter, 2005 a: 100).

<sup>164</sup> Tenemos que decir aquí que la película también aparece citada en términos similares en los trabajos de Weinrichter (Weinrichter, 2005 b: 83–106) y de Riambau (Riambau, 2010: 11–32).

años con respecto al documental. El realizador, Manuel Huerga, explica la concepción de *Gaudí* de la siguiente manera<sup>165</sup>:

*“En 1987, en un momento en que yo dormía en los laureles de un cierto prestigio como realizador de moda y joven promesa del cine (!), tuvo la osadía de encargarme un biopic sobre la figura de Antoni Gaudí para la televisión<sup>166</sup>. Es decir, una película biográfica sobre un personaje tan universal y admirado, como anodino e imposible desde el punto de vista dramático. La vida de Gaudí no tiene ningún interés y, a pesar de ello, los catalanes nos hemos obstinado en explicarla una y otra vez. No deja de tener su gracia que a mí me hayan propuesto tres veces enfrentarme a él, ¡y haya aceptado dos! Ésta fue la primera.*

*Lo primero que hice fue desmontar la ficticia dimensión dramática que tenía el proyecto y, juntamente con la excelente guionista Dolors Payás, nos pusimos a trabajar en un enfoque documental que permitiera explicar la vida del arquitecto, así como su obra y el fascinante período histórico que le rodeó.*

*Al poco tiempo de empezar a husmear en los archivos documentales nos encontramos con una descorazonadora realidad: Gaudí no existía. Ni rastro. Ni una sola imagen de él paseando, ni de sus obras en construcción. Sólo un puñado de fotografías daban fe de cómo era este hombre. Una de las infinitas consecuencias y desastres de la Guerra Civil Española fue la destrucción del 90% de nuestra memoria cinematográfica. Prácticamente toda nuestra prehistoria visual, los pioneros, el cine mudo, ficción y documental, presa de las llamas de la barbarie fascista. Porque Gaudí había existido en soporte fílmico. La prueba la encontramos en una reveladora fotografía del día de su multitudinario entierro. Ampliando debidamente una de esas imágenes, como en el "Blow-up" de Antonioni, se podía percibir a un camarógrafo. La cosa no terminó ahí. El camarógrafo en cuestión todavía vivía: se llamaba Albert Gasset i Nicolau, y le localizamos gracias al inolvidable Miquel Porter-Moix, que llevaba tiempo entrevistándose con él para documentar precisamente nuestra particular historia del cine. Conocer a Gasset fue al principio emocionante y poco después indispensable, él había sido reportero y montador. Incluso había trabajado en*

---

<sup>165</sup> La mayor fuente de información sobre la película se encuentra en la página web del director Manuel Huerga <http://manuelhuerga.com/gaudi/> (28.02.2016).

<sup>166</sup> Huerga se refiere al productor Paco Poch.

*Hollywood para Cecil B. De Mille, conoció a Rodolfo Valentino, y no sé cuántas maravillas más.*

*Este encuentro me llevó a replantearme el documental de una forma totalmente distinta. Woody Allen me dio la solución: si no existía material para hacer un documental, nos lo inventaríamos, del mismo modo que él se inventó, con absoluta verosimilitud, todas las imágenes documentales de "Zelig". Con el asesoramiento de Gasset y el rigor de Tomás Pladevall, mi director de fotografía, nos pusimos manos a la obra para hacer un documental sobre Antoni Gaudí, utilizando todas las imágenes que quisiéramos puesto que nosotros mismos las íbamos a rodar. Nada más fácil, nada más difícil.*

*A diferencia del personaje de la película de Allen, Gaudí era real y nuestro margen de invención, como es lógico, estaba limitado. No podíamos mostrar nada que no hubiera podido ser filmado por cámaras y reporteros de la época, de manera que su lado biográfico, su infancia y juventud, su época estudiantil o sus aventuras amorosas (por llamarlo de alguna manera) no podían existir, entre otras razones porque ni siquiera se había inventado el cine. De ahí que inventásemos la existencia de una producción biográfica rodada justo después de su muerte ("desgraciadamente inacabada") que nos permitiese explicar y mostrar episodios más personales y dramáticos. Así, a base de retazos documentales de aquí y de allí, rescatados de cinematecas ficticias y de lo que quedaba de aquella película, pudimos reconstruir la vida y tiempos de nuestro personaje con cierta credibilidad.*

*Además de rodar con diferentes cámaras y emulsiones para justificar los diversos orígenes de los materiales encontrados, sometimos el positivo y el negativo a un severo proceso de envejecimiento a fin de añadir ralladuras, rompeduras y saltos de cuadro. Una de las técnicas que resultó más eficaz consistió en dejar los rollos de película a la intemperie durante varios días, permitiendo que Mishima (mi gato) jugase libremente con el metraje tirado por el suelo.*

*Gaudí decía que "la originalidad es el retorno a los orígenes" y, en cierto modo, nuestra originalidad consistió en mostrarlo desde su propia época, en su propia salsa. Sólo así me pude ver con ánimos de acercarme a la insulsa vida del*

*genial arquitecto, pero sólo así también se podía entender a un personaje tan conservador, casi un religious freak, que prohibía a las mujeres sin velo entrar en el templo de la Sagrada Familia.*

*Esta película supuso para mí todo un aprendizaje del lenguaje y de las técnicas de nuestros pioneros, de paso que rescataba de una sombra injusta el recuerdo visual de su protagonista: quizás dentro de cien o doscientos años, cuando nadie de nosotros estemos ya por aquí, estas imágenes pasen por auténticas. Una pequeña venganza”.*<sup>167</sup>

En este extenso texto, escrito en 2005, Huerga explica perfectamente muchas de las sensaciones que se fue encontrando conforme el proyecto avanzaba. Inicialmente, el arquitecto y su vida era un tema ingrato, por la anodina existencia que tuvo, y poco estimulante. El realizador se asustó al ver que no tenía material real sobre *Gaudí* para el montaje y al final terminó apasionado por el proyecto porque trasladó el concepto de *Zelig* (Woody Allen, 1987), un falso documental muy conocido por aquel entonces, a su película. Esta evolución fue la que, según sus palabras, le impulsó a hacer “un homenaje al cine mudo. Un tipo de cine del que me declaro fan absoluto” (Bonet, 1991: 5). Además, Huerga era consciente de que plantear un trabajo así no solo era un acercamiento radical a la figura de Gaudí sino una apuesta importante por un nuevo lenguaje que en España se estaba desarrollando dentro de la televisión:

*“La televisió ara, i cada cop més, necessita cremar imatges, omplir moltes hores d'emissió i aixó dóna moltes més possibilitats a “tirats” com jo, que encara podem trobar-hi un lloc. Però també té limitacions i restriccions. Ara, la televisió ha permès l'aparició d'un nou gènere que a simple vista anomenariem documental, però que és un híbrid entre ficció, documental, i altres coses, incatalogable. Gaudí vol ser una mica això”* (Lluró, 1990: 22).

La novedad que imponía *Gaudí* no solo se quedó en el ámbito de reflexión del propio realizador sino que debido al tema con el que se trabajó, es decir, a la fama de Gaudí, encontramos referencias en la prensa que mencionan esta nueva y estimulante perspectiva del documental. Un ejemplo puede ser el que apareció en *La Vanguardia* en 1987, dos años antes de su estreno. El texto es muy elocuente:

---

<sup>167</sup> Manuel Huerga, 16 de febrero de 2005. Recogido de la página web del realizador <http://manuelhuerga.com/gaudi/article/sobre-el-film-79> (23.02.2106).

*“Lo original del asunto es que todo ese material audiovisual que conformará “Gaudí” —salvo unos breves fragmentos documentales que Huerga no quiere desvelar— no existe en realidad, sino que será “creado” ahora por el realizador y su habitual equipo de colaboradores, encabezados por el director de fotografía Tomás Pladevall, cuidando de que todo ello tenga la apariencia de haber sido rodado a principios de siglo y recuperado hoy” (Rodríguez, 1987: 36)<sup>168</sup>.*

Una vez que terminó el rodaje, el montaje y el retoque de las imágenes para conseguir el envejecimiento deseado la película abrió las emisiones regulares del Canal 33 el 11 de septiembre de 1989<sup>169</sup>. No obstante, esta no fue su única presentación pública, puesto que acudió al Festival de Cinema de Barcelona donde recibió una calurosa acogida. El texto que escribió Nuria Vidal —en *Fotogramas*— después de su exhibición es bastante claro:

*“Uno de los motivos de conflicto en esta edición del año 89, era el que no hubiera película catalana en la sección oficial. Pero eso no significó que Cataluña no estuviera presente en el Festival. Lo estuvo por partida doble y con dos propuestas nuevas. Por un lado “Gaudí” de Manuel Huerga, premio de la crítica, que ofrece el interés de ser una producción pensada para vídeo, pero realizada en cine, que escapa por completo a la típica biografía del artista y se inventa un documento inexistente recreando la forma de hacer cine en los años 20. “Gaudí” es un experimento estimulante, un camino a seguir que demuestra que en Barcelona hay más imaginación de la que muchos piensan” (Vidal, 1989: 108).*

Queremos puntualizar un aspecto importante de este film y que resulta, en comparación al resto de obras que veremos en este segundo bloque, una anomalía: la

---

<sup>168</sup> A pesar de que se intentó ser lo más exhaustivo posible se cometieron ciertos fallos históricos como comentó detenidamente Juan Bassegoda en *La Vanguardia* (Bassegoda, 1989)

<sup>169</sup> Para conocer algunas de las técnicas que se utilizaron para trabajar con las imágenes así como para conocer más datos sobre el origen y el desarrollo de la película se puede consultar el cortometraje documental que se hizo sobre la producción de la obra y que aparece en la edición en DVD que Paco Poch Cinema hizo en 2011. En él se explica cómo fueron de los primeros en utilizar un aparato que permitía retocar las imágenes en vídeo o como la obra se exportó a televisiones alemanas, británicas, francesas o suizas. Un gran éxito. Puntualizamos aquí que el film, además de estar producida por TV3, contó con la participación de ARTE.



música<sup>170</sup>. La película de Huerga es una excepción porque es un documental rodado, en gran parte, como una película muda. Por tanto, la música es esencial para construir todo el discurso. Esta es otra de las novedades importantes que incluye *Gaudí* con respecto al documental español de años anteriores<sup>171</sup>. Además, la banda sonora que podemos escuchar, compuesta por Carlos Miranda, tiene otra curiosa historia. Huerga la explica de la siguiente manera:

*“Este documental tiene dos bandas sonoras. La primera, hasta el momento inédita, fue compuesta, grabada y sincronizada en su totalidad por Michael Nyman. Para sorpresa de todos, los co-productores franceses, La Sept, la rechazaron porque les pareció histérica o algo así. De manera que si no queríamos perder parte de la financiación, teníamos que cambiarla. La segunda la compuso Carlos Miranda, y debo decir que no salimos nada mal parados con el cambio, teniendo en cuenta la papeleta. Carlos hizo un extraordinario trabajo. Yo le pedí algo hollywoodiense, pensando en el tipo de músicas que hacía Carl Davis para famosas versiones restauradas del cine mudo. Guardo un maravilloso recuerdo de la grabación en la Toscana italiana, en unos improvisados estudios en el granero de un casale de Ceppaiano, cerca de Pisa, con estudiantes de música de Florencia”*<sup>172</sup>.

Y esto es lo que piensa Nyman al respecto de su partitura frustrada sobre *Gaudí*:

*“En los 80 hice la música para un documental sobre Gaudí. Me la pidió Manuel Huerga, el director, pero las composiciones nunca pudieron acabar en el montaje final. La película tenía una parte de la financiación en Francia, y Pierre Boulez tenía bastante mano ahí. Boulez le dijo a Huerga que si mi música seguía en la película, le retiraba el dinero. Y la tuvo que retirar. Desde entonces he estado en deuda con Gaudí”*<sup>173</sup>.

Nuestros conocimientos sobre música son muy limitados y no podríamos analizar el trabajo de Carlos Miranda como se merece. No obstante, al hablar del

---

<sup>170</sup> En el periodo que aquí estudiamos, los únicos trabajos que superan el interés de *Gaudí* por la música son los films de Carlos Saura.

<sup>171</sup> Un ejemplo de la importancia de la música dentro de un documental español puede ser el trabajo de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*, o el de las películas musicales de la transición como *Canet Rock*.

<sup>172</sup> Manuel Huerga, febrero 2005. <http://manuelhuerga.com/gaudi/article/musica> (23.02.2106).

<sup>173</sup> Michael Nyman, mayo 2009. <http://manuelhuerga.com/gaudi/article/musica> (23.02.2106).

metraje de la película tendremos en cuenta cómo se conecta esta música con las imágenes, las situaciones y el montaje.

### **11.1 Falso documental.**

En este momento, y puesto que hemos explicado claramente que *Gaudí* es un falso documental, nos gustaría realizar algunas aclaraciones con respecto a este *subgénero*. El objetivo es ampliar el acercamiento a la noción de documental que abordábamos en las primeras páginas de este trabajo y cuestionarnos determinados mecanismos que presenta este cine y que la película de Huerga incorpora de forma evidente.

*Gaudí* es un falso histórico. Es cierto que su argumento está basado en hechos reales y que utiliza una gran parte de los recursos formales que ofrece el cine documental; pero, al fin y al cabo, está construido desde un guión cerrado. Desde cero. Esto nos puede generar algunas dudas con respecto a si debe ser tratado, y analizado, como un documental y, en nuestro caso, a si debería ser incluido en este trabajo – hacemos extensivo el interrogante al resto de falsos documentales sobre los que escribiremos aquí–. Estas dudas también son compartidas por aquellos que se acercan al falso documental desde una perspectiva, digámoslo así, vinculada a los estudios de no ficción. Josetxo Cerdán, citando a Jean Roscoe y Craig Hight, justifica la unión de los falsos documentales con otros documentales y no con otras obras de ficción porque estos cuestionan la forma en la que el género se expresa. Porque le devuelve “una imagen más o menos deformada [...] sobre sí mismo” (Cerdán, 2005 b: 350–351). Nosotros coincidimos con esta idea: el falso documental es una forma deliberada de reflexionar sobre las imágenes que construye el género y, por tanto, debe ser tratado como, y junto, a otras obras de no ficción.

A nuestro entender, lo que ocurre con el falso documental también puede ser visto como un problema que compete más a un estudio sobre los géneros cinematográficos que solo sobre el documental. A día de hoy los géneros han dejado de ser, en muchos casos, un de seguro para el espectador –*si es este género te encontrarás con un esquema y una estructura que ya conoces*–<sup>174</sup>. En la actualidad –siglo XXI–, y en lo relativo al cine documental, muchos films apuestan por desarrollar discursos más

---

<sup>174</sup> Un trabajo excepcional sobre esto es el de Steve Neale (Neale, 2000)

complejos que impiden, cada vez más, una acotación precisa. La palabra *no ficción* es un ejemplo de estos cambios.

En lo que se refiere al falso documental, además de generar problemas para ser encuadrado, nos encontramos con que hay diferentes variedades según sea el objetivo que se desea conseguir. Ya hemos hablado brevemente de este aspecto al tratar de definir qué es el cine documental. Hay *fakes*<sup>175</sup> que pretenden la burla. Hay *fakes* que desean una reflexión sosegada y seria. Hay otros que buscan destapar las carencias de un género que presume de su vinculación con la realidad. Hay tantas posibilidades de abordar un tema de esta envergadura –tantas quizá como películas– que se merecería por sí solo una tesis doctoral. Tratar de acotarlo aquí nos parece algo impracticable. Podemos recurrir a diferentes textos que han escrito expresamente sobre él para intentar sacar algunas conclusiones. Los citados Roscoe y Hight exponen que un falso documental es simplemente un relato inventado que imita los códigos del cine documental. Y que como tal, y puntualizando lo que decíamos antes, puede tener tres vertientes: la parodia, la crítica y la falsificación, y la deconstrucción (Roscoe y Hight, 2001: 64–75). *Gaudí* pertenecería a esta última por su sinceridad para con el espectador, ya lo hemos podido ver en las entrevistas al director y en los artículos de prensa al respecto, y por su apuesta por explorar las formas del género.

Obviamente, las ideas sobre este hermano pequeño del documental no se quedan ahí, para Alberto N. García Martínez el falso documental estaría formado por tres características distintas: una que alude a la modalidad reflexiva de la que habla Nichols (Nichols, 1997: 93–106), modalidad a la que consigue llegar falseando unos hechos y dándolos como auténticos, para por último apropiarse de un estilo y de las herramientas comunicativas del documental (García Martínez, 2007: 306). Todo ello para crear la noción de realismo y, sobretodo, de verosimilitud. Consiguiendo, casi, y en palabras de Hight, que al falso documental se le pueda considerar “un parásito” (Hight, 2007: 176) del documental convencional.

Si *Gaudí* hubiese nacido unos años antes, y en otro contexto, probablemente no se habría decidido utilizar esta técnica para trazar su historia<sup>176</sup>. Seguramente habría

---

<sup>175</sup> El término *fake* es el que se utiliza comúnmente para referirse a estos trabajos. Podríamos buscar el origen de esta apelativo en la película *Fraude* (Orson Welles, 1973) que en su título original es *F. for Fake* (*Vérités et mensonges*).

<sup>176</sup> En concreto si la influencia de *Zelig* no hubiese sido tan importante.

ocurrido lo mismo si Huerga no hubiese tenido una formación en ambientes que exploraban, que buscaban, jugar con la representación. La coyuntura fue crucial. Cuando Josep María Català nos habla de la impureza del documental y alude al impulso con el que se vive el género de lo real, no nos queda más remedio que aplicar los avatares de esta etapa contemporánea a *Gaudí*:

*“En una era, como la actual, en que se inventan las realidades a conveniencia, en la que el mundo se divide en distintos niveles de la realidad que se cierran en sí mismos y son dominados exteriormente, el documentalista tiene la obligación de sorprender esas construcciones por la espalda: no mediante una cámara apostada pasivamente frente a la realidad, sino con una cámara utilizada como dispositivo hermenéutico que contemple a ésta desde dentro para mostrar su entramado. De este planteamiento se nutren el documental subjetivo, el falso documental, el film–ensayo, afianzados todo ellos en la idea de que la transformación de la realidad pasa por un desvelamiento de la misma”* (Català, 2010: 53).

Es un hecho que el documental español, y mundial, vive, también en palabras de Catalá, una crisis de realidad (Catalá, 2001). Y una de las respuestas a esa crisis es el aumento de falsos documentales. Este crecimiento, a nuestro juicio, no supone realmente una crisis, porque para que esta exista el documental debería haber sido puro desde un inicio, algo que por su definición no es posible. El falso documental es solo una postura más frente a la realidad. Porque, al fin y al cabo, “pretende extraer de esa manipulación retórica una verdad” (Catalá, 2001: 31), lo mismo que un documental, para entendernos, más convencional. Estos problemas relacionados con la identidad del cine documental y con su búsqueda de la verdad, es de decir, con su honestidad, ha aumentado la preocupación por el aspecto ético del género.

Nos causa una gran curiosidad que los textos de Nichols, Plantinga y Chanan que aparecen en el monográfico sobre cine documental que preparó *Archivos de la Filmoteca* en octubre de 2007 y febrero de 2008 estén dedicados a cuestiones éticas, de comportamiento, de honestidad. De posición frente al mundo. Y sean esos tres artículos los que inauguren la edición. Seguramente estemos ante un problema de recepción, un problema que afecta gravemente al espectador y no al cineasta. Al que por su condición se le considera inquieto ¿Qué sería de un artista sino le gustase jugar?

Este tipo de juegos nos trae a la memoria el divertido intento de Fernando de Felipe por aconsejar a los *mockumentalistas* en su trabajo (De Felipe, 2009: 135–164). En 26 sencillos pasos tendremos un documental en el que, en este caso, crucificar por fin el conocimiento objetivo. El cine da pie a géneros que se ríen del cine y estos a su vez a estudiosos que miran con ojos burlones e inquietos aquello que proyecta la pantalla. ¿Un ejemplo de la crisis irresoluble de nuestro tiempo? Nosotros creemos que más bien es un ejemplo de las posibilidades del campo.

Quizá seamos un poco precipitados al recetar el juego como única postura. En muchos trabajos documentales la ética es absolutamente fundamental. Hay acercamientos políticos, económicos, artísticos, culturales, sociales,... que deben tener para con su público, su historia y sus personajes un comportamiento ejemplar. Pero también hay que entender que, al fin y al cabo, estamos ante una representación. Un simulacro de lo que de real pueda quedar en la película, una presentación esquemática de nuestra experiencia como decíamos al comienzo. Esto que proponemos hace que las palabras de Plantinga cobren un significado distorsionado:

*“el autor abiertamente señala su intención de que la audiencia adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (lo que se dice), tome las imágenes, sonidos y combinaciones de ambos como fuentes fiables para formarse creencias sobre el tema de la película y, en algunos casos, tome las imágenes, sonidos grabados y/o escenas relevantes como aproximaciones fenomenológicas a la apariencia, sonido y/o algún otro sentido o emoción del evento profílmico (lo que se muestra)”* (Plantinga, 2005: 105–117).

De hecho, estas palabras nos recuerdan, en otro plano, a las ideas de Lejeune (Lejeune, 1994). Un autor que hablaba de cómo el espectador entendía que lo que está viendo es real gracias a un pacto, en su caso autobiográfico. Como si el documental, en este caso, hubiese nacido bajo las tablas de una ley absoluta. Y como si cuando acude a los falsos documentales se comporte como un niño al que no le gusta que le digan lo que debe hacer.

Ya hemos dicho que los pensamientos sobre esta experiencia cinematográfica se van ampliando cada vez más. Y seguirán creciendo a medida que el número de problemas que el documental tiene con la representación aumente. Nosotros, para cerrar este paréntesis, queríamos citar la estupenda aportación de Kike García de la Riva sobre

el falso documental en su escrito *¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?* (García de la Riva, 2008)

Este autor concentra muy bien un buen número de opiniones y las presenta de una forma muy atractiva para reducir todo este problema en dos vertientes: lo que existe en realidad son documentales falsos y falsos documentales. Los primeros informan mal sobre el mundo a propósito o no y los segundos piensan las formas del género. Por tanto, las posibilidades son muy amplias.

### **11.2 Una breve historia de la mentira en España.**

Estas falsificaciones de las que hemos hablado llegaron a España, de forma consciente, para no marcharse jamás de los medios de comunicación. Si después hablaremos de la *Seducción del caos, Andalucía, un siglo de fascinación y Tren de sombras*, nos gustaría abrir aquí otro paréntesis para comentar aquello que directamente no nos compete pero que es importante tener en cuenta porque demuestra que la crisis sobre la representación afectaba al cine, a la televisión y en general a todos los medios que mantienen una relación directa, y necesaria, con la realidad.

Es muy conocida la historia que en 1991 afectó al programa *Camaleó* y a Joan Ramón Mainat, en aquel momento director del área de programas de TVE–Cataluña. Al inicio de la emisión habitual de dicho espacio este se interrumpió bruscamente para dar paso al presentador habitual de informativos y a una conexión con la corresponsalía en Moscú: en estos momentos se está dando un golpe de estado en Rusia y Gorbachov ha sido, presuntamente, asesinado. Hasta se emitió una crónica de Nuria Ribó sobre la reacción de la noticia en el resto del mundo. Todo imitaba a un informativo corriente pero había un problema: la noticia era falsa. Las consecuencias fueron graves. Se generó un gran debate sobre la credibilidad en los medios, su impacto, etc. Y Mainat fue despedido (Anónimo, 1991 a). Unos años antes, en los ochenta, esta vez en un programa de radio local de Radio 3 ocurrió algo similar a lo que Orson Welles planteó en su *Guerra de los Mundos*. Eso sí, más castizo. El programa en cuestión estaba formado en su mayoría por becarios de Ciencias de la Información que hicieron dos experimentos con pocos días de margen. En el primero simulaban que no sabían hacer el programa: sintonías que no entraban, publicidad cortada, conexiones fallidas y locutores dubitativos. El programa se llenó de llamadas de un público que pedía que se apiadasen de ellos. Días después decidieron mentir a lo grande: en Madrid se estaba produciendo

el gran atasco. Ofrecido con un buen número de conexiones para hacerlo más creíble. Fue tan creíble que la Radio decidió suspender el programa. Estos dos casos son el ejemplo de jugar a provocar para observar lo que ocurre. Todo lo contrario a la conocida serie de falsos documentales que TVE estrenó en 1998 titulada *Páginas ocultas de la historia* y que consistía en reescribir un capítulo de dicha historia desvelando un secreto sorprendente. Reescribieron la muerte de García Lorca, la invención del cine sonoro o el levantamiento del 2 de mayo. Sin la mismas pretensiones fílmicas que *Andalucía, un siglo de fascinación* sino con un punto cercano a los informativos y al misterio. Además, Felipe Mellizo, presentador del telediario de TVE, era el conductor del programa (Gómez, 2014) –Lo que le daba mayor credibilidad a todo el disparate–. Evidentemente, la serie se vendió como una mentira y no provocó los resultados históricos de los programas anteriores. Eso sí, la revista enigmas utilizó la historia dedicada a García Lorca para desarrollar una teoría basada en una conspiración. Fueron demandados por plagio, pero eso ya es otra historia.

### **11.3 Gaudí paso a paso.**

*Gaudí*, no nos importa repetirlo para que no queden dudas, es éticamente correcto: nació como un falso documental, así se publicitó, así llegó al público, fue históricamente consecuente a pesar de tener algunos fallos, como hemos visto antes, y con todo ello exploró el formato, su narración y su forma. Aquí vamos a tratar de describirla paso a paso para poder entenderla perfectamente<sup>177</sup>. Dicho esto, la extensa advertencia inicial de la película va a reafirmar todas las palabras que venimos escribiendo hasta ahora. En ella se va a corroborar el carácter ficticio de los materiales y la intención de realizar un acercamiento a partir de una historia creada expresamente para la película.

El final de esta advertencia va a dar paso a la introducción de la película –que durará hasta el minuto 3:09–. Un periódico giratorio habla de la muerte de Gaudí mientras una voz en off empieza a divagar sobre su genio, su actitud,... Inspirando un misterio e inspirando a que el espectador desee continuar con la narración. Todo ello con imágenes fijas. Esta parte termina con el título del film sobre un fondo negro.

---

<sup>177</sup> La copia sobre la que vamos a basar el minutado es la editada por Paco Poch en el año 2011. Existe otra versión editada por Filmax en el año 2010 pero esta se hizo sin la autorización de los titulares de los derechos de autor y no fue supervisada por el director. Además contiene errores técnicos.

Desde el minuto 3:09 hasta el minuto 15:20 esa voz en off de la introducción se va a alternar con testimonios a cámara de personas que conocieron a Gaudí y con metraje mudo que viene presentado con intertítulos. Esta parte está centrada en su etapa final y de alguna manera sigue presentando misterios. Tratando de descifrar al genio. Las entrevistas que aparecen están acompañadas del nombre del entrevistado, del año de la entrevista y de su profesión y su relación con el arquitecto. Los que aparecen son los siguientes: Gertrudis Torelló -4:12-, Ricardo Pisso -5:46-, Mossén Gil i Parés -7:55- y Roser de Milá -11:30-. Hablan sobre diversos temas: construcción de la sagrada familia, el uso de modelos de la naturaleza como inspiración, su religiosidad y su trabajo en la pedrera. Esta información es complementada continuamente con la voz del narrador: se empeña en hablarnos de la semana trágica de Barcelona, de la crisis de Gaudí en sus últimos días y nos informa al final de este segmento de que las causas de su encierro final se investigaron en una película biográfica rodada tras su fallecimiento. Desde aquí y hasta el final se inicia un muy trabajado montaje paralelo que va a implicar a esa película muda, a las entrevistas y a la voz del narrador.

Las partes en las que aparece la película muda y lo que en ella se puede ver son las siguientes: minuto 15:25: la película nos habla de los inicios de Gaudí en el campo, su niñez, su relación con su padre y su madre, su vida en el colegio y su pasión por construir el decorado de una función escolar. En este momento entendemos que estamos ante un homenaje al cine mudo -de ficción, se entiende-: material rodado expresamente para la película pero con imágenes que parpadean, intertítulos que hacen avanzar la narración, superposiciones oníricas y música que acompaña. En el minuto 20:43 nos va a hablar de dicha representación teatral, de un delirio que Gaudí vive mirando a un Cristo en misa y de su encuentro en el mar con un amigo al que confiesa que se va a marchar a Barcelona a estudiar arquitectura.

En el minuto 27:39 volvemos a encontrar a Gaudí, pero esta vez en la escuela de arquitectura. Dibuja en la calle, de parte con sus compañeros, pelea con ellos por sus creencias religiosas, visita las cuevas de Collbató,... es un recorrido por sus primeras influencias. Esta sección de la película muestra un gran golpe: la muerte de su madre. En el minuto 34:20 recogerá su título de arquitecto, lo veremos celebrándolo con sus amigos en la ciudadella y cortejando a unas jóvenes. En el minuto 39:31, Gaudí, junto a sus amigos y dichas mujeres, están en el Liceo contemplando la representación de Tristán e Isolda. Aquí ocurrirán dos cosas: seremos testigos de su charla con el Conde



Güell y el marqués de comillas y de cómo durante la representación se queda prendado de una chica del público.

En el minuto 42:57 contemplamos a Gaudí paseando con la chica de la ópera. Él se declara y esta le rechaza porque va a contraer matrimonio. Gaudí sale muy dolido de la situación. Huye corriendo de casa. En el minuto 46:06 su huida le lleva a un bosque bajo la lluvia en el que se encuentra con la escultura de un dragón. Se le ve abatido. La película muda se cierra en el minuto 48:12 con Gaudí y Güell charlando junto a Monseñor Grau y con las visiones religiosas que empieza a tener el arquitecto tras un pequeño accidente en una obra.

Lo que la película muda aporta a todo el metraje es su parte privada. La relación con sus mecenas, con la chica a la que pide matrimonio, su formación autodidacta y en definitiva aquello que a Huerga le incomodó inicialmente: el hecho de que su existencia fue muy corriente. Destacan las partes oníricas –inicio, bosque, alucinación final– con la idea de trabajar el imaginario de Gaudí, el resto son imágenes bastante comunes. Casi más con un afán de no saltarse la advertencia inicial que de buscar en la mente del arquitecto.

Este falso metraje se va a alternar con otras falsas entrevistas que aportarán mayor información a los problemas que va planteando la película muda que se ha encontrado. De esta manera en el minuto 19:36 aparecerá Eduard Toda hablando de su etapa en el colegio, en el minuto 27:20 Alexandre Soler i March comentará su etapa en la escuela de arquitectura, en el minuto 38:40 Mossén Constantí Bayle centrará el estado de sus relaciones con las familias Güell y Comillas, en el minuto 42:39 Máximo Díaz de Quijano hará referencia a su vida privada en alusión al trabajo de Gaudí para la familia Comillas, en el minuto 45:41 Eulalia Sobrero cerrará el desengaño amoroso de Gaudí contando su experiencia personal como sirviente de la mujer que le rechazó y por último, en el minuto 47:24 Ramón Picó i Campanar hablará de la construcción del palacio Güell.

A estas entrevistas se le unen momentos de contexto. Es decir, puntos donde la voz en off interviene para completar y redirigir la historia. Lo hace en el minuto 25:45 hablando de la sociedad catalana y el contexto político de la época en que vivió Gaudí bajo fotos fijas, en el minuto 37:36 para hablar de Can Vicens e introducirnos una breve película familiar –convenientemente falsificada– que enseña dicha casa, y en el minuto

51:50, que coincide con el final de la película, y que, tras escuchar la voz real de Gaudí hablando de la Sagrada Familia, cierra el relato aludiendo a su muerte accidental y a la destrucción de sus obras durante la Guerra Civil española. Este final hace hincapié en los dos objetos que llevaba encima cuando falleció: una naranja y un dibujo de la fachada de la muerte de la Sagrada Familia.

Si nos centramos en la información que sobre el arquitecto hay en la película entenderemos que la obra no se ha realizado con un interés divulgativo. No aporta hechos nuevos, no busca investigar a fondo en su obra, ni siquiera se detiene escrupulosamente en su biografía, e incluso en las ocasiones en que la voz del narrador dirige la cinta se ha elegido hablar del misticismo, del misterio, de la incógnita que supone la personalidad de Gaudí, antes que de su trabajo. De su vida en sentido estricto.

Por eso sorprende que la falsa película encontrada no recurra más a escenas que buceen en su imaginario, en sus sueños, en su religiosidad, en lugar de detenerse continuamente a explicar cada etapa de su vida de una forma muy ligera. Por tanto, entendemos que la forma que se eligió para la película fue el verdadero reto y no completar con cierto éxito la búsqueda de una imagen que definiese la personalidad de Gaudí. Cerdán no lo ve así cuando habla de la película. En ella encuentra relaciones con la Vanguardia cinematográfica de principios de siglo, el montaje soviético y el expresionismo alemán. Fundamentalmente gracias a la escena de la lluvia y el dragón (Cerdán, 2005 a: 114–115). Quizá lo que proponga el director y de alguna manera filtre Cerdán es que su objetivo fue siempre hacer un homenaje al cine mudo, a cierto cine silente mejor dicho, y *Gaudí* solo fue el vehículo de salida. Un vehículo que, en palabras de ese mismo investigador, le permitió crear un vínculo con la historia porque construyó una película que alude a distintas etapas cronológicas: 1926 –muerte del artista–, 1927 –creación de la película muda–, 1931 –año de la mayoría de las entrevistas– y 1987 –momento en el que Huerga construyó todo de forma ficticia–.

También se puede entender que hacer hincapié en la pérdida de muchos documentos que podrían haber permitido una mejor comprensión del arquitecto es una forma de reflexionar sobre un supuesto documental que, debido a esta ausencia de material, jamás se podrá hacer. Esta postura frente a la realidad es particularmente novedosa si la comparamos directamente con todas las películas que hemos venido reseñando hasta ahora. Novedosa, y por qué no decirlo, radical. Radical porque aborda

un personaje cuyo estudio en la vida real es complejo, porque para ello decide hacerlo desde un formato no practicado antes en este país –sí en el extranjero–, porque lo hace con el objetivo de ser distribuido en televisión –aunque ya hemos visto que pasó por algunos festivales– como una forma de comprender donde se debía encontrar el documental en ese instante de la historia y porque su duración –aproximadamente unos 53:00 minutos– está pensada para este medio pero, a la vez, también recuerda a aquellas películas mudas que en poco menos de una hora podían completar una historia de manera perfecta.

*Gaudí* supuso un giro de noventa grados, todavía sin ser un giro completo, en el documental español y lo hacía preguntándose, aunque no fue su premisa de partida, sobre la propia historia del cine –en este caso el cine mudo–. En 1989 compartió género con la última película unida a la generación anterior y fue pionera. El cine documental español podría haber recorrido muchos caminos, no estamos aquí para especular sobre eso, pero al final le acabó dando la razón a Huerga en un sentido: había que plantear la realidad de una manera distinta. Enfrentarse a ella sin ciertos atavismos. La línea se abrió para no cerrarse<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> Huerga seguiría explorando el lenguaje del cine y realizaría unos años después otro interesante trabajo, *Les Variacions Gould* (Huerga, 1992) sobre el pianista Glenn Gould que también fue producido por TV3, ARTE y, en este caso, Ovideo TV.



## 12. *Tres ideas, tres películas.*

A pesar de que 1990 es una fecha de grandes cambios, en España los sucesos que transformaron de forma profunda la imagen del país se habían vivido unos diez años antes. Mientras el mundo observaba la unificación alemana, el inicio de la desintegración de la URSS y la subida de Gorbachov al poder, la invasión de Kuwait, la liberación de Nelson Mandela o el fin de la dictadura de Pinochet, España empezaba a mostrar una estabilidad política –dentro de sus fronteras– muy alejada de las tensiones que había vivido durante su transición a la democracia. En este ambiente, se hizo oficial el *boom* de las televisiones privadas: el 25 de enero Antena 3 comenzaba sus emisiones regulares –ya había empezado a emitir en pruebas en 1989–, el 3 de marzo Telecinco hacía lo propio y el 8 de junio Canal Plus llegaba a los televisores nacionales con una emisión en pruebas que se haría regular el 14 de septiembre a través de una licencia analógica concedida a Sogecable. Todas ellas habían obtenido el permiso para emitir gracias a que el gobierno sacó licencias a concurso en 1989 –amparado en la ley de televisión privada que se había firmado un año antes–. En el caso de las dos primeras, las emisiones serían en abierto, pero en lo que a Canal Plus se refiere se le otorgó una concesión especial que le permitía emitir solo 6 horas en abierto al día, mientras que el resto sería codificado. Había nacido la competencia privada en televisión y esta se había dividido desde su nacimiento en dos formas: en abierto o de pago. Las televisiones privadas irán aumentando su oferta de manera progresiva y junto a las públicas –estatal y autonómicas– serán un pilar importante para la financiación de algunos documentales –ya lo hemos visto en el apartado dedicado a la legislación–. Esa financiación sería débil en sus inicios y se consolidaría con el paso de los años. En 1990, la televisión –extranjera– estaría presente en la producción de uno de los tres largometrajes documentales que aquí analizamos: *Innisfree*.

La segunda obra de José Luis Guerin vio la luz junto a otros dos films. *Los gallegos* y *Andar Bengala* están directamente unidos, por su temática y por su forma, con las películas que se realizaron en la horquilla 1982–1988. Serán los últimos supervivientes de esa antigua forma de entender el documental que sobrevivió una vez superada la transición y, como ocurría en el año 1989, compartieron espacio con un film que proponía un camino nuevo para la no ficción nacional. Cuando nos acercamos a la distribución y a la repercusión de estas películas veremos en ellas grandes diferencias. Por este motivo, queremos ordenarlas de menor a mayor en función de su relevancia.

Empecemos por la que, además, implica desplazarnos más atrás en el tiempo: *Los gallegos*.

*Los gallegos* es un largometraje de 104 minutos de duración firmado por una de las personas más inquietas del cine español: Ismael González. Natural de San Félix do Varón (Carballino, Ourense), este gallego nacido en 1939 inició su vinculación al cine en tierras americanas, a las que emigró siendo un niño. Vivió en Argentina y Venezuela, y a los 15 años (1954) ya estaba trabajando en la importante distribuidora de cine Compañía Salvador Carcel. Allí, participó en la creación de sindicatos, en programas de televisión –*Show de las doce*–, realizó crítica de cine y promocionó el cine español en Venezuela durante los años 50<sup>179</sup>.

Una vez cumplidos los 23 años (1962) regresó a España y fundó dos empresas. Una para distribuir cine, Cocinex S.A., y otra para producirlo, Ismael González P.C. En tierras españolas inició una profusa carrera que le llevó a producir 58 películas, 120 documentales y, como director, a firmar más de 20 títulos (Bugallal, 2009 a). Pero no solo destacó haciendo cine, sino involucrándose en aspectos unidos al séptimo arte. En Galicia, y más en concreto en Vigo, es conocido por sus iniciativas de fundar los *I encuentros de cine de Autor e de Arte i Ensaio* (1981) o impulsar la que debió ser La Filmoteca do Pobo Galego –también en 1981–<sup>180</sup>.

El desempeño por el que es más conocido es la distribución de cine de Arte y Ensayo en la España de los sesenta–setenta. En el libro *El cine de Arte y Ensayo en España* de Juan Munsó (Munsó, 1972) el propio González reflexionará sobre su importante tarea como importador de películas extranjeras (González, 1972: 18–19). En este texto narra su intermediación ante Fraga Iribarne –en aquellos años Ministro de Información y Turismo– a favor del desarrollo de las salas en versión original subtitulada –el propio González montaría también un laboratorio de subtítulo: Ars Films–. Lo que daría lugar a la creación de las famosas salas de Arte y Ensayo durante el mandato de José María García Escudero. Gracias a esta legislación los españoles pudieron disfrutar de *Repulsión* (Roman Polanski, 1965), *Jules et Jim* (F. Truffaut,

---

<sup>179</sup> Su etapa en América está bien desarrollada en el trabajo de Pena Pérez y Coira Nieto (Coira Nieto y Pena Pérez, 2008: 197–199)

<sup>180</sup> Sobre los I Encuentros hay información más detallada en el trabajo de García Fernández (García Fernández, 1985: 374–376). E igualmente, en el mismo trabajo encontramos un mejor desarrollo de lo que supuso la Filmoteca do Pobo Galego (García Fernández, 1985: 391–394).

1961), *El sirviente* (Joseph Losey, 1963) o el gran éxito de los setenta: *El imperio de los sentidos* (Nagasi Oshima, 1976).

Más cercano a los intereses de este trabajo podemos mencionar su intento por desarrollar un noticiario cinematográfico en 1977, como alternativa al NO-DO y del que solo se llegó a realizar un número –con el periodista Pedro Costa y el cineasta Julián Marcos–, dirigido por su creador, y su participación en películas S o X –cintas que firmaría con un pseudónimo– que le permitían realizar proyectos más arriesgados que sin el colchón económico que estas le proporcionaron no habría sido posible llevar a cabo.

Ha sido un hombre profundamente inquieto. Jugó al fútbol en los juveniles del San Lorenzo, es un amante de la ufología (Anxo Fernández, 1994)<sup>181</sup>, gracias a él directores como Trueba, Juan Pinzás o Luis Revenga firmaron sus primeros trabajos, fue a la cárcel por intentar reventar el sindicato vertical del cine durante el franquismo, ha escrito poesía, ha sido letrista de *Los Tamara*, es investigador,... lo natural ante un panorama así es que en una de las pocas referencias que existen sobre *Los gallegos*, se le defina de la siguiente manera: “[*Los gallegos*] es un documental histórico–geográfico a cargo del prolífico, polifacético y temible Ismael González. Apenas se distribuyó” (Aguilar, 2007: 466). Prolífico por el gran número de proyectos en los que participó, polifacético por la variedad de esos proyectos y temible por su incapacidad de estar callado.

*Los gallegos*<sup>182</sup> es una película documental fácil de catalogar –e idéntica a las propuestas de mediados de los ochenta–: imágenes de Galicia, música tradicional y una voz en off que guiará al espectador por todo el metraje. El film recurre a un narrador masculino y a otro femenino para situarnos Galicia en el mapa desde la prehistoria. Recorrerá las peripecias de Junio Bruto, Prisciliano, Alfonso X, fiestas populares como el Cigarrón de Verín y A Rapa das Bestas, la inmigración, tan común en las gentes gallegas, etc. Se detiene en ciudades importantes como Lugo, Ourense, Ferrol, en construcciones de interés como la Torre de Hércules, en la tradición de los pazos gallegos, en el arte –con presencia de Carlos Maside o Julio Prieto–, en la literatura –Rosalía de Castro, Valle Inclán–. Sin dejar de lado al presidente de la Xunta de Galicia

---

<sup>181</sup> Como curiosidad podemos decir que dirigió el trabajo *El ayer, hoy y mañana del misterio de los ovnis* (1977).

<sup>182</sup> Características técnicas de la copia consultada: 104 min, Color: Eastmancolor, Panorámica, 35 mm.

por aquel entonces: Manuel Fraga. Que habla a cámara en una entrevista para cerrar la película<sup>183</sup>. El montaje es divulgativo y poco connotativo. Lo único que rompe el ritmo de la narración, dándole otro tono, es el uso de la música, que en ocasiones va unida únicamente a la imagen dando lugar a secuencias que resaltan la belleza de un paisaje o la peculiaridad de una fiesta popular. Es una postal turística como lo era *Granada*<sup>184</sup>.

En esta breve descripción comprobamos que también guarda similitudes con *Som i serem*, película que contaba la historia de la Generalitat catalana y que reivindicaba una cultura, una lengua y una autonomía propias –y que también contaba con la presencia de su presidente autonómico–. *Los gallegos* se inscribe en el proceso de desarrollo de un cine que se defina como gallego. Un proceso en el que Ismael González empezó a participar desde que produjese el primer cortometraje en 35 mm realizado íntegramente en esa lengua: *Retorno a Tagen Ata* (Eloy Gonzalo, 1974) (Anónimo, 1974). En este sentido, la película de Ismael González es menos reivindicativa en los aspectos identitarios: siempre define a Galicia como una parte integrante de España. Al contrario de lo que encontramos en la película de Jordi Feliu<sup>185</sup>.

Al realizar el visionado de la obra no nos queda más remedio que preguntarnos por la tardanza en la producción de un film de esta temática. Su sentido habría sido completo si se hubiese realizado durante la transición, en estas circunstancias –los noventa– su producción es una incógnita. La única crítica que podemos encontrar de esta producción. Y más que crítica, reseña, sigue este camino:

*“Un documental de largometraje en el que se hace un repaso a la historia de Galicia desde los tiempos de la prehistoria a los actuales, inscribiéndose dentro de los trabajos que, tras la muerte de Franco y la supresión de la censura, abordaron este tipo de cuestiones políticas (sesgadas y mediatizadas en los años*

---

<sup>183</sup> Como una nota curiosa tenemos que mencionar que la secuencia inicial que abre la película es el videoclip de la conocida canción *Un canto a Galicia* de Julio Iglesias. Observamos al cantante, con su desparpajo habitual, recorriendo tierras gallegas mientras recita su canción. Según la sabiduría popular, Ismael González fue el primero en poner en contacto a Julio Iglesias con tierras americanas. Lugar del que no regresaría jamás. En el metraje, tras el videoclip, se empieza hablando de la prehistoria. Es más que posible que esto sea una burla de González. En cualquier caso, no deja de ser peculiar abrir un documental incluyendo un videoclip en su totalidad.

<sup>184</sup> Nosotros entendemos la obra de esta manera pero Ismael González no la hizo con esa intención sino que, en sus palabras, *Los gallegos* era un film “un poco crítico” (Bugallal, 2009 a) con su tierra.

<sup>185</sup> *Los gallegos* coincide en el tiempo con la preocupación académica e historiográfica, impulsada por los trabajos de Emilio Carlos García Fernández, por recorrer el pasado cinematográfico gallego. Es plausible que estas preocupaciones hayan traspasado de un medio a otro.



de la dictadura) desde las autonomías. Capaz de poner una vela a Dios y otras al diablo, lo realizó el orensano Ismael González (Carballino, 1939), firmante a través de la productora de su nombre de gran número de cortos y documentales –tan sugerentes como *Milagro en el Palmar* (1976) sobre el “obispo” Clemente o *Magnus Sinnus Artabrorum* (1991)–, así como de varias cintas pornográficas –en las que a veces empleó los pseudónimos de Joseph I. Costa o de Félix Varón– hechas durante el aluvión de cine “S” que surgió tras la desaparición de la censura, y que serían fotografiadas por el operador Gerardo Moschioni” (Benavent, 2000: 271).

*Los gallegos* apenas tuvo distribución. Sus motivos fueron varios. Un documental de corte turístico no tenía interés comercial en las salas a inicios de los años noventa, lo que echó atrás a los distribuidores. A esto hay que sumar el hecho localista, es decir, ser una película con un público específico: los gallegos y los interesados en Galicia. Además, aquellos que se pudieron ver interesados en proyectarlo debían sopesar que ofertas similares, y de forma gratuita, se ofrecían a los espectadores en televisión. El panorama era muy difícil.

Esta falta de atención que obtuvo *Los gallegos* contrasta con la segunda película que trataremos siguiendo nuestra propuesta inicial: *Andar Bengala*. Si antes hablábamos de las dificultades que González encontró para distribuir su obra, ahora Manuel Rojas, director de *Andar Bengala*, conseguiría solucionarlas de forma pragmática.

La obra de Rojas es un documental sobre Calcuta y en general sobre el occidente de la India de una duración de 58 minutos<sup>186</sup>. La película fue calificada por el Ministerio de Cultura para su exhibición pero apenas se pudo ver en salas. No obstante, y favorecido por dos motivos –su duración y la exclusividad de sus imágenes– se pudo programar en televisión. En concreto, la obra se vio un año después de su producción, en 1991, el 18 de diciembre, por la segunda cadena de TVE y en horario de tarde –a las 15:30– (Anónimo, 1991 b). Como ocurrió con la película *Buñuel*, sobre la que escribíamos páginas atrás, el número de espectadores de ese pase superó con creces al número de espectadores que acudieron a las salas.

---

<sup>186</sup> Características técnicas de la copia consultada: 58 minutos, Color: Eastmancolor, Normal, 35 milímetros.

La película es una postal turística de la India que incluye en su propuesta formal y en su contenido aspectos que no habíamos visto hasta ahora. Está guiada por dos motores: el primero, que será el responsable de concedernos la información y los datos divulgativos convenientes para que podamos dar un sentido a todas las imágenes, es una voz en off masculina. El segundo es la presencia, física, de una actriz –Karen Martell, familiar del director– que acompaña al equipo de rodaje durante toda la realización y con la que el espectador se debe sentir identificado por dos motivos: ella describe la situación de un viajero inexperto en esa zona de la India, haciéndonos partícipes de su viaje interior, y ella es la responsable de que el espectador no se sienta alejado de los sentimientos que recorren las imágenes. Humaniza la narración, en realidad todo el discurso divulgativo, con su presencia.

El inicio de la película es un ejemplo de esta situación. Martell aparece en un tren rumbo a la India con una libreta que no abandonará en toda la filmación. En ese instante, escuchamos como su voz –en off– recita lo siguiente:

*“Recuerdo aun aquella vieja mañana en el caserón de Ampurias. Cuando con el pensamiento lejano y la mirada perdida veía caer las primeras hojas del otoño. De pronto, una llamada deshizo el encantamiento, una llamada de fortuna, pues al otro lado del teléfono alguien me estaba ofreciendo rodar un documental nada menos que en la India”.*

Desde aquí, todo el recorrido por India será un viaje *autoconsciente* de la actriz, haciendo incluso referencia al equipo técnico y al rodaje, marcando una diferencia notable con otras producciones de este tipo. A lo que se suma la llamativa fotografía de Javier Aguirresarobe<sup>187</sup>.

Sintetizando, los temas que aparecen en el documental son los siguientes: Hablará del Ganges, de la historia de Calcuta a través de dibujos y grabados, de la pobreza en la India, aparecerá una larga entrevista con el alcalde de Calcuta, del cine hindú, de los premios Nobel que han nacido en India, de algunos de sus templos más conocidos, de la cocina bengalí, de fiestas populares como el Durgá Puyá, de la zona de

---

<sup>187</sup> Cuando la película se pasó por televisión, la crítica de ABC, al contrario de lo que aquí proponemos, entendía que el papel de Karen Martel sobraba dentro de la narración. “Manuel G. Rojas trazó un sendero de imágenes a través de Bengala en un documental que recogía todos los detalles ocultos de una sociedad que se encuentra a caballo entre la Madre Teresa de Calcuta y el color de su cultura milenaria. A la fotografía impecable del espacio sólo le sobraba la pseudo-actriz rubia de pose constante” (Anónimo, 1991 b).

selva conocida como Sundarbans, donde se muestra a los tigres de Bengala, e incluso de la fabricación del Yogurt.

El rodaje, que duró unos 50 días entre septiembre y octubre de 1989, incluía, en palabras de su director, imágenes de “templos que no se habían filmado nunca, hasta el extremo de que la sociedad Geográfica Británica nos ha comprado el documental, porque a pesar de que ellos han acudido muchísimas veces a la India, no habían conseguido entrar en los lugares prohibidos” (Sancristoval, 1990)<sup>188</sup>. Consiguiendo que en su momento no solo TVE se interesase por la cinta sino que ocho cadenas europeas y cinco distribuidoras norteamericanas estuvieron siguiéndola con el objetivo de hacerse con sus derechos (Sancristoval, 1990). *Andar Bengala* conseguía, además, ser nominada como finalista para el Gran Premio del Festival Internacional de Cine y Televisión de New York –en su 33ª edición–.

El concepto de este documental no nació de forma independiente puesto que pertenecía a una serie de 14 episodios que empezaron a realizarse en 1982 –la mayoría de los productos eran cortometrajes– conocida como *Andares*. Una serie de producciones que empezó a ser dirigida por Jaime de Armiñán y para la que Rojas también firmaría *Andar Suecia* (1985), *Andar Paraguay* (1987) y *Andar Turquía* (1987), todas de diez minutos de duración.

A pesar del nulo interés crítico que ha recibido la película, en su momento mereció, para las páginas de ABC un amplio reportaje (Rojas Martell, 1991). La crítica estaba firmada por el propio Rojas y el texto estaba redactado de una forma fría y melancólica, limitándose a contar experiencias durante el rodaje y a resaltar la importancia de ser el primer producto español que competía en la sección de TV del mencionado Festival de Nueva York. El director subrayó en esas páginas el impacto que le produjo conocer la historia de aquellos nativos bengalíes que recurrían a poner máscaras en la parte de atrás de su cabeza ante la convicción de que un tigre siempre ataca por la espalda. El texto del reportaje no es muy extenso y se limita a acompañar unas imágenes a todo color de las regiones de la India que el director menciona. Se trata

---

<sup>188</sup> El director cuenta que gracias a dos personas que conocieron en la India, Anan y Onup, pudieron tener acceso a estos lugares sin sufrir la “el castigo de la ley y la ira de los devotos” (Rojas Martell, 1991: 60).

de un ejercicio de publicidad. Recurso habitual de las revistas dominicales. Lugar en el que se terminó publicando esta información<sup>189</sup>.

La idea que hay detrás de esta película representa la evolución lógica del documental ante las nuevas circunstancias: reducir su metraje y buscar una salida para la televisión, teniendo la sala de cine –y los festivales– como añadido. Un capricho, más que una necesidad, porque el rédito económico se sacará de su venta para la pequeña pantalla.

No será un documental influyente, ni tampoco recordado, pero hay que tener en cuenta que supo sacar provecho de las circunstancias en las que nació. Un caso totalmente opuesto al del trabajo de Ismael González. Su estructura, vista a día de hoy, puede parecer común teniendo en cuenta el gran número de series documentales sobre viajes en los que un presentador asume un papel activo en la narración, pero en su momento el resultado fue muy positivo<sup>190</sup>.

De Ismael González, inquieto y rebelde por naturaleza, pasando por Manuel G. Rojas, instruido en el cine documental, contamos la llegada a este género de José Luís Guerin. Su caso, sobretodo en su etapa previa al éxito de *En construcción*, deberíamos definirlo como el de un francotirador, siguiendo las ideas que venimos trabajando hasta ahora<sup>191</sup>. Posteriormente seguirá esta línea aunque ya será un director conocido, reconocido y con una producción que le ha llevado a realizar entre 2007 y 2012, 3 películas, 2 exposiciones y 2 piezas de vídeo. Muy prolífico si lo comparamos con que entre 1990 y 2001 solo realizó dos películas –no tenemos en cuenta aquí el interés crítico y académico–<sup>192</sup>. En cualquier caso, su actitud, sea antes o después de su gran éxito, siempre ha hecho alusión al título de la película de la que aquí hablamos, *Innisfree*, que en gaélico viene a significar isla libre.

Además de los datos a los que hacemos referencia, Guerin tiene una *filmografía invisible*, previa a su ópera prima, *Los motivos de Berta*, y realizada en su totalidad en formatos no profesionales y de bajo coste. Este trabajo escondido se desarrolló entre

---

<sup>189</sup> La revista Blanco y Negro ha tenido varias etapas a lo largo de su historia. En la etapa donde podemos encontrar este reportaje –desde 1988 hasta 2002– la revista se convirtió en suplemento dominical del diario ABC.

<sup>190</sup> Podemos destacar por ejemplo la figura de Michael Palin, ex miembro de Monty Python, que presentó varias series de viajes para la BBC y que popularizó la forma de viajar acompañado desde el sofá de casa.

<sup>191</sup> Recordamos aquí que Rimbau utilizaba este adjetivo en su trabajo sobre el documental de la transición para definir a la mayoría de los directores que decidieron abordar el género (Rimbau, 2001).

<sup>192</sup> En este periodo también participó en el film colectivo *City Life* (1990).

1975 y 1982. En 8 mm firmó las siguientes obras: *La agonía de Agustín* (1975), *Furbus* (1976) y *el orificio de la luz* (1977), todos cortometrajes, *Elogio de las musas* (1977), *Film familiar* (1976–1978) y *La dramática pubertad de Alicia* (1978), largometrajes, y *Diario de Marga* (1980), medimetraje. En 16 mm realizó los cortometrajes *Memorias de un paisaje* (1978), *Naturaleza muerta* (1981) y *Apuntes de un rodaje* (1982). Por último, en U-matic rodó el medimetraje *Retrato de Vicky* (1982) (Monterde, 2007: 11). En algunos de estos trabajos llegaría a colaborar Manuel Huerga, director de *Gaudí*.

En 1983 este paseo por lo amateur se transforma en una apuesta firme por el cine profesional cuando filma, en 35mm, *Los motivos de Berta*. Los trabajos previos le habían supuesto a Guerin una forma de búsqueda hacia lo que él denominó como un “arte sentimental” (Torres, 1992: 41). Únicamente un camino que recorrer hacia conseguir depurar su estilo. El director no le tiene demasiado aprecio a esta obra previa como se desprende de la lectura del libro que García Ferrer y Martí Rom le dedicaron (García Ferrer y Martí Rom, 1994). Los adjetivos que Guerin utiliza para describir estos trabajos son poco agradecidos: vergonzante, caos, *pseudonarración*, experimental o pedante se repiten en el libro citado anteriormente. No obstante, y gracias a ellos, Guerin si consiguió construir una postura personal frente al medio que le llevó a tener una repercusión importante y una buena aceptación crítica para su ópera prima.

*Los motivos de Berta* se presentó en el Festival de Berlín, donde fue muy aplaudida (Galán, 1985), en el Festival de San Sebastián, donde obtuvo una mención especial, o en la Mostra de Cinematográfica de Valencia, con premio para Gerardo Gormezano en el apartado de fotografía. Esta presencia en variados festivales de cine perdurará durante toda su carrera y dará a Guerin una imagen que le acompañará siempre: la de un cineasta que se sale de rutinas y que busca nuevas vías para la expresión cinematográfica (N. V., 1985: 19). A pesar de la buena aceptación que tuvo su ópera prima, Guerin solo realiza en los próximos siete años un cortometraje – *Souvenir* (1985)–, malvive económicamente y empieza a dar clases de cine (Torres, 1992: 45). En 1990 las expectativas cambian, y además de incluir un cortometraje de 17 minutos en el film colectivo *City Life*, consigue llevar a buen puerto un proyecto rodado durante el verano de 1988 –6 semanas–, cuya filmación concluyó con 30 horas de imagen grabada y 200 de sonido (Torreiro, 1990) y cuyo montaje le supuso un año de

esfuerzo (Tranche, 1997: 913). Hablamos de *Innisfree*<sup>193</sup>. Este film obtuvo excelentes críticas después de su presentación. Merced a su paso por importantes festivales y a su estreno en salas algunos medios le dedicaron palabras que a día de hoy bien nos merecen su atención. A ellas nos referiremos a continuación.

Daniel Monzón, en el marco del Festival de San Sebastián, ilustraba la razón por la que había nacido *Innisfree*: “Guerin nos ofrece [...] el fruto de un deseo: acometer el documental cinematográfico, recuperando su herencia (Flaherty) y dignidad como género, drenando el cieno con que la TV lo ha ido enfangando” (Monzón, 1990: 97). Ratificando algo que el director venía pidiendo desde su paso por Cannes y después por la *Setmana de Cinema de Barcelona*: *Innisfree* no era un reportaje televisivo sino “un estricto documental cinematográfico” (Torreiro, 1990). En esa misma publicación, pero con motivo de su estreno en salas, Jordi Batlle también corroboraba lo dicho por su compañero. En sus palabras, *Innisfree* había que “merecérsela” (Batlle Caminal, 1991: 10) porque estaba dirigida a un espectador al que se le suponía un cierto entendimiento de la materia. Batlle consideraba a Guerin, del que resaltaba su juventud y que solo hubiese hecho dos largometrajes, como el cineasta “más singular del que disponemos” (Batlle Caminal 1991: 10). No estaban lejos de este criterio Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde cuando cubrieron el Festival de Cannes en 1990 para la revista *Dirigido por...* y afirmaron que la película de la que aquí hablamos poseía “algunos de los momentos cinematográficos más auténticos y emocionantes del reciente cine español” (Heredero y Monterde, 1990: 44). Incidiendo además en la sugerente línea que utilizaba Guerin para colocarse a mitad de camino entre el documental y la ficción. Para José Luís Guarner, Guerin, además de a Flaherty, le debía mucho a Renoir, porque filmaba cosas intrascendentes como si las anotase en un cuaderno. Guarner defendía que *Innisfree* era muchas cosas a la vez: un ensayo, un documento etnológico, un homenaje a Ford y un estudio sobre la realidad y el mito (Guarner, 1990: 53). Todo ello debido a su argumento. Un argumento que respondía a la búsqueda de las huellas que Ford había dejado en Irlanda después de rodar *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952). Para el propio director, *Innisfree* no solo era cine sino que usaba su cinefilia y a Ford para

---

<sup>193</sup> “El proyecto, inicialmente titulado *Rutas de Innisfree*, obtuvo una ayuda de 16 millones de pesetas a Proyectos cinematográficos del Departament de Cultura de la Generalitat Catalana y una subvención anticipada de 15 millones de pesetas del Ministerio de Cultura. El rodaje tuvo lugar durante el verano de 1988 a lo largo de seis semanas y el montaje supuso un año más de trabajo. El coste de producción rondó los 90 millones de pesetas. Finalmente, la película también contó con una ayuda del mismo Ministerio por un importe de 6.500.000 de pesetas a la empresa Cine Company para facilitar su distribución en España, lo que permitió su estreno en salas comerciales” (Tranche, 1997: 913).

hablar de la colectividad irlandesa, de su creación como grupo (Flores, 1990 a: 42). Y para ello, como comentaba Félix Flores, a veces debía prescindir de acogerse a conceptos como cine de ficción o documental (Flores, 1990 b: 38). Dándole la razón a Guarner.

Siguiendo con las críticas, para E. Rodríguez Marchante, que cubría el Festival de Cannes, *Innisfree* era un trabajo sencillo, de apariencia pura y al final una obra de “ilustración y arqueología” (Rodríguez Marchante, 1990: 105). Para Cesar Santos Fontela, *Innisfree* destacaba por utilizar un lenguaje poético, cuya narrativa estaba “a caballo entre el ensayo cinematográfico y el realismo mágico” (Santos Fontela, 1991: 101) y cuyas imágenes provocaba verdaderos momentos de emoción. Weinrichter también iba por la misma línea cuando en 1991 escribía que era una película de investigación y un “trayecto de cinta continua del cine a la vida” (Weinrichter, 1991 a: 73).

En ciertos círculos alcanzó tal repercusión que debemos destacar su inclusión dentro de una obra clave de la historiografía del cine español, la *Antología crítica del cine español* de Perucha. Bajo la firma de Rafael Tranche se hace evidente que *Innisfree* ya se había colado de lleno en el discurso global de la Historia del Cine Español por ser “uno de los empeños más originales” (Tranche, 1997: 913) que el cine de nuestro país había dado en los últimos años<sup>194</sup>.

Como hemos comentado, Guerin estuvo en el Festival de Cannes en el año 1990. Concretamente, *Innisfree* participó en una de las secciones paralelas de dicho certamen: *Una cierta mirada (Un certain regard)* (Imagen 3). Durante los días en que duró este gran acontecimiento cinematográfico su director tuvo que compartir el protagonismo de los medios españoles con otro importante director, también catalán, que regresaba a la dirección tras años apartado de las cámaras por su actividad política y que decidía

---

<sup>194</sup> Podemos hacer un breve paréntesis aquí para explicar que la buena fama de José Luis Guerin con la crítica española procedía desde el estreno de *Los motivos de Berta* y de anécdotas como la que le vinculan con el influyente crítico de cine Miguel Marías. “En 1983 sonó mi teléfono. Un hombre joven del que nunca antes había oído hablar, José Luis Guerin, que resultó tener – entonces – 23 años y vivía en Barcelona, iba a tener en Madrid una especie de preestreno de su primer largometraje, y quería que yo se lo presentara. Le dije que primero lo tenía que ver y me tenía que gustar lo suficiente. Y eso fue lo que ocurrió (ambas cosas) unos días más tarde. Tras aceptar su propuesta, le pregunté por qué había pensado en mí para la presentación. Él me contestó que había leído algunas críticas mías que le habían gustado. En especial una, hacía unos nueve años, sobre *Lancelot du Lac* de Bresson. Aquello despertó mi curiosidad” (Marías, 2007). Este autor también le dedicó una crítica muy positiva a *Innisfree* en donde comparaba a Guerin con Erice y a *Innisfree* con *El sol del membrillo* (Marías, 1992 a: 93–96).

hacerlo con una película de ficción, cercana a la experimentación y alejándose de sus trabajos de marcado carácter documental que había realizado durante la transición. Pere Portabella competiría con *Pont Varsovia* (1990) en otra sección paralela: *La quincena de los realizadores* (*Quinzaine des Réalisateurs*). Este director era un espejo en el que las jóvenes promesas como Guerin o Huerga se miraban. Su compromiso con el cine había sido máximo desde los años sesenta y eso le había llevado, sin pretenderlo, a los márgenes temáticos, formales y de producción del cine español<sup>195</sup>. Esta admiración también era mutua porque, aprovechando su posición, Portabella también se interesó por estos jóvenes e incluso llegó a afirmar que si *Pont Varsovia* funcionaba bien en taquilla se vería en la obligación de intervenir como productor en los proyectos de Huerga, Guerin, Gormezano, Villaronga,... y otros cineastas que empezaban a despuntar en Cataluña (Monterde y Rimbau, 1990: 20–21).

<b>UNA CIERTA MIRADA</b>		
"Best Hotel On Skid Row"	C. Choy y R. Tajima	EE.UU.
"Het Sacrament"	Hugo Claus	Bélgica
"Abrahams Gold"	Jorg Graser	RFA
"Innisfree"	José Luis Guerin	España
"Song of the Exile"	Ann Hui	Taiwan
"Night Out"	Lawrence Johnson	Australia
"Zamri Oumi Voskresni"	Vitali Kanevski	URSS
"Nacid El-Hajar"	Michel Khleifi	Bélg./Palestina

Películas que participaron en la sección *Una cierta mirada* del Festival de Cannes en el año 1990 (La Vanguardia, 1990: 43). Imagen 3.

Estas dos películas representaron a España en Cannes y renovaron la imagen de nuestro cine en el exterior por lo radical de sus propuestas. La revista *Cuadernos de la Academia* se dio cuenta de este hecho y en su revisión de la presencia del cine español en Cannes entre 1980 y 1994 analizaba lo ocurrido resumiéndolo de forma muy clara: "Ninguno de los dos films se presentaba hablado en Castellano, y ambos, de repente, mostraban una imagen de "vanguardia" por parte del cine español" (Llorens y Uris, 1994: 35). Y uno de ellos era, además, una película documental.

Para cerrar este círculo que hemos abierto en torno a Cataluña también deberíamos apuntar que *Innisfree* estaba producida por Paco Poch, productor de *Gaudí*.

<sup>195</sup> Decimos *sin pretenderlo* porque el propio Portabella comentó en 1989 que si él se ha visto obligado a poblar los circuitos alternativos no ha sido "por su propia voluntad" (Carol, 1989: 3) sino porque le han empujado a ello. "Me repugna la marginación. Yo deseo que mis películas las vea el máximo número de gente. Nunca he tenido vocación de marginado" (Carol, 1989: 3).



Estaba empezando a consolidarse una imagen muy diferente para el cine que se producía en esa región gracias al empeño de un grupo de personas. Un círculo mínimo que iría ampliando su influencia con el paso del tiempo.

Las interpretaciones acerca de *Innisfree* han variado poco con el paso del tiempo y la película se ha convertido en punto recurrente al que volver para hablar sobre un tipo de cine en la literatura sobre la Historia del Cine Español. Hemos comentado su incorporación en la importante *Antología crítica* de Perucha. También aparece en la Historia del Cine Español de Cátedra en representación de un cine catalán con tendencias vanguardistas (Riambau, 2009: 444) o en el libro que le dedicó Emilio C. García al cine español contemporáneo como imagen de un producto artístico que surgió en una época polarizada entre películas comerciales y películas de calidad que inundó el cine de este país (García Fernández, 1992: 112)<sup>196</sup>. Estos tres ejemplos nos vuelven a mostrar cómo *Innisfree* ha traspasado el umbral del cine documental para entrar en el discurso del cine español en su conjunto. Un logro importante para un género pequeño. En lo que a literatura sobre el cine documental se refiere su aparición es continua. Pongamos brevemente algunos ejemplos. En *Imagen, memoria y fascinación* se vuelve a ella para clasificarla como un ejemplo del escaso documental de los noventa (Monterde, 2001: 45), como un ejemplo de la forma que tiene el documental para crear un espacio alegórico (Catalá, 2001: 42) o como la imagen de un tipo de documental etnográfico (Ardévol, 2001: 63).

En *Documental y vanguardia* ya hemos reseñado que aparece junto a *El encargo del cazador*, *El sol del membrillo* y *Gaudí* como nuevo punto de partida del documental español. Y concretamente, en su descripción, Josexo Cerdán habla de *Innisfree* como de una película que plantea “una mirada fascinada sobre un mito cinematográfico” (Cerdán, 2005 a: 352) –o sobre el cinematógrafo como mito– que termina siendo un punto “de partida fundamental de la renovación formal del documental ensayístico en los años siguientes” (Cerdán, 2005 a: 353). En la misma línea está Riambau cuando habla de ella, en su obra sobre el documental catalán, como una película fascinada por el cinematógrafo y que como tal se ve obligada a “borrar las fronteras del tiempo, y por supuesto, las que separan la ficción del documental” (Riambau, 2009: 30).

---

<sup>196</sup> También aparecerá en el diccionario de Benavent (2000: 308), otros documentales de los que hablamos aquí ni siquiera son incluidos, y por supuesto en el trabajo de Heredero y Santamaría (2002).

La figura de Guerin, con solo dos largometrajes, empezaba a ser relevante. Vamos a acercarnos brevemente a las cualidades de su director para trazar unas características generales que después veremos en el comentario crítico que haremos del metraje. Serán breves puesto que en un apartado posterior dedicado a *Tren de sombras* nos extenderemos en el trabajo de Guerin como director.

Hay una cualidad que resalta por encima de todas en sus inicios y es la de su pasión por el cine. Su producción durante los años 1989–1999 se repliega sobre el cine. Alude a él tanto en *Innisfree* como en *Tren de sombras*. En ello tiene mucho que ver su formación. Guerin abandonó los estudios a los 16 años tras finalizar segundo de BUP (Torres, 1992: 38). Esto no le hizo perder interés en su educación sino que le supuso iniciar un viaje autodidacta. Sus maestros serían Vigo, Dreyer, Bresson, Erice, Renoir y por supuesto, John Ford. Queda patente en su primer trabajo el interés por realizar un cine apegado a los maestros de los que ha aprendido. El cine se convirtió en su manera de encarar la vida y de comunicarse con ella porque a diferencia de otras artes, para Guerin, el cine tiene un ritmo interior, una respiración, que le hace captar mejor las cualidades de la realidad (Paz Morandeira, 2011).

Esta búsqueda autodidacta le ha hecho ser un hombre reflexivo y esa reflexión se ha trasladado a la pantalla haciendo que sus películas no se inscriban en una línea concreta del cine, en un género –a pesar de que aquí lo tratamos como un documentalista–. Por eso, encontramos críticas hacia su obra que siempre cuestionan la línea que separa la ficción del documental o en ocasiones leemos que su cine está unido a una vertiente que conocemos como cine ensayo<sup>197</sup>. Para el realizador su obra se inscribe más bien en lo que él denomina como una “trama” (Broullón Lozano, 2013: 78) que se inicia desde los Lumière, que tiene muchas ramas, y que termina por entender el cine como un único género. De hecho, en su reflexión sobre la obra que aquí tratamos, Guerin tiene en cuenta que John Ford nunca hubiera pensado en una película como *Innisfree* porque es un cineasta de otro tiempo, de otra parte de la trama. El material es fordiano pero la “manera de plantearlo, de filmarlo, de organizarlo, de estructurarlo” (Broullón Lozano, 2013: 79) no. Es deudora de otros cineastas y de otro tiempo.

---

<sup>197</sup> En este sentido, nos extenderemos sobre los problemas de la definición de *cine ensayo* en relación a la obra de Guerin en el apartado de *Tren de sombras*.

Para conseguir capturar ese ritmo interior del que habla Guerin, ritmo que debe ser trabajado, el director usa el concepto de *esbozo* (Canet, 2013). Apuntes sobre la realidad que requieren de una espera, de un tiempo indeterminado para ser obtenidos. En el rodaje se trabaja para captar esa respiración, mientras que en el montaje se dará sentido a lo que se ha encontrado. Esto hace que las imágenes que vemos resulten únicas. Como si fuese un cineasta que se preocupa por los detalles, por aquello que no debería haber sido rodado o montado. Miriam Mayer, en su tesis doctoral sobre José Luis Guerin, lo explica de esta manera:

*“Sus películas se interesan especialmente por lo que, en un cine “clásico”, hubiera sido cortado en el montaje – o ni siquiera rodado. Graba y monta lo que habitualmente no se enseña (como la orina de una niña que se desliza sobre la tierra seca de un campo árido). El cineasta parece interesarse menos por lo que ocurre en la imagen que por lo que les ocurre a las imágenes y al tiempo del film. José Luis Guerin se interesa por lo que pasa cuando no pasa nada”* (Mayer, 2010: 409).

Ese *no pasar nada* del que habla Mayer está totalmente impregnado de su personalidad. Su carácter se vuelca en su obra y, en cierta manera, podemos ver las huellas autobiográficas en cada uno de sus films. Desde aquel trabajo que dedicó a Geraldine Chaplin –*Furbus*–, por la que sentía una gran admiración, hasta su más descarado empeño autobiográfico: *Guest* (2010) (Cuevas, 2012).

Todos los proyectos que ha realizado nacen de un impulso íntimo. Y ese impulso íntimo está ligado a un espacio sobre el que desenvolverse y sobre el que cuestionarse según que cosas: el pueblo de Cunga St. Feichin en donde se rodó *Innisfree*, el barrio del Rabal o los festivales de cine.

*“Todas las películas que he hecho han surgido así, interrogando a un espacio. Es decir, yo no tengo película hasta que no tengo paisaje con el que me puedo relacionar y frente al cual puedo interrogar sobre los signos, las huellas que me hablan de él”* (Aranes y Quintana, 2005: 167).

Con este breve adelanto de su trabajo como director nos gustaría acercarnos ahora a *Innisfree* para tratar de describirla y entenderla lo mejor posible<sup>198</sup>. Como suele

---

<sup>198</sup> Características técnicas de la copia consultada: 110 minutos, Color: Fujicolor, normal, 35 mm.

ocurrir en muchas películas, la introducción nos va a proporcionar las claves de aquello que veremos en los siguientes minutos. En este caso es así. *Innisfree* se inicia con unos hombres hablando en gaélico frente a un muro de piedras que aparecía en la película de John Ford *El hombre tranquilo*; a continuación, una persona lee una carta que Ford le dirigió y en la que explica la posibilidad de viajar a Irlanda en verano para rodar una película en color. Mientras escuchamos como este hombre lee, la cámara se desplaza por las vías del tren, se ve impresionada la firma de John Ford en pantalla y llegamos a una estación vacía en la que empezamos a escuchar los diálogos de *El hombre tranquilo*, en concreto de la escena en la que Sean Thornton llega a Irlanda y pregunta cuál es el camino hacia Innisfree.

Tras esto vemos una advertencia inicial: *cosas vistas y oídas en Innisfree y sus alrededores entre el 5 y el 10 de octubre de 1988*<sup>199</sup>. El montaje es rápido y no se detiene en explicaciones. Empezamos a intuir que se acerca al pueblo ficticio de Innisfree siguiendo la película que el director americano rodó allí en 1951. Se inicia un viaje cargado de fragmentos de la vida de esa localidad ficticia. Nos presenta a algunos habitantes del pueblo en plano medio, graba sus quehaceres, los visita en su taberna – que es la misma que aparece en la película de Ford –, nos muestra cómo hasta los más pequeños se conocen la película, sin entenderla muy bien, desde su inicio a su final y todo se mezcla con los planos del paisaje irlandés. Así, se van sucediendo una serie de escenas sin una solución clara de continuidad porque precisamente son cosas *vistas y oídas en Innisfree* como si cumpliesen, en ocasiones, la idea de una *micronarrativa*. Breves historias que forman parte de un todo. Un todo que en este caso es Irlanda.

En estos fragmentos de imagen y audio podremos escuchar y ver datos e imágenes de *El hombre tranquilo*, anécdotas que no profundizan, solo matizan. También se escucharán voces que hablan de la represión inglesa, de la situación de Irlanda y del IRA. Guerin lo cuenta así:

*“A mí no me hubiese atraído hacer una película sobre otra película, sino que me interesaba más una mirada etnográfica, mitológica, donde la etnografía y la colonización del cine coexistían. El cine había quedado ahí, como un legado*

---

<sup>199</sup> En una entrevista realizada en el año 2007, Guerin confesó que el comienzo de *Innisfree*, visto pasados los años, no le convence. “hace poco pude ver empezar *Innisfree* y me puse de muy mal humor, porque no entendía para nada por qué estaba tan troceada; no dejo ver nada, supongo que porque tenía la necesidad de demostrar que sabía montar: me resultó doloroso” (Monterde, 2007: 124).

*vivo, donde frases de la película son reproducidas por viejos y por niños”*  
(Monterde, 2007: 124).

Esos niños y viejos pueblan toda la película dando la imagen de una Irlanda que solo tiene dos tipos de habitantes. Únicamente aparecerán hombres de mediana edad en la escena final donde los lugareños cantan temas tradicionales en el bar. Este recurso es un aspecto que ahonda en la imagen de un país plagado de futuros emigrantes.

Guerin hace un uso particular de la realidad, sesgándola para conseguir un fin – cinematográfico—. E incluso utiliza recursos que, claramente, son de ficción. En este sentido, destacamos en la película dos hechos: El uso de una actriz que es claramente, dos en uno, la imagen de John Wayne y Maureen O’Hara, y el hecho de que la película mantenga el topónimo de Innisfree y no se refiera al pueblo con su nombre real.

La Irlanda que se nos presenta aquí está profundamente unida al paisaje y muchas de las voces que escuchamos están acompañadas por las imágenes de un bosque o un campo. Esto demuestra que la actitud de esas gentes no se explica sin la visión que día a día les acompaña. Esta mimetización romántica tiene su punto álgido al ver a dos habitantes de la zona explicar cómo los jóvenes pertenecientes al IRA se escondían en y con el paisaje de sus enemigos<sup>200</sup>.

Las voces de sus habitantes y los recuerdos que a través de su voz escuchamos se suman a la memoria fotográfica y fotoquímica que ha dejado *El hombre tranquilo*. La película de Ford ha tenido tal calado que, como nos ejemplifica Guerin en una de esas microhistorias, todos los habitantes guardan alguna foto del rodaje en sus casas. Aunque jamás hayan estado en él. La historia de la película pasará de padres a hijos creando un espacio mítico y reafirmando la idea de comunidad y la idea de una memoria colectiva. Guerin lo expresa dentro del metraje de la siguiente manera: incluye la escena de *El hombre tranquilo* en la que Wayne persigue a O’Hara y deja tras de sí su sombrero. Sombrero que traspasa el tiempo y recoge una niña en 1988 y que después pasa a un hombre que recorre el paisaje de *Innisfree*<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> Al utilizar la palabra romántico nos referimos al romanticismo ligado al nacionalismo del XIX, que daba una gran importancia al paisaje como construcción de una identidad.

<sup>201</sup> Esta memoria también está presente en las escenas que vemos en el interior del colegio y que nos enseñan la importancia de transmitir a los niños tanto *El hombre tranquilo* como el gaélico.

Para algunos, el retrato que Guerin traza de Ford está irremediadamente unido a su origen catalán. Esta idea ha sido lanzada por autores extranjeros que se han interesado en la obra de Guerin. Jerry White (White, 2013) y Marsha Kinder (Kinder, 1997) coinciden en entender que la visión del director sobre el uso de las lenguas o el problema político Irlanda–Inglaterra es una inquietud unida a su origen y un traslado de la lucha Cataluña–España<sup>202</sup>. Además, White desarrolla una teoría que le lleva a entender que Guerin encontró en Irlanda a Chris Marker y no a John Ford, por el uso que realiza del metraje; mientras que Kinder, y centrándose en España, encuentra en Guerin un cierto parecido al director alemán, alter ego de Patino, que aparecía en la película *Madrid*, por la necesidad de rebuscar en la memoria en un país extranjero<sup>203</sup>.

Citar a Chris Marker para hablar del montaje quizá es un poco desconcertante porque al hablar antes de sus influencias no nos hemos referido a él en ningún momento. Es cierto que su estructura recuerda por momentos a una película emblema del cine ensayo, *Sans Soleil* (Chris Marker, 1984). Aun así, son más visibles otras influencias como las del propio Ford, Ozu, Dreyer,... o lo que aquí nos interesa más: Erice. En un determinado momento, la película nos muestra una proyección de cine en el pueblo. Una escena que recuerda a *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973) – como la aparición constante de niños–. Erice también le influyó en su primera obra, *Los motivos de Berta*, realizada en la provincia de Segovia con el objetivo de recoger la respiración que contenía el trabajo que el director vasco firmó allí en los años sesenta.

Guerin, que se preocupa mucho por su oficio, quiere recoger el *hacer* de alguien que considera un maestro. Un maestro que ha desarrollado su cine en España y que ha influido a otros directores españoles. Guerin beberá de él como también lo hará de un compañero catalán, un poco más mayor en estas lides, que regresó al cine doce años después de su última película: Joaquín Jordá. Ambos presentarían films importantes pero en ámbitos diferentes y se irán convirtiendo, en parte gracias a su trabajo en esta década, en lo que Erice significó para Guerin: un maestro. De Jordá hablaremos a continuación.

---

<sup>202</sup> Rosa María González (González, 2002) también encuentra simpatías del realizador hacia las regiones periféricas como Cataluña y el País Vasco en su visión de Irlanda. Su reflexión también incluye una palabra que ejemplificaría muy bien la idea que hay detrás del trabajo técnico de *Innisfree*: palimpsesto.

<sup>203</sup> Nos remitimos aquí a lo que hemos comentado sobre esa película en un apartado anterior.

### **13. *El encargo del cazador.***

#### **13.1 *Objetivo.***

En este primer gran bloque relativo a *El encargo del cazador*, vamos a analizar los aspectos que rodearon a su producción desde diferentes vertientes. Primero, nos acercaremos al significado de la Escuela de Barcelona y a los trabajos de Jacinto Esteva como elementos primigenios de esta obra. Posteriormente, hablaremos de la situación en que se encontraba el director antes de realizar la película así como sobre el origen del proyecto. Igualmente, vemos necesario realizar un breve análisis de *Dante no es únicamente*, película que firmaron Jordá y Esteva, como paso previo a realizar un estudio acerca de la estructura de *El encargo del cazador*. Finalmente, cerraremos este apartado con una escueta conclusión.

#### **13.2 *La Escuela de Barcelona, Jacinto Esteva y África.***

Cuando proponíamos una cronología para el cambio dentro del cine documental español hablábamos en términos muy duros de la última película que a nuestro juicio cierra, por temática, forma y contexto, un largo periodo de decadencia. La película, *Donde termina el corazón*, fue rodada en África a finales de los años ochenta. Un continente plagado de miseria económica y humana y para algunos una tierra preñada de misticismo y reivindicación. Un símbolo del mundo para muchos. Para Carlos Scola, realizador de *Donde termina el corazón*, África se presentaba dentro de su película como un lugar donde conviven formas de vida profundamente diferentes, donde no se respetan los derechos humanos y donde, en definitiva, el hombre vive abandonado y arruinado. Para Jacinto Esteva, África representaba el paraíso perdido. Un lugar en el que sucumbir de fascinación.

Jacinto Esteva era un cineasta, arquitecto, escritor, pintor y poeta nacido en Barcelona en 1936, fallecido en esa misma ciudad el 9 de septiembre de 1985 y protagonista póstumo de la película que Joaquín Jordá dirigió en 1990: *El encargo del cazador*. Ambos, Jordá y Esteva, no coincidieron por primera vez cuando el primero de ellos realizó este documental para TVE. Los dos habían mantenido una amistad muy fuerte durante los años sesenta. Concretamente, su amistad se desarrolló en el marco de una escuela de cine, una de aquellas nuevas olas que surcaron toda la cinematografía

europea desde la segunda mitad del siglo XX<sup>204</sup>. Aquella escuela, en la que tuvieron un papel clave, fue conocida como *Escuela de Barcelona*. Su duración y su futura influencia fue corta pero no su impacto mediático, que afectó al futuro profesional de ambos.

En España, estas nuevas olas o nuevos cines, nacieron gracias a dos acontecimientos importantes: la vuelta al cargo de Director General de Cinematografía y Teatro de García Escudero en 1962<sup>205</sup> y la aparición de la Escuela Oficial de Cine (EOC) también en ese mismo año<sup>206</sup>. La promoción por parte del Estado de los graduados en la EOC hizo que se acuñase un nuevo término, acorde a lo que se vivía en Europa, para definir a este nutrido grupo de debutantes: ese fue el de *Nuevo Cine Español*, o en sus siglas, NCE. Sin muchas cosas en común más allá del origen provinciano de sus protagonistas y el constante realismo crítico presente en sus películas, autores como Mario Camus, Basilio Martín Patino, Francisco Regueiro o Antxon Eceiza, poblaron esta nueva línea que se había abierto para el cine español, con mayor o menor fortuna, hasta el inicio de los años 70 (Torreiro, 1995 b: 309–319).

A remolque de este nuevo movimiento, y con una vocación contraria a la de él y por oposición a él, se acuñaría, a finales de los años 60, por obra del productor Ricardo Muñoz Suay y sus futuros miembros Carlos Durán, Jacinto Esteva, Joaquín Jordá y Vicente Aranda, el nombre de *Escuela de Barcelona* para referirse a un conjunto de nuevos realizadores que desarrollarían su carrera profesional en esa ciudad y que

---

<sup>204</sup> Desde mediados de los años 50 Europa vivía una continua eclosión de *marcas* cinematográficas. El neorrealismo italiano había servido de base para que nuevos cineastas, acogidos bajo la etiqueta de un movimiento *nuevo* o *joven*, renovasen un cine que parecía envejecer frente a las demandas del público y la aparición de la televisión. Estos nuevos inquilinos accederían al ejercicio del cine siguiendo unos cauces similares: el meritotaje profesional, la crítica cinematográfica, la participación en actividades ligadas al cine como la literatura, la arquitectura o la pintura o, una corriente muy habitual en los países soviéticos y que igualmente funcionaría en España, la pertenencia a una escuela de cine promovida por el Estado. Así, el *Free Cinema*, la *Nouvelle Vague* o el *Nuevo Cine Alemán* aparecieron hasta conformar una nueva geografía europea que poco a poco abriría nuevas vías y fórmulas, hasta que a inicios de 1970 echasen el cierre para dejar paso a problemas que ocuparían al cine de finales del siglo XX (Monterde, Rimbau y Torreiro, 1987).

<sup>205</sup> Esta segunda etapa de García Escudero en el cargo se desarrolló entre 1962 y 1968. Anteriormente había ostentado el puesto de agosto de 1951 a febrero de 1952. Una abundante información sobre su relación con el cine durante estos años está presente en el libro que el propio García Escudero publicó en los años setenta (García Escudero, 1978).

<sup>206</sup> Antes era conocida con el nombre de *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC). En 1962 cambió su nombre al de *Escuela Oficial de Cine*.



usarían esta etiqueta como marca de lanzamiento para hacerse un hueco en el cine español del momento (Torreiro y Riambau, 1999: 154–158)<sup>207</sup>.

Tras la etiqueta, vino el producto que debía definir esta corriente y el manifiesto que dibujase la línea que toda película adscrita a la escuela debía cumplir. El primero de ellos, la película insignia, sería *Dante no es únicamente severo*. Esta cinta debía estar formar por cuatro sketches de Pere Portabella, Ricardo Bofill, Jacinto Esteva y Joaquín Jordá. Pero terminó convirtiéndose en una película firmada por estos dos últimos, que rodaron y unieron sus episodios, y cuyo estreno oficial se celebró en Barcelona en 1967. Mientras que el manifiesto fue publicado en una entrevista que Joaquín Jordán realizó a Carlos Durán a propósito del estreno de su película *Cada vez que...* (1968) y en donde se expone la naturaleza de la Escuela a través de una serie de puntos:

- “1. *Autofinanciación y sistema cooperativo de producción*
2. *Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.*
3. *Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración*
4. *Carácter experimental y vanguardista*
5. *Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.*
6. *Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.*
7. *Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.*
8. *Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.*
9. *Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.”* (Jordá, 1967: 36–37)

---

<sup>207</sup> En este trabajo de Torreiro y Riambau que citamos se explica detenidamente el bautismo de la escuela a partir de sus protagonistas. En los mismos términos también se pueden consultar las obras de Martínez Bretón (Martínez Bretón, 1984: 156–159) y de Jean–Paul Aubert (Aubert, 2009).

Este sería el inicio de la colaboración Jordá–Esteva. Una colaboración que les llevó a desarrollar una idea del cine inédita para España y con la que consiguieron, para el primero de ellos, un hueco en el mundo audiovisual y, para el segundo, desarrollar la práctica totalidad de su obra bajo esta marca que él mismo definió como un eslogan muy hábil para lanzar productos al mercado (Freixas, 1970: 33). El tiempo en el que estuvo vigente, entre 1966 y 1970 aproximadamente, la escuela desarrolló una idiosincrasia propia: expresaba una cierta vocación internacional con la intención de buscar respuestas en el exterior, no en el propio cine español –huyendo de cualquier acercamiento a un cine catalán y al cine que se hacía Madrid, al que tildaban de posibilista– (Muñoz Suay, 1967: 3). Tampoco practicaron un cine de denuncia a pesar de que algunos de sus integrantes, como Jordá, eran cercanos al Partido Comunista. Se centraron en cuestiones estéticas como mecanismo para evitar la censura y, debido a esta elección, la mayoría de sus películas se exhibieron en lo que por aquel entonces se conocía como salas de *arte y ensayo*, aquellas por las que Ismael González, el director de *Los gallegos*, tanto luchó. Una buena parte de este grupo perteneció a lo que se conocía despectivamente como burguesía catalana y se vanagloriaba de realizar un cine periférico, lateral, un cine que va a hacer todo lo que no se puede hacer en la capital. Por eso, al hablar de Escuela de Barcelona se la asocia automáticamente con “rasgos del denominado mundo in, el pop art, la música pop, el cómic” (Martínez Bretón, 2003: 164) así como al lenguaje publicitario, las narraciones de aire experimental y la liberación sexual.

Debido a la situación política que se vivía en España, muchas de estas ideas tenían sus días contados. Este fin se produjo, de manera simbólica, tras la realización de la película *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968). En su rodaje participaron la gran mayoría de los escolares barceloneses y fue un intento por hacer llegar al gran público el trabajo de estos chicos. Pero, su fracaso en taquilla y su caótica producción aceleraron el final de este experimento<sup>208</sup>. El 3 de diciembre de 1970 se celebró en Barcelona una manifestación contra los consejos de guerra de Burgos que subió por la calle Tuset destrozándola completamente. Esta avenida era el símbolo de la Escuela, y en ella se

---

<sup>208</sup> *Tuset Street* iba a ser firmada por Jorge Grau pero debido a problemas con Sara Montiel, que era la actriz principal, la película fue finalizada por Luis Marquina. En lo que a nosotros atañe nos interesa ver como en *Tuset Street*, Jordá y Esteva interpretan a dos jóvenes barceloneses plenamente integrados en el ambiente de fiesta. La aparición de ambos en esta obra es la perfecta respuesta en imágenes de su amistad durante los años sesenta.

encontraban lugares de reunión como Bocaccio o el Pub Tuset. La propia realidad les dio un golpe que ellos mismos debían estar esperando<sup>209</sup>.

Dejando a un lado los problemas que sobrevolaron a la Escuela de Barcelona como grupo y puesto que el objeto de estas palabras es la película que Joaquín Jordá realizó sobre Esteva, nos vamos a centrar en tratar de explicar el desarrollo del trabajo fílmico de este último. Trabajo muy importante en lo que al cine documental se refiere y que vamos a dividir en dos bloques –documental y ficción– y del que vamos a obviar una película –*Dante no es únicamente severo*– que reseñaremos de manera individual más adelante.

Jacinto Esteva realizó las siguientes películas: *Notes sur l'emigration* (1960), *Alrededor de las salinas* (1962), *Lejos de los árboles* (1963–1970), *Dante no es únicamente severo* (1967), *Después del Diluvio* (1968), *Metamorfosis* (1970) y *El hijo de María* (1971). Además, dejó tres proyectos filmados pero no montados de forma definitiva: *Picasso* (1962), *Mozambique/Del arca de Noé al Pirata Rhodes* (1970) y *La ruta de los esclavos/ La isla de las lágrimas* (1971).

Su corpus documental está integrado por las tres primeras películas que hemos reseñado –corpus que deberíamos ampliar si incluimos las obras que no pudo terminar–. *Notes sur l'emigration*, su primera incursión en el mundo del cine, es un cortometraje realizado junto a Paolo Brunatto. Esta obra fue secuestrada durante su estreno en Milán por un grupo de fascistas italianos; convirtiéndola a raíz de este altercado y de su posterior pase por TVE, convenientemente mutilada, en una película maldita<sup>210</sup>. El metraje estuvo perdido durante años y no sería recuperado, restaurado y reestrenado hasta el año 2012.

Este cortometraje intenta retratar el porqué de la emigración española a países como Alemania o Suiza y lo hace a través de entrevistas, micrófono en mano, a trabajadores españoles. Estas entrevistas están ilustradas con imágenes de Barcelona y del sur de España intentando dar un tono objetivo a todo el trabajo. Brunatto y Esteva eran estudiantes durante aquella época –en el caso de Esteva todavía se encontraba

---

<sup>209</sup> Declaraciones de Manuel Delgado en una conferencia realizada sobre la figura de Jacinto Esteva en el MACBA el 21 de marzo de 2012. Disponible en la siguiente dirección: <http://www.macba.cat/es/conferencia-sobre-jacinto-esteva> (28.02.2016).

<sup>210</sup> Se puede encontrar información de este caso en los textos de Juan Goytisolo (Goytisolo, 2012), Luis E. Parés (Parés, 2011) y Daria Esteva (Esteva, 2012).

estudiando arquitectura en Ginebra– y la falta de oficio se nota a la hora de ver la película. Planos lejanos que evitan el intrusismo de la cámara, objetivo en constante movimiento, montaje con cortes muy bruscos e incluso escenas preparadas –la escena final en la que se describe la despedida de un trabajador de su familia–. Lo que empieza por ser un cortometraje objetivo termina por ser un discurso subjetivo con una clara denuncia social.

Es el primer ejemplo de una característica clave que vemos en algunos trabajos de Esteva: un discurso que desarrolla una tesis. Siendo su máximo exponente la siguiente obra que realizaría: otro cortometraje documental titulado *Alrededor de las salinas*. Esta cinta tiene un aire a cine turístico para públicos extranjeros que juega a descubrir los mecanismos del cine documental (Torreiro y Riambau, 1999: 118).

Bañado de un aire etnográfico, donde se muestran imágenes de un típico reportaje informativo, aparecen salineros realizando su trabajo. Salineros que van a ser sometidos a un experimento: provocar la muerte ficticia de un obrero para conseguir la reacción de sus compañeros y contraponer la realidad objetiva y la realidad cinematográfica (Parés, 2009: 1). Tras desarrollar lo que se promete en el argumento se sacan conclusiones sobre las respuestas que los trabajadores han dado acerca de lo sucedido, utilizando para ello un lenguaje científico. A continuación, vemos el entierro convenientemente dramatizado y, tras él, se pone fin al cortometraje con una pelea de gallos de excesiva duración y dureza. Tampoco corrió mejor suerte que su anterior trabajo puesto que se rodó en 16mm, para posteriormente inflarlo a 35mm pero el proceso no funcionó correctamente. Únicamente se pudo ver en el Festival de Cannes de 1963<sup>211</sup>.

El aire maldito que empezaba a rodear los trabajos del director continuó con su tercer documental: *Lejos de los árboles*. Esta película inició su andadura en 1963<sup>212</sup> y terminó su periplo, tras muchas peleas con la censura, en 1972, a pesar de haber realizado un estreno privado dos años antes. Tiene el raro honor de ser una película que se inicia antes de dar el pistoletazo de salida oficial a la Escuela de Barcelona y se

---

<sup>211</sup> Donde fue proyectada como complemento a *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel (Romaguera i Ramió y Soler, 2006: 254).

<sup>212</sup> Se empezó a rodar extraoficialmente en 1963, pero es de 1965 la solicitud del permiso para su rodaje que se hace a la Dirección General de Cinematografía y Teatro (Minguet, 1997: 684).

termina cuando esta estaba más que finiquitada. Además de ser el primer y el último largometraje de su director (Delgado, 2001: 223).

Se trata de un film estructurado de forma triangular. “Sus tres vértices temáticos son la muerte y su mitología, los rituales centrados en animales [...] y el fanatismo religioso, con un centro común que es la magia” (Delgado, 2001: 224)<sup>213</sup>. Pero en realidad es un metraje unido, una vez más en la obra de Esteva como comentábamos con *Alrededor de las salinas*, por la muerte. Son tradiciones unidas al dolor, la pasión y, en la mayoría de ocasiones, la violencia. Tenemos la romería del Rocío, La batalla del vino, la rapa das bestas, la fiesta de coca... y un largo etcétera.

Podemos decir que la mirada de Esteva sigue el punto antropológico de sus dos primeros cortometrajes pero deja a un lado el montaje de tesis. No se defiende una postura; en este caso, el realizador opta por una edición más visceral, dejando que las imágenes y la curiosidad del espectador completen el relato<sup>214</sup>. Su primera lectura es, sin lugar a dudas, de denuncia hacia el estado español, pero su conjunto ofrece interpretaciones más ricas que una simple acusación hacia la autoridad opresora. Probablemente, las intenciones del director ni el mismo las supiese en su momento, por eso el resultado final es sumamente extraño. Pero también gratificante. Para un extranjero, el visionado de la película puede ser pavoroso si nunca antes se ha acercado a España. Pero, para un español, el resultado provoca inquietud si se para a pensar que durante cien minutos ha vivido un exorcismo de los demonios que atraviesan toda la geografía de este país. Sin mayor comentario que una breve voz en off y dejando que la imagen de la tradición, y no la tradición por sí sola, se expliquen. Evidentemente, en su mayoría son costumbres que rozan lo anormal, lo raro, lo poco cotidiano y por eso son extremadamente sugestivas.

Este repaso por la obra documental que pudo finalizar nos lleva directamente a aquellos trabajos que no terminó. En concreto, a aquellas obras que filmó pero no montó entre 1970 y 1971. Obras que se realizaron en África y que serían el germen, la mecha, que encendería *El encargo del cazador*.

---

<sup>213</sup> Esta forma de interpretar la película, de manera triangular, está sacada de unas declaraciones que Jacinto Esteva realizó a Nuevo Diario el 2 de agosto de 1970. En sus propias palabras: “en un vértice había toda esa extraña mitología sobre el tema de la muerte en España; en otro estaba el atavismo sobre los animales y en el tercero había las deformaciones de tipo religioso” (Minguet Batllori, 1997: 684).

<sup>214</sup> Algunos la consideren directamente una «salvajada» (Losilla, 2010: 312). De hecho su título inicial iba a ser *Este país de todos los demonios* pero la censura evitó que fuese así.

El primero de ellos era un documental militante sobre el movimiento de liberación de Mozambique nacido de un viaje que el director realizó a África con motivo del aniversario de sus padres. Mientras que el segundo, pretendía retratar una expedición desarrollada a través de una ruta “que coincidía con la que recorrían los esclavos negros capturados por los mercaderes árabes” (Riambau y Torreiro, 1993: 264) en el Congo. Esta segunda película si tuvo un primer montaje y una proyección privada pero jamás llegó a nada más<sup>215</sup>.

Según la revisión de este material que realizaron Torreiro y Riambau, el director vuelve a utilizar imágenes con “la presencia de la muerte, la superstición, la tortura, la represión sexual” (Torreiro y Riambau, 1999: 353) para unir todo el metraje, además de “manipular la realidad mediante elementos de ficción en escenas como la de los negros que tiran sus lanzas, en cámara subjetiva” (Torreiro y Riambau, 1999: 354). Algo que venía realizando habitualmente. Tras estas intentonas, Esteva jamás volvería a ponerse detrás de una cámara. Además, iniciaría un proceso de decadencia física y psicológica que le llevaría a la muerte. Aun así todavía tendría tiempo de crear, en África, una compañía de safaris por la que, posteriormente, sería expulsado del continente.

En lo relativo a su cine de ficción existen pocas alusiones. Dejando a un lado *Dante no es únicamente severo*, sus tres últimas películas han recibido poca atención. Quizá podamos entender el porqué. Son películas donde la máxima de Francisco Ruiz Camps se cumple<sup>216</sup>. Hablamos de metrajes desquiciantes, donde la figura de la mujer es la que provoca un derrame de sensaciones, con poco o ningún hilo de historia al que asirse y en donde una simple premisa —el bosque quemado que encontramos en *Después del diluvio*— puede justificar toda la producción. Parecen películas que carecen de interés. Incluso de interés para el propio director, cansado de su vinculación con la Escuela de Barcelona y del propio cine, tal y como se muestra en *El encargo del cazador*<sup>217</sup>.

---

<sup>215</sup> Se proyectó en una sesión privada en casa del escultor Xavier Corberó (Riambau y Torreiro, 1993: 260).

<sup>216</sup> Francisco Ruiz Camps habla de Jacinto Esteva como de *un pintor que usaba pinceles muy caros*. Usa esta frase en dos ocasiones. La primera en *El encargo del cazador* y la segunda en el documental *La passió possible* (Jordi Cadena, 2000).

<sup>217</sup> Como comentaría el propio Jacinto Esteva en la parte final de *El encargo del cazador* en este momento había decidido dedicarse únicamente a *la pluma y al pincel*. Lo veremos cuando nos acerquemos a la estructura formal de la película.

Esteva, que se había planteado el cine como una experiencia más dentro de sus inquietudes artísticas, eligió, siempre que las circunstancias le dejaron, el documental para expresar lo que sentía por el mundo, por el ser humano y por este país. Realizó documentales cuando la época no era apropiada para ello, solo tenemos que volver a repasar lo que hablábamos en el apartado de *La teoría de la tensión*, y años después, cuando el género había desaparecido de la pantalla, la única forma de acercarse a una mente tan inquieta era documentarla. Así fue cómo lo planteó Joaquín Jordá.

### **13.3 Joaquín Jordá. Obra previa a *El encargo del cazador*.**

Una vez que hemos puesto en antecedentes la obra cinematográfica de Jacinto Esteva, se nos hace necesario entender en qué momento se encontraba Joaquín Jordá antes de decidirse a realizar este documental. Por tanto, nos vamos a centrar en explicar cómo evolucionó su carrera como director hasta 1990<sup>218</sup>.

Joaquín Jordá nació en 1935 en la localidad catalana de Santa Coloma de Farners, en Girona. Inicialmente decidió continuar la tradición familiar y estudiar en la universidad la carrera de derecho. Sin embargo, entre sus inquietudes políticas y su interés por el cine jamás terminaría dichos estudios<sup>219</sup>. Siguiendo su instinto se trasladó a Madrid en 1957 y allí se matriculó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Su paso por esta academia coincidió con el año de huelga que paralizó las clases y con una serie de continuas decepciones que le llevarían a abandonar la capital en 1960.

Debido a su compromiso político, durante su etapa en Madrid, entró en contacto con la UNINCI, la productora ligada al Partido Comunista, y consiguió realizar su primer trabajo: *El día de los muertos* (1960). Firmado junto a Julián Marcos, realizado en 35mm, con una duración aproximada de once minutos y una temática muy comprometida con la realidad española: la visita de los madrileños al cementerio de la Almudena durante el día de Todos los Santos. Un argumento que se debía completar

---

<sup>218</sup> El trabajo de Liberia Vaya (Liberia Vaya, 2012) es un buen ejemplo de las cualidades del cine de Joaquín Jordá pero nosotros vamos a trazar un discurso un poco distinto porque este artículo hace referencia, fundamentalmente, a su etapa final. No a la progresiva construcción de su estilo que es lo que aquí tenemos en cuenta.

<sup>219</sup> En el documental dirigido por Martí Rom, *Joaquín Jordá i...*, y realizado en el año 2001, comentaba que nunca terminó la carrera de Derecho por unas pocas asignaturas. Existen obras que explican perfectamente sus inicios y su primera vinculación con el cine (Manresa, 2006; García Ferrer y Martí Rom, 2001; Vidal, 2006).

con una parte “dedicada al cementerio civil [...] [para] retratar el paso de la oposición franquista por el cementerio [...] aquel mismo día” (Manresa, 2006: 103).

Sin embargo, y una vez que tenían todo el material rodado, Jordá y su operador, J.J. Baena, fueron sorprendidos por la policía y se vieron obligados a entregar lo que habían registrado. Como esas imágenes tenían connotaciones políticas –gracias a ellas se podría identificar a la oposición– Baena abrió la cámara y veló el trabajo de los realizadores.

Jordá y Marcos querían llevar a cabo un “documental dentro del documental” (Jordá, 1992 a: 58), es decir, tomar la premisa del día de los difuntos para contar cómo, durante esta tradición, el cementerio civil albergaba una concentración no convocada en la que se reunía toda la oposición: republicanos, masones, comunistas, socialistas,... que también rendían culto a sus muertos (Vidal, 1992 a: 50). Inicialmente, Jordá ya mostraba un interés especial por la muerte, o por cómo se gestiona la memoria de los que ya no están. Cuáles son sus consecuencias. Similar a lo que ocurría en los dos primeros trabajos de Esteva.

En esta obra está muy presente el carácter de prueba. Hay que recordar que durante aquellos años todavía estaba en la escuela de cine. Por tanto, *El día de los muertos* se convierte en un ensayo para ver las posibilidades que se tiene de contar una historia breve. Sin ir más lejos, Florentino Soria, en el informe de censura que se realizó a la película la califica de la siguiente manera: “sin ser completo, ni mucho menos, tiene cierta altura más de propósito que de logro, que la alzan sobre la vulgaridad” (Salvador Marañón, 2006: 641)<sup>220</sup>. Tratar de mostrar una mirada diferente sobre la realidad, en este caso la mirada del vencido, también le costó caro, como ocurrió con *Notes sur l’emigration*. Además, el documental, visto a día de hoy, transmite algo que no estaba presente en la intención de los autores y que tiene un valor más histórico que cinematográfico. Es el hecho de dejar constancia de los cambios socioeconómicos que se estaban viviendo en España durante esa época. Como testimonian los planos del paisaje urbano y periurbano de Madrid (Salvador Marañón, 2006: 674).

---

<sup>220</sup> La Junta de Clasificación y Censura la calificó el 19 de diciembre de 1962 y la describió de la siguiente manera: “El documental está realizado de modo tendencioso. Tiene una serie de primeros planos, tomados todos con muy mala intención, como, por ejemplo, el de la Legión Cóndor. La gran mayoría de público que aparece va mal vestido, sucio; esta misma suciedad aparece en muchos de los planos... Por otra parte, no creo que tenga ningún valor cinematográfico” (Gutiérrez, 2005).



En cuanto a su forma poco podemos encontrar del director de años posteriores. Sí que es cierto que alguna toma como las continuas flores en el suelo, los nichos vacíos o el uso del zoom le imponen un tono diferente, pero el hecho de escoger un narrador omnisciente que traza todo el discurso y de utilizar un número elevado de recursos y muchos de ellos de manera brusca impone la idea de una pieza que se ha firmado bajo unas circunstancias adversas y con una formación previa escasa. Además, nos resulta imposible conocer la aportación exacta de cada uno de los directores, por tanto debemos asumir que la dirección es plenamente compartida, sin poder destacar el trabajo exacto de Jordá<sup>221</sup>.

En lo que se refiere al tema de las contribuciones, estas estarían mucho más claras en su siguiente película *Dante no es únicamente severo*, la obra que firmó junto a Esteva. Este film lo veremos con más detenimiento en el siguiente apartado. Ahora nos centraremos en la tercera película que pudo terminar: *Maria Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts* (1969).

En 1968, Jorge Herralde, Carlos Durán, Joaquín Jordá, Román Gubern, Ricardo Bofill y Juan Amorós fundaron la productora *Films de Formentera* como consecuencia directa de que *Filmscontacto*, la productora de Jacinto Esteva, redujese su actividad a las películas de este director. *Films de Formentera* fue tan efímera que únicamente dio a luz dos obras: *Liberxina 90* (Carlos Durán, 1970) y *Maria Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts* (Torreiro y Riambau, 1999: 222).

En justicia deberíamos decir que *Films de Formentera* únicamente realizó una película, puesto que *Maria Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts* no nació con ese propósito. Jordá, que en aquel momento preparaba una adaptación de la novela de Maria Aurèlia Capmany *Un lloc entre el morts*, convenció a la escritora para rodar un cortometraje en 16mm que explicase porqué había escrito la novela y que sirviese como carta de presentación para inversores del proyecto. Así, el 28 de septiembre de 1969 durante una sola jornada de trabajo, se rodó el documental. El metraje se habría quedado en una carta para inversores si no fuese porque en la gala de los *Premis d'Honor de la Lletres Catalanes* se buscaba una película en catalán para poder

---

<sup>221</sup> La única información sobre esta cuestión aclara lo siguiente: como solo tenían un día de rodaje en el cementerio de la Almudena, se tuvieron que dividir en dos equipos. De esta manera los planos del interior del cementerio están grabados por Joaquín Jordá y J.J. Baena y los que se sitúan alrededor de las ventas por la unidad formada por Julián Marcos y Luis Enrique Torán (Salvador Marañón, 2006: 403).

proyectarse durante el acto. En ese momento apareció Jordá, que montó de manera fugaz la entrevista con Maria Aurèlia Capmany convirtiéndola en una película<sup>222</sup>.

La consecuencia sería: una obra de 16mm, de 55 minutos de duración y hablada íntegramente en catalán –es la primera película de Jordá en la que se habla en este idioma y la única en toda su filmografía que solo usa esa lengua– (Torreiro y Riambau, 1991: 249)<sup>223</sup>. Desde ahí, la cinta se perdió hasta que en 1990 se localizó una copia existente entre las latas no catalogadas del legado de Carlos Durán, que había sido depositado en la Filmoteca de Cataluña.

El inicio de la cinta, una vez más, es clave para conocer cómo se va a plantear la entrevista y el acercamiento al libro. Desde una azotea que da al ensanche barcelonés, micrófono en mano, Joaquín Jordá se dirige a cámara y anuncia: *estamos aquí para hacer un ensayo fílmico*. Dando lugar a unos títulos de crédito orales donde presenta la película: “Barcelona, 28 de septiembre de 1969, aproximadamente la una menos cuarto de la mañana” (Benavente y Salvadó, 2009: 2). A continuación, enumera a las personas presentes<sup>224</sup>, da buena cuenta del libro sobre el que van a parlamentar y posteriormente se dirige a Maria Aurèlia para iniciar una entrevista que durará hasta bien entrada la noche (Manresa, 2006: 107–108)<sup>225</sup>.

Conforme avanza la charla descubrimos que *Un lloc entre els morts* trata sobre la vida de Jeroni Campdepedrós. Un falso poeta burgués del siglo XIX al que la autora se ha acercado a través de un historiador inventado. Construyendo su biografía desde fragmentos ficticios y exponiendo una problemática sobre “la tensión entre historia y ficción, y literatura y reportaje” (Dale May, 2000: 94–95). En la novela, esta invención nunca llega a ser aclarada mientras que en la película esta aclaración llega a mitad del metraje. Durante unos veinte minutos se nos ha hecho creer que Campdepedrós es un personaje real. Pero en el ecuador de la cinta ocurre lo siguiente: Jordá inquiera a la escritora porque está harto de escuchar hablar de este poeta: *¿Este señor ha existido alguna vez?* Entonces se produce la respuesta rotunda de la autora: “Es una invención absoluta” (Manresa, 2006: 108). Jugando con la percepción que “el espectador tiene de

---

<sup>222</sup> También participaría en la sección oficial del festival cinematográfico que se celebraba en L’Alguer

<sup>223</sup> En este texto de Torreiro y Riambau también se comenta la posibilidad de que la película durase una hora y media.

<sup>224</sup> Se nombra así mismo, además de a Enric Lahosa, Manel Esteban, Manel Ribes y por supuesto Maria Aurèlia Capmany.

<sup>225</sup> Vuelve a utilizar el recurso de contar una historia que tiene la misma duración que un día. Como en *El día de los muertos*.

las imágenes que está contemplando” (Riambau, 2010: 19). Y planteando, por primera vez, un dilema realidad–ficción que el director desarrollará a lo largo de su obra<sup>226</sup>.

Esta especie de *ensayo filmico*, que en un principio no debía ser más que una prueba, se ha convertido, para algunos, en una película que edifica las líneas teóricas fundamentales del cine de Jordá<sup>227</sup>. Están planteados problemas como la realidad y la ficción, la presencia constante del realizador para modificar y construir la historia desde dentro, el uso de materiales de diversa procedencia para levantar todo el entramado narrativo y una puesta en escena totalmente realista que huye de cualquier postulado pretendidamente estético –en alusión directa a la Escuela de Barcelona–. Una prueba convertida en una revelación.

El contexto en el que se realizó el film explica porqué Joaquín Jordá abandonó España para marcharse a Italia. Durante su estancia en la Escuela de Barcelona, el movimiento alcanzó tanta repercusión mediática que explotó en las manos de sus creadores. Revistas como *Fotogramas* o *Tele/eXpres* ayudaron a crear un mito y un monstruo. En este sentido, el gran número de proyectos fallidos que el director no pudo levantar le invitaron a marcharse<sup>228</sup>. Jordá trató de hacer un cine elusivo pero no pudo, quiso levantar nuevos proyectos pero no le dejaron, se cansó de la imagen que desprendía la Escuela de Barcelona, vio que no podía obviar la realidad española, y, como buena parte de sus compañeros, se dio cuenta de que esta experiencia sólo les había reportado un nombre. A partir de ahora tendría que construir su propio camino.

Ese camino se iniciaría en Italia. Donde, bajo la batuta del *Partito Comunista Italiano*, realizaría cinco cortometrajes. Aquí nos encontramos con que, por diversos motivos, solo se conservan dos trabajos: *Lenin vivo* y *Portogallo paese tranquillo*<sup>229</sup>.

---

<sup>226</sup> Tenemos que tener en cuenta que en medio del discurso de Capmany se filtran otras imágenes de forma breve. Son escenas filmadas por Carlos Durán y Jordá en Formentera bajo los efectos alucinógenos del LSD. Estas imágenes son inconexas y en color, dando la sensación de arbitrariedad. Algo no del todo cierto puesto que su uso redondea ese mundo de fantasía, de mentira, que hasta ese momento nos ha narrado el realizador.

<sup>227</sup> Así lo entienden Fran Benavente y Gloria Salvadó (Benavente y Salvadó, 2009).

<sup>228</sup> Se cuentan hasta 36 proyectos truncados en toda la vida de Joaquín Jordá. En esta etapa fueron en concreto 13 (Salvadó Corretger, 2006).

<sup>229</sup> Además de *Portogallo paese tranquillo* y *Lenin Vivo*, realizó *Spezziamo la catene* (1970), de la que no quedan copias disponibles, *I tupamaros ci parlano* (1969), que tiene una curiosa historia: “La película solo existió una vez, la de su proyección en el Festival de Porreta Terme de 1969 [...] Jordá cogió un documental uruguayo titulado *Liber Arce*, [...] buscó metros de cola negra de película y preparó un texto de la misma duración de la cola negra [...], Primero pasó la primera parte del documental. A continuación, proyectó la cola negra [...] y leyó, micrófono en mano, el texto que había preparado”. (Manresa, 2006: 110–111), y *Il per ché del dissenso* (1969). Esta última parece tiene un nombre erróneo

Ambas películas son las que más problemas le causaron con su militancia política. La primera por la conocida panorámica de una estatua de Mao y la segunda tras rechazar que el premio de 10000 marcos que le entregó el Festival de Leipzig fuera a la causa del pueblo vietnamita. De *Lenin Vivo* y de *Portogallo paese tranquillo* nos vamos a quedar con su aspecto frío, sólo hay que recordar las imágenes mudas de Lenin, con el uso de la voz en off, con su postura favorable al movimiento obrero y con su carácter didáctico. En este caso de enseñanza que deviene en adoctrinamiento.

*Lenin vivo* es una cinta de montaje, entendiendo esto como una obra creada a partir de documentos sonoros y visuales existentes. Mientras que *Portogallo paese tranquillo* desarrolla un trabajo de campo sobre la situación política en la Portugal de los años sesenta. En esta cinta hay un elemento que ya se usó en *Maria Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts*: el diálogo. O más bien: el aparente diálogo. Puesto que frente a la voz en off que describe la situación de Portugal, se suceden declaraciones de personas a cámara que aparecen siempre acompañadas. Dando imagen de grupo. De movimiento. Pero si las observamos con cierto detenimiento nunca se produce una conversación real, un intercambio de opiniones. Gracias a que el objetivo de la cinta no era provocar ese diálogo sino enviar un mensaje: el mensaje del PCI. Si se había marchado de España porque no encontraba la suficiente libertad como para realizar su trabajo, en Italia encontraría problemas con aquellos que se suponía que estaban de su parte.

Tras realizar su última película, en 1970, Jordá permaneció allí tres años más trabajando en la agitación proletaria. Regresó a Barcelona en 1973 pero no sería hasta 1979 cuando firme su siguiente trabajo. Y lo hará al conocer la “experiencia autogestionaria” (Hernández Ruíz y Pérez, 2004: 56) que llevaron a cabo los obreros de una fábrica conocida como Numax. Lo que debía ser un nuevo capítulo en la defensa por la lucha obrera se convirtió en lo que Jordá definió en 1992 como “el acta de defunción del movimiento obrero” (Jordá, 1992 a: 56).

El director conoció a los obreros de esta compañía de electrodomésticos a través de un conocido y se puso en contacto con su Asamblea de Trabajadores. Después de

---

y por este motivo no se había podido localizar hasta hace poco tiempo. La Filmoteca Española la ha encontrado recientemente –junio de 2015– con su verdadero título: *L'altra Chiesa*. Habla de sobre la reunión de unos curas españoles disidentes de la iglesia nacional. En la actualidad está restaurándose (Parés, 2016: 54–55). La descripción que tenemos de ella no varía las conclusiones que aquí sacamos su etapa italiana.

autogestionar la empresa durante dos años y medio habían decidido abandonar la aventura. Pero, en “lugar de repartirse las 600000 pesetas de la caja de resistencia, quisieron invertirlas en un proyecto que dejase constancia de su experiencia” (Manresa, 2006: 97). Jordá les propuso hacer una película y ellos aceptaron. Dando lugar a una obra filmada en 16 mm, en color y con una duración de 1 hora y 41 minutos aproximadamente.

Empezó a rodar sin guión –únicamente con una breve escaleta que había sacado durante las sesiones de preparación para el rodaje– y los hechos que vemos en la película se mantienen de forma cronológica. Mostrando el desarrollo de su desencanto. Abandona el uso de la voz en off que había estado presente en sus trabajos italianos y cede la palabra a los trabajadores de Numax. A los que veremos hablar a cámara, realizar recreaciones de hechos pasados –sin necesidad de incluir imágenes de ese pasado, solo actualizándolo con palabras– y discutiendo en acalorados debates o charlas distendidas. Esta película, junto a *El encargo del cazador*, forman una dupla que le permitió al director desvincularse de su pasado –el que había tenido como agitador proletario y como integrante de la Escuela de Barcelona– para iniciar nuevos proyectos fílmicos. Bajo nuestro punto de vista Jordá no empezaría a tener una voz propia, totalmente única, hasta que no se quite el lastre de su pasado. La escena inicial de *Numax presenta...* es clara en este aspecto.

Los obreros de la fábrica reunidos leen, en voz de uno de ellos, un manifiesto colectivo sobre sus objetivos. De estos, en sus propias palabras, conocen el comienzo pero no el final. Este manifiesto se rueda con un travelling circular cámara en mano que nos permite ver a la gran masa de obreros y también al director de la película camuflado entre ellos. La escena termina. Aparece el título de la película leído por Joaquín Jordá: *Numax presenta....* Además de volver a presentarse físicamente en su obra la aparición de su voz le coloca en un escalón por encima. El progresivo desencanto que veremos a través de los trabajadores de Numax es el suyo propio. Mostrando un decidido compromiso con su pasado militante: actualizarlo en ideas e imágenes y continuar hacia adelante. La fiesta que cierra la película es meridiana en este sentido. Encarando el futuro con una ilusión entre ingenua y desbordada.

Recapitulando, Jordá había realizado hasta la fecha nueve películas y preparado multitud de proyectos que no vieron la luz. De esos nueve trabajos, únicamente uno de

ellos era una película de ficción. Al repasar la producción de cada uno de ellos nos damos cuenta de la influencia que tuvo el bajo coste de la mayoría para poder ser terminadas. Un bajo coste que estaba vinculado con plantear los proyectos como un documental. También, el propio interés en un tipo de realización que mezclase formatos, fotografías, narración experimental, realismo, crítica política y experimentación le llevaron directamente a este género. No fue una elección decidida ni firme, sino que su propia personalidad le hizo recabar en este hueco de la cinematografía española. Un hueco del que, como director, no saldría jamás y desde el que firmaría *El encargo del cazador*.

#### ***13.4 Dante no es únicamente severo.***

Vamos a abrir aquí un breve espacio que debería entenderse dentro de la filmografía que hemos explicado antes como un paso entre *el día de los muertos* y *Maria Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts*. Lo hemos sacado del contexto anterior por tres motivos: es el manifiesto de la Escuela de Barcelona, es una película de ficción y es el único trabajo que firmaron juntos Esteva y Jordá antes de su *reencuentro fílmico* en *El encargo del cazador*.

Tras dejar la Escuela de Cine y abandonar Madrid, Jordá se instala en Barcelona. Allí, inicia un vínculo con un grupo de amigos que mutará en lo que conocemos como Escuela de Barcelona. En este círculo de interesados por el cine y sus posibilidades se encontraban Ricardo Bofill y Pere Portabella. Ambos, Junto a Esteva y Jordá, planificarán *Dante no es únicamente severo*<sup>230</sup> con la idea de convertirla en un trabajo de grupo, en una película colectiva<sup>231</sup>. El interés del proyecto radicaba en transformar la cinta en un manifiesto. Unificar varios sketches, dirigidos por distintos autores, y sentar unas bases identificativas para la escuela<sup>232</sup>. Además de los cuatro personajes citados, se ha mencionado la posible participación de Vicente Aranda y de Antonio Senillosa, pero estas no se materializaron (Torreiro y Riambau, 1999: 159)<sup>233</sup>.

---

<sup>230</sup> El título es extraído al azar de las memorias de Ilia Ehrenburg

<sup>231</sup> Siguiendo la estela de la película *Paris vu par...* realizada en 1965 por Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer y Jean Rouch (Torreiro, 1997: 657).

<sup>232</sup> La idea de la película nació de una de las múltiples charlas que se producían en *Boccaccio* (Gregori Fernández, 2009: 687).

<sup>233</sup> El cortometraje de Senillosa se iba a llamar *Barcelona 66* y en él iba a participar Néstor Almendros (Torreiro, 1997: 657). Además, Jordá afirma que la idea de incluir a Senillosa fue exclusivamente porque iba a poner dinero (Vidal, 1992 a: 51).

La película debía estar formada por cuatro cortometrajes: + x – de Joaquín Jordá, *La cenicienta* de Jacinto Esteva, *no contéís con los dedos* de Pere Portabella y *Circles* de Ricardo Bofill. Estos dos últimos no incluyeron sus obras en el conjunto por diversos motivos<sup>234</sup>. Quedando únicamente dos piezas, que en un principio, poco tenían en común. Para poder unir ambas partes se rodó un prólogo y un epílogo que sirviesen de apertura y cierre para la obra, así como algunas escenas que reforzaron y le dieron unidad de conjunto al trabajo (Martínez Bretón, 1984: 100–101).

El resultado es una película críptica, con una ambigüedad buscada y que centra su objetivo en dos puntos: la provocación y la experimentación formal. La búsqueda que se emprende dentro ella, la búsqueda que emprenden los cineastas, es la de conseguir una estructura visual lógica, identificativa para la escuela, por encima de cualquier narración o historia<sup>235</sup>.

A la hora de analizar la película y explicar en qué consisten las contribuciones de cada autor vamos a dividirla en un prólogo, seis partes y un epílogo<sup>236</sup>. Las partes en concreto son las siguientes:

- *Prólogo.* Desde el inicio hasta el minuto 7:14. Es un documento espontáneo, rodado sin planificación donde aparecen miembros del equipo, entre ellos Jacinto Esteva, Carlos Durán y Juan Amorós. Es una secuencia que muestra fundamentalmente a una modelo maquillándose y a unos amigos pasar el rato sentados en un bar. Está localizada en el parque de la Dehesa de Girona.
- *Primera parte.* Entre 7:15–21:09. Se inician los títulos de crédito con una música bastante triste. Tras estos títulos aparecen imágenes de un incendio en blanco y negro alimentadas con una voz en off que habla de la catástrofe<sup>237</sup>. Después surgen unas letras que rezan “Al principio era una mujer” y se suceden diversas jóvenes que

---

<sup>234</sup> Bofill porque quería rodar su parte en un formato cuadrado y Portabella por problemas personales con Jacinto Esteva. Esteva se separó de su mujer Anne Settimo y esta se casó después con Pere Portabella.

<sup>235</sup> Esta idea planteada aquí choca de frente con la propia idea que Jordá tendrá del cine en años posteriores. En la etapa final de su vida, Jordá defendía no tener aquello que entendemos por un estilo visual reconocible. “No existe un estilo en la imagen, está en la narración. No tengo estilo de imagen y no he querido tenerlo nunca” (Guerra, 2005). Además, se mofaba de “los cineastas que tienen una pretensión permanente de búsqueda de estilo” porque le resultaban “un poco cómicos”. Estas declaraciones están realizadas en un documental dirigido por Ángela Molina en el año 2007 cuyo título es *No tiene sentido... estar haciendo así todo el rato sin sentido* programado en el canal 33 de Cataluña en noviembre de 2008.

<sup>236</sup> A pesar de que en la cinta se dan las siguientes indicaciones “un prólogo, nueve episodios y un epílogo”. Minuto 7:27.

<sup>237</sup> Es el incendio que sufrió Santander de 1941 (Martínez Bretón, 1984: 106).

preguntan en varios idiomas “¿Cómo se llama el animal que vive a diez metros de la superficie de la tierra y come piedras?”<sup>238</sup> Después, la cámara aparece en una habitación, donde una pareja se repite la misma pregunta, pero sin respuesta, ya que no hay comunicación entre ellos. Esta escena se ve cortada por el paseo de una modelo por el centro de Barcelona, para luego regresar a la pareja. Desde aquí, la chica inicia la narración de un cuento de Julio Cortázar que se convierte en imágenes de coches y modelos que nada tienen que ver con el escritor. Tras este lapsus, se vuelve a la historia de Cortázar, la cual, se cuenta fundamentalmente a través de fotos donde aparece el realizador Joaquín Jordá.

- *Segunda parte.* Entre 21:07–30:30. Una persona aparece tumbada en una cama con la radio de fondo. Se interrumpe la secuencia por una operación de ojos. Se vuelve a la escena de la cama, bajo las divagaciones en off del personaje principal. Pasamos a un coche en el que dos personas escuchan en la radio la historia de un león. A continuación, Sonia Vergano, la protagonista, camina sola por la calle y narra la historia de un cazador de leones, con insertos de fotos e imágenes de un cazador y de cabezas disecadas de león. Para poner punto final a esta historia, la actriz aparece en la calle recorriendo grandes vallas publicitarias donde se erige una enorme fotografía suya.

- *Tercera parte.* Entre 30:30–41:30. Se interrumpe la trama anterior y aparece la actriz Romy frente a una gran valla blanca. Esta valla será pintada por la protagonista con ayuda de otra mujer y de un pintalabios. Esta escena se ve alterada por la inserción de planos de la operación de ojos. Tras esto, un chofer recogerá a Romy y la dejará en un bar para buscar a su príncipe azul. A continuación, el enorme panel con la cara de Sonia Vergano aparece en llamas, la gente corre y se crea el caos. De aquí, pasamos al dormitorio que ha aparecido en la segunda parte, donde se nos enseña que en la cama había un niño.

- *Cuarta parte.* Entre 41:36–47:05. Aparecemos ahora en el apartamento de la pareja del principio. Se empiezan a intercalar planos que ya han aparecido: panel en llamas, modelo caminando, operación de ojos. Volvemos al apartamento y la pareja sigue sin comunicarse a pesar de hablar entre ellos. Se hacen referencias al cine mudo a través de un pequeño gag con una tarta para luego hacer un chiste gracias a un juego de

---

<sup>238</sup> Entre el minuto 11:15–11:24 de la copia citada.



palabras y a la ayuda de un texto que aparece en la pantalla. La acción termina con un aviso dirigido al espectador, al que se le anuncia el fin de la proyección.

- *Quinta parte.* Entre 47:05–53:49. La escena de la pareja se ha trasladado a la playa. intentan contarse historias rodeados de un paisaje vacío. Este tramo de la película es improvisado (Oliver, 1969).

- *Sexta parte.* Entre 53:49–1:10:34. La conversación de la pareja pasa ahora a una azotea donde, vestidos de gala, vuelven a realizar juegos de palabras sin la ayuda de ningún texto en la pantalla. Destaca de esta parte la incursión de una especie de documental de denuncia en medio de la secuencia narrado en off por la protagonista. En este tramo final se resuelve la respuesta que se ha planteado al inicio de la película: el animal que come piedras es el *comepiedras*.

- *Epílogo.* Desde 1:10:34 hasta el final. La modelo a la que hemos visto maquillarse al principio es llevada a un quirófano para someterla a una operación en los ojos. Buscando con este cierre una idea de conjunto para toda la obra.

De todo lo descrito, el prólogo, la segunda y la tercera parte fueron rodadas por Jacinto Esteva. Y el resto, la primera, la cuarta y la sexta por Jordá. Mientras que el epílogo es firmado por los dos. El hecho de dividir la película en estas siete partes no es aleatorio. Se ha seguido la división propuesta por Martínez Bretón (Martínez Bretón, 1984: 100–137) en su análisis de *Dante...* que a nuestro modo de ver es la más accesible. A pesar de ello, es necesario hacer una partición atendiendo a cada director, segmentando el film en la parte de Joaquín Jordá, la parte de Jacinto Esteva y el epílogo común.

El prólogo rodado por Esteva atiende a la idea de *making off* si se acepta el término. Incluso, entra la posibilidad de incluirlo como grabación *casera* puesto que se hace para uso personal, sin intención de incluirla en la película a pesar de su posterior uso para dar unidad a todo el metraje. Por tanto, es una escena de marcado carácter documental, a la que se debe atribuir el término de *documento*, ya que su valor no es otro que el de constatar el momento previo a empezar el rodaje de la película. Es, en palabras de Casimiro Torreiro, “un material profilmico” (Torreiro, 1997: 657). El resto de su contribución se enmarca en el cortometraje que ya hemos citado antes y cuyo título era *La cenicienta*. La operación de cataratas dará unidad a todo el fragmento y se

irá intercalando para provocar la atención del espectador<sup>239</sup> y como una manera de obligar, de forma simbólica, a que el público perfeccione su mirada (Quintana, 2003 a: 443). Aparecerán elementos autobiográficos de Jacinto Esteva: su pasión por las armas y la caza están presentes en la historia que se narra sobre un cazador, así como la idea del eterno niño, aquel al que obligan a ir al colegio con 31 años<sup>240</sup>. Usará para su propia historia una escena rodada y desechada por Jordá<sup>241</sup>, dando todavía más imagen de arbitrariedad, lo que sumado a la búsqueda por provocar en el espectador un gran impacto visual –el ejemplo es el de la valla publicitaria en llamas– y al enredado montaje plagado de insertos hacen que la parte firmada por Esteva sea caótica.

Por lo que respecta a lo aportado por Joaquín Jordá destaca en primer lugar el uso continuo de material de archivo: las imágenes del incendio, el pase de modelos, las carreras de coches o el pequeño documental inserto, en lo que hemos llamado *sexta parte*, sobre la ciudad de Barcelona. Todos ellos se usan olvidando el origen y el contexto en el que fueron rodados para atribuirles un nuevo sentido. A estos materiales se les une la utilización de fotografías, fundamentalmente en la historia de la que él es protagonista, y el uso de textos que aparecen en la pantalla, bien inscritos en una nota o bien aparecidos sobre un libro. Dando una fuerte idea de mezcla y ensamblaje de materiales. El resto de las imágenes rodadas expresamente para la película están alejadas de este aspecto. No son de carácter documental, y persiguen, como las de Esteva, una estética bella, cercana a la publicidad, por tres motivos: el montaje plagado de continuos insertos, la fotografía pretendidamente llamativa y colorista y el uso de modelos profesionales reconvertidas ahora a actrices. Elementos todos ellos ajenos al realismo y que buscan descubrir el imaginario de la sociedad española (Riambau, 1991). En otras palabras, elementos que buscan hablar del imaginario español porque no se puede hablar de su realidad.

Mientras que el prólogo, firmado por ambos, no es más que una escena de cierre. Utilizar a la modelo que hemos visto en la primera secuencia para conseguir que la narración sea circular. Y para justificar, y servir de homenaje a Buñuel, los constantes insertos de la operación. En toda la película es continuo el uso de referencias cinéfilas,

---

<sup>239</sup> Son imágenes de archivo rodadas por un médico amigo de Jacinto Esteva.

<sup>240</sup> Esta idea será mencionada por Anne Settimo años después en *El encargo del cazador*.

<sup>241</sup> La escena en la que dos personas están en un coche mientras escuchan en la radio la historia de un león. La voz de Jordá aparece al final de esa grabación.

fundamentalmente hacia la *Nouvelle Vague*, los insertos, los cambios de color y la incesante voz en off. Siendo realmente esto lo que da idea de conjunto.

Otro planteamiento que sobresa le y que ya se ha mencionado antes es el de la provocación. Las constantes referencias al espectador para que se sienta identificado, aludido u ofendido. Como en la nota que le explica que deje de ver la película puesto que la proyección se ha cancelado. Esta provocación llega más allá de la pantalla y se traslada a la actitud de toda la Escuela de Barcelona. Un ejemplo perfecto es el anuncio que se publicó en la prensa después del nefasto estreno de *Dante...* Joaquín Jordá lo cuenta de la siguiente manera:

*“Pregunté cuantas personas habían ido a verla desde su estreno. Me respondieron que alrededor de 1054. Entonces les propuse hacer uno de esos anuncios combativos y al día siguiente apareció en los periódicos un anuncio que decía algo así “Hasta ahora sólo han ido 1054 personas a ver Dante no es únicamente severo ¿Sólo hay 1054 personas inteligentes en Barcelona? Y parecía que no había más porque, a partir de este momento, ya no fue nadie” (Gregori Fernández, 2009: 689)<sup>242</sup>*

El rechazo general viene por el hecho de ser un rompecabezas solo descifrable por gente que hubiese circulado alrededor de la escuela y de sus integrantes. Las calles, los bares, las actrices, el lenguaje, todo ello pertenecía a un grupo y a un status de difícil acceso para el gran público. Lo mismo ocurrirá con la inmensa mayoría de películas adscritas a la escuela. Como puede ser el ejemplo de *Cada vez que...* de Carlos Durán, cuyas similitudes con la obra que estamos describiendo son increíbles. Mismos actores, Jordá como guionista y actor, parejas que no se comunican, referencias a la *Nouvelle Vague* y a la propia *Dante no es únicamente severo* con la inclusión del chiste del come piedras.

Este repudio también alcanzó a cierta parte de la crítica cinematográfica. Para algunos resultó una “estafa mental, un delito” (Soler, 1967: 4) y para otros directamente no significó nada: “Para empezar no tiene argumento, no pretende contar nada y apenas sugerir. Cuenta ¿Qué cuenta? Eso es lo que quisiéramos saber” (Martínez Bretón, 1984: 192). Al final, todo se acota al hecho de entender que la película es completamente

---

<sup>242</sup> Según los datos disponibles en el Ministerio de Cultura el número total de espectadores asciende a 17.051, mientras que la recaudación es de un total de 4110,67 euros.

abierta. Una especie de salto al vacío con aciertos y con errores. El ejemplo es la escena en donde sus dos protagonistas están en la azotea de un edificio a medio construir, como al borde del precipicio, a punto de caer. “La metáfora no puede ser más explícita: igual de abierto resulta el conjunto del film” (Torreiro, 1997: 657). ¿Quedaría algo de esta forma de entender el cine en *El encargo del cazador* o el desarrollo de la vida de ambos directores que hemos comentado antes les haría cambiar su forma de acercarse a la realidad?

### ***13.5 El inicio del proyecto.***

Jordá, tras todo el periplo que hemos narrado, y una vez que terminó *Numax presenta...* centró su atención en otros menesteres que le permitieron vivir y que le alejaron de la dirección de cine durante más de diez años. Estas actividades eran la escritura y la traducción<sup>243</sup>. Centrado en estos oficios que le permitían salir económicamente adelante, tendría que pasar un suceso personal un tanto traumático para que Joaquín Jordá se volviese a poner detrás de la cámara. En 1985, un periodista llamó a su casa para que escribiese una nota sobre el reciente fallecimiento de Jacinto Esteva (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 106–108). De esta manera, el director se enteró de la muerte de su amigo y le dedicó una sentida necrológica en las páginas de *El País*:

*“Este verano ha sido pródigo en muertes. De aquellas tan próximas que casi sientes como propias, porque arrancan brutalmente de la memoria, hasta secarla, la planta del recuerdo. Una planta que ya no echará más hojas. Primero la de Carlos Chacón y Julio Fernández, luego la de Manolo Sacristán, y ahora la de Jacinto Esteva. Con Jacinto pasé muchas noches y muchos días, más noches que días (pues no era hombre de despertar temprano), durante varios años. Juntos bebíamos. Juntos hicimos una película, Dante no es únicamente severo; juntos montamos aquel tinglado llamado Escuela de Barcelona (tinglado que pese*

---

<sup>243</sup> A este respecto se pueden consultar los textos de Santos Zunzunegui para su trabajo como traductor (Zunzunegui, 2007: 199–200) y de Laia Manresa para su etapa como guionista (Manresa, 2006: 97–98). Destacamos que a pesar de que como director de cine tiene un carácter más bien marginal como escritor trabajó en los guiones de películas de gran calado popular. Aquí hay que entender que para Jordá el trabajo del guionista está supeditado al del director y debe, siempre, ceñirse a lo que este le pide. Por tanto, no existiría para él el concepto de un guionista que es también autor. En resumidas cuentas, firmaría *La vieja música* (1985) para Mario Camus, *Golfo de Vizcaya* (1985) para Javier Rebollo, *Trío. Así como habían sido* (1987) para Andrés Linares, la conocida *El Lute (camina o revienta)* (1987) y su segunda parte *El Lute II. mañana seré libre* (1988) para Vicente Aranda. Junto al que participó en la serie *Los jinetes del Alba* (1990).

*a su endeblez, y por mucho que molestara y moleste, fue y sigue siendo la única cosa sonada que Cataluña ha hecho en cine en los últimos 20 años, sin y con autonomía); juntos nos reímos de él; juntos viajamos tras la película que habíamos hecho; y juntos vimos la muerte, la del montador Joan Oliver, muerto a pie de moviola y a quien dedicamos aquella película.*

*Luego dejamos de vernos. Él hizo unas cuantas más que alcanzaron poca resonancia, yo hice otras que no alcanzaron ninguna.*

*Él se fue a Kenia, o no sé dónde. Yo a Italia. Pero siempre restaba la posibilidad de que esta mutua ausencia fuera temporal, la remediara cualquier encuentro afortunado. Ahora ya no. Y esto duele.*

*Cuando nos conocimos allá por el año 58, Jacinto me regaló un cuadro. Pintaba entonces de manera elegante, geométrica, en tonos austeros, muy influido probablemente por sus estudios de arquitectura.*

*Hace menos de un año expuso en una sala madrileña. La crítica no le prestó ninguna atención. Yo tampoco fui a ver la exposición.*

*Lo siento, pero ya es tarde.*

*Nadie habló entonces de él, pero esta tarde me han llamado de EL PAIS para que escriba estas líneas acerca de su muerte. La necrofagia da bastante asco, y ahora lo siento de mí al colaborar con ella. Pero ya está hecho. Jacinto, ¿qué bocado prefieres que elija?*

*Supongo que el mejor espectáculo que alguien puede desear vivir es el de asistir al de su propio entierro, a las honras fúnebres que siguen a las deshonras en vivo. Me gusta imaginar que Jacinto llegue a conseguirlo. Y me gustaría poder oír su carcajada, una carcajada ronca y rota por el alcohol: "¡Qué dicen estos locos!" (Jordá, 1985).*

“Tres años después, Daria Esteva, hija de Jacinto, invitó a Jordá para que colaborara en un homenaje que ella había preparado en memoria de su padre” (Bou y Pérez, 2009: 2)<sup>244</sup>. Joaquín Jordá acudió y estuvo tres días borracho en homenaje a su

---

<sup>244</sup> El homenaje se llamó “L’escuela de Barcelona (1965–1971). Homenatge a Jacint Esteva”. “Además de varias películas de la Escuela, se celebró una mesa redonda en la que intervinieron Gonzalo Suárez,

amigo y recuperando viejas sensaciones por las calles de Barcelona (Gregori Fernández, 2009: 691). Al preparar su regreso a Madrid, en el aeropuerto, Daria le pidió a Jordá que montase las imágenes del documental titulado *Mozambique*, que, como habíamos comentado antes, Esteva realizó en África en los años setenta. Pero, durante el vuelo de regreso pensó que no montaría la película sino que haría un documental sobre el autor de esas imágenes<sup>245</sup>. “No trabajar con un material inerte, [...] y conseguir [lo que quería Jacinto], que era no ser olvidado”. Siguiendo la proposición de “representarlo de nuevo” (Salvadó, Riambau, y Torreiro, 2006: 67).

De esta manera, Joaquín Jordá se autoimponía la premisa de acercarse a la figura de Jacinto Esteva. Lo que implicaba regresar a la EdB veinte años después de abandonarla. Cuando ya se podía hacer Víctor Hugo y Mallarmé estaba olvidado<sup>246</sup>, el director decide hacer un post scriptum. Una forma de cerrar el círculo que inició en 1967 y que jamás se había sellado porque todo el mundo salió de allí corriendo.

Gracias a Manuel Pérez Estremera y Salvador Agustí, TVE le dio a Jordá 18 millones de pesetas para rodar la película. Este dinero se puso a disposición del instituto del Cine Catalán, que se encargó de la producción. Esta, se finalizó en 1990 con un metraje definitivo de 1 hora y 39 minutos. Duración que había sido acertada desde una primera versión que el director estimó en 2 horas y 20 minutos (Manresa, 2006: 116–117).

TVE no programó la película de forma inmediata retrasando considerablemente su emisión. A pesar de esto, la cinta pudo ver la luz en algunos festivales. Fue premiada en la 7ª Semana del Cine Español de Murcia<sup>247</sup> y el Festival de Alcalá de Henares

---

Ricardo Muñoz–Suay, Josep Maria Forn y Annie Settimo. Los actos tuvieron lugar los días 13,14 y 15 de diciembre de 1988 en la Facultad de Geografía e Historia y fueron organizados por el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Barcelona” (Delgado, 2001: 230).

<sup>245</sup> Afirmación realizada en el documental de Martí Rom antes citado, *Joaquín Jordá i...*

<sup>246</sup> En referencia al eslogan acuñado por el propio Joaquín Jordá para definir la Escuela de Barcelona. *Ya que no podemos hacer Víctor Hugo, haremos Mallarmé*. Expresado con la idea de que era imposible hacer un cine realista y de denuncia en España debido a la dictadura; eligiendo de esta manera hacer un cine críptico y simbólico.

<sup>247</sup> Recibió el Premio Costa Cálida a la mejor película de un nuevo realizador compartido con *Innisfree* de José Luis Guerin (Rocamora, 1991). Curiosamente, unos meses después, ambos realizadores escribieron al periódico *El País* quejándose de que todavía no habían recibido los honorarios correspondientes al premio. “El 16 de marzo del presente año, los abajo firmantes tuvimos la satisfacción de que el jurado de la 7ª Semana de Cine Español (Murcia) premiara *ex aequo* sus respectivas películas, *Innisfree* y *El encargo del cazador*. Pues bien, la satisfacción terminó ahí, porque seis meses después de la concesión de dicho premio, que suponía, además de la estatuilla de rigor, la cantidad de cuatro millones de pesetas, el organismo organizador –según parece, la Consejería de Cultura, Educación y Turismo de la región

(Barceló y Fernández de Castro, 2001: 163). Y consiguió ser seleccionada para los premios Fénix de Berlín (Seifert y Castillo, 2004).

Transcurridos dos años, en 1993, la Filmoteca de Cataluña organizó un pase de la película, dando a conocer a un público mayoritario esta obra de Jordá (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 108–109). Con el paso del tiempo, TVE se decidió a programar un producto que ella misma había pagado el 29 de diciembre de 1999. La situación casi anecdótica de que TVE no emitiese nunca esta película y los escasos pases en cines y festivales de los que gozó le granjearon un aire mítico para el día de su puesta de largo durante su emisión en La 2<sup>248</sup>.

### **13.6 Acercándonos a la estructura de *El encargo del cazador*.**

Para hacer el análisis de *El encargo del cazador* hemos escogido la copia que consideramos definitiva<sup>249</sup> y que presenta un montaje dividido en nueve bloques: *introducción, infancia y juventud, cine y cultura catalana, las mujeres de Jacinto, su aventura africana, el juego, muerte de su hijo, montaje paralelo y recta final*. Su estructura está fragmentada en función de los temas de conversación que aparecen en la película y que aluden directamente a parcelas de la vida de Jacinto Esteva. No existen otros análisis sobre el montaje que presenta *El encargo del cazador*, es decir, no existen propuestas que dividan su metraje de otra forma, excepto el que nosotros publicamos recientemente y en el que seguimos esta misma división (Caravaca Mompeán, 2014).

---

autónoma murciana– todavía no se ha dignado hacerlas efectivas. Sabíamos que las cosas de palacio eran lentas, pero tanto...” (Jordá y Guerin, 1991).

<sup>248</sup> *El País* se hizo eco de este estreno en la siguiente noticia aludiendo a lo que se comenta en este párrafo. “La 2 de TVE estrena esta noche (22.30 horas) una curiosidad: el ensayo documental *El encargo del cazador*, firmado por Joaquín Jordá en 1990, que aborda la compleja personalidad del también cineasta Jacinto Esteva. Tanto Jordá como Esteva pertenecen a la denominada Escuela de Barcelona, surgida en los años sesenta como reacción al cine que se producía en aquel momento en Madrid y vinculada a la *gauche divine*. Quiso Jordá recuperar hace unos años la figura de su colega Jacinto Esteva, con quien dirigió en 1967 el largometraje *Dante no es únicamente severo*, y rodó el documental *El encargo del cazador*, producido por TVE, pero que jamás llegó a programarse. A lo largo de la cinta, las tres esposas de Esteva, su hija, sus amigos e intelectuales vinculados a la Escuela de Barcelona, como Pere Portabella, Ricardo Bofill y Luis García Berlanga, entre otros testimonios, desvelan la controvertida figura del malogrado cineasta. Premiado en diversos festivales, pero jamás exhibido, el documental animó a Jordá a regresar a la dirección con diversos proyectos” (Anónimo, 1999 b).

<sup>249</sup> Se ha considerado definitiva puesto que la otra versión, de 2 horas y 20 minutos, de la que se hablará más adelante, no fue aceptada por la productora del film. Así que se ha tomado como una fase intermedia del proceso de producción y no como producto final, el cual, es el montaje aceptado por todas las partes y posteriormente difundido. Características técnicas de la copia consultada: 99 min, color, 4/3, 16 mm. TVE ha difundido la misma copia desde la que se puede acceder a través de su página web, en la siguiente dirección: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/encargo-del-cazador/676972/> (28.02.2016).

El primero de estos bloques, al que nos referimos como *introducción*, abarca desde el inicio del metraje hasta el minuto 2:50. Se incluyen en este apartado los títulos de crédito sobre fotografías sacadas por Jacinto Esteva. Estos créditos se cierran con el título de la película dando paso a unas imágenes realizadas en África por el protagonista: son búfalos corriendo y buitres comiendo carroña. Hasta el momento, la película es completamente muda. Vemos a una persona de espaldas, sobre un Jeep y con un traje de explorador. Rompe el silencio una voz en off cavernosa. “Si voy a África esta semana y cae la avioneta; te ruego, recopiles mis escritos con paciencia y tiempo. Y los publiques. Aunque solo sea para satisfacer la imbécil vanidad de un muerto”<sup>250</sup>. Esta voz, que pertenece a Joaquín Jordá, viene acompañada de imágenes de una carta firmada por Jacinto Esteva Grewe, *Professional Hunter*. Termina el metraje de África y vuelve a aparecer el título de la película impreso en un autorretrato borroso que Esteva se ha hecho frente a un espejo.

Por corte aparecemos en el cementerio de Sant Gervasi de Barcelona. Una serie de panorámicas nos sitúan en el espacio y colocan a la hija de Jacinto, Daria Esteva, delante del Panteón familiar de la familia *Jacinto Esteva Fontanet*. Del cementerio pasamos a lo que parece el despacho de Daria. Tiene una carta entre sus manos, la mira pensativa, levanta la cabeza y recita la última frase que Jordá había enunciado: “Aunque solo sea para satisfacer la imbécil vanidad de un muerto”. Repentinamente vuelven a aparecer los títulos de crédito, una vez más, impresos en fotografías. Sobre un fondo negro, el director lanza un mensaje: “A Daria, para que se lo dedique a quien quiera”<sup>251</sup>. A continuación, los buitres buscando carroña vuelven a escena, como perfecta metáfora de la *autofagocitación* de Jacinto Esteva, para ser interrumpidos por la voz de Manuel Delgado, que va a centrar en pocas palabras el argumento de la película: “Yo creo que de algún modo es como si Jacinto hubiera recibido un encargo. El encargo de ir a un lugar [...] en el que se tiene la fatalidad de encontrarse a uno mismo. [...] Es un viaje, en el que como le ocurrió a Jacinto, a veces no se vuelve”<sup>252</sup>.

Acabamos de describir cómo la película va a tener dos voces. La de Joaquín Jordá, encargado de realizar una película dedicada a su antiguo amigo Jacinto y la de su hija Daria, responsable de que la memoria de su padre no desaparezca. Además, las

---

<sup>250</sup> Entre el 00:26 y el 00:38 de la copia citada.

<sup>251</sup> De 1:57 a 2:02 de la copia citada.

<sup>252</sup> De 2:10 a 2:50 de la copia citada.



imágenes de África y las palabras de Manuel Esteban ponen el énfasis en el tema central de todo el metraje: la autodestrucción del protagonista. La idea de que Daria y Jordá van a ser dos voces independientes viene marcado por el curioso hecho de que la película empieza dos veces: primero, sobre el min. 00:07 – 00:08 aparece el título del film y a continuación Jordá recitando la carta de Jacinto. Y después, en el min. 00:43–00:48 vuelve a aparecer el título de la película y es ahora Daria la que recita la carta de Jacinto. No obstante, y por encima de estas dos voces, o personajes, que aparecerán dentro del documental, nos encontramos con una dedicatoria que ya hemos referido y que nos invita a concluir que es Joaquín Jordá, en su papel como director y no como personaje, el que va a desarrollar todo el discurso<sup>253</sup>.

Tras la *introducción*, la película se vuelve muda y se suceden imágenes de la infancia de Esteva de forma cronológica, desde que es un niño hasta que es un adolescente. Desde este momento, su juventud será narrada por las personas que ya le conocían durante esta época: Carlos Esteva, Rosa Maria Esteva, Ricardo Bofill y Annie Settimo. Los dos primeros en calidad de hermanos, el segundo como su gran amigo de juventud, y la última como su primera mujer. Esta reconstrucción de su infancia realizada por familia y amigos se rompe cuando los testimonios del Doctor Pozuelo y de su hermana Rosa se entrecruzan en el primer montaje paralelo de la película, y se rompe porque su médico achaca su alcoholismo a conflictos desarrollados en su juventud. Jordá nos propone el juego de ver los problemas de Jacinto desde dos puntos de vista: el estrictamente médico, frío y objetivo, y el emocional, apegado a su hermana. Este bloque que hemos descrito podemos llamarlo *infancia y juventud* y se cierra cuando Daria vuelve a aparecer en pantalla en el minuto 12:35.

Ella, situada en la casa que su padre tenía en Ibiza, y gracias a los planos del director tratando de reconstruir con su cámara la edificación de la casa, se nos va a contar la historia que su padre tenía con aquel lugar. Empezamos a conocer por boca de Daria una de las pasiones de su padre: la pintura. Este breve inciso nos pone en aviso de cómo su hija va a ir reconduciendo toda la película.

---

<sup>253</sup> Esta marca es el ejemplo de que el discurso va a ser elaborado aparentemente por ellos dos pero solo enviado por él, desvinculándose de esta manera de la Escuela de Barcelona. Igual que como hizo con los trabajadores de *Numax presenta...* cuando tras la introducción recitó el nombre de la película con su voz.

En el minuto 15:55 y tras la aparición de Daria, Jordá graba a oscuras, en un cine, los últimos segundos de *Metamorfosis*<sup>254</sup>, dando a entender al espectador que se ha realizado una breve revisión de su obra por parte de los presentes en la sala. Se encienden las luces y se inicia un tercer bloque dedicado a su participación en *el cine y la cultura catalana de la época*.

El director coloca a las personas del mundo del séptimo arte que han sido cercanas al protagonista en las butacas de una sala vacía. Se van a suceder personajes que han orbitado sobre la Escuela de Barcelona y el cine de Jacinto Esteva: Luis Ciges, Pere Portabella, Francisco Ruiz Camps, José Maria Nunes, Manel Esteban, Ramón Eugenio Goicoechea, Manuel Pérez Estremera y Luis Berlanga. Mientras hablan, se intercalan imágenes de dos películas emblemáticas del protagonista: *Dante no es únicamente severo* y *Lejos de los árboles*. De la primera de ellas, Jordá decide poner fragmentos pertenecientes a su parte del film, titulado, como hemos visto antes, *La Cenicienta*. Mientras que de la segunda, la escena del burro cayendo desde un castillo. Además, aparece un breve inserto de *Después del diluvio* con Sonia Vergano acariciando una rana. Curiosamente, el último personaje que cierra esta escena del cine es Berlanga. Es el único que utiliza el título de Escuela de Barcelona para enmarcar la obra de Jacinto, y es el que da paso a la famosa escena de Bocaccio.

En esta secuencia, Jordá nos traslada al lugar de reunión de la Escuela mediante un pausado travelling lateral donde personas que han formado parte de la *Gauche Divine* contestan de forma frívola a preguntas aun más frívolas realizadas por varias personas micrófono en mano. Detrás de ellos aparecen fotografías de su juventud que contrastan el ambiente de antes con el de ahora. Aparecen Terenci Moix, Jorge Herralde u Oriol Maspons, entre otros. Esta escena está “concebida como un mensaje mudo hacia un mundo al que Jordá hacía tiempo había dejado de pertenecer” (Zunzunegui, 2007: 183)<sup>255</sup>. Lo que plantea aquí el director es un alejamiento claro de un grupo en el que ya no milita y con los que no quiere que se le vincule. El significado de una sola imagen, en este caso el travelling de Bocaccio, le sirvió para distanciarse de ellos de una manera más eficaz que cualquier declaración o exilio que se hubiese planteado.

---

<sup>254</sup> Esta película, que se realizó en 1970, es la penúltima aportación al cine de Jacinto Esteva. Llama la atención que se haya elegido esta obra y no la última, *El hijo de María*, que dirigió en 1971.

<sup>255</sup> Este plano termina en el minuto 30:24 y da por concluido este bloque relativo al cine y la cultura catalana.

Ahora, aparecemos por corte en un bar. Jordá nos sitúa aquí gracias a un plano cenital. En este espacio realizará otro travelling, esta vez cámara en mano y desde la barra, para mostrar a la otra *banda* de Jacinto. Es, evidentemente, una contestación cómica a la escena previa, apuntillada por un recurso: la secuencia empalma varias tomas del mismo plano, tanto las que han salido correctamente como las que no. De esta forma, nos damos cuenta que los protagonistas de esta parte no tenían claro que debían decir delante de la cámara. Es el contrapunto a Bocaccio. Y un breve inserto que permite pasar a otra parte de la vida de Esteva.

Este cuarto bloque, al que llamaremos *las mujeres de Jacinto*, se abre con las declaraciones en off de su segunda esposa, la actriz Romy, mientras las imágenes se empeñan en mostrar su llegada en coche a la casa donde se está efectuando el rodaje de la propia película. Joaquín Jordá aparece por primera vez en el metraje dentro de esta casa<sup>256</sup> y atiende a las consideraciones de Romy, que no se siente con fuerzas de rodar dentro de esas cuatro paredes. A partir de aquí empieza la entrevista con la actriz marcada por una claqueta. Su testimonio se va a contrastar con el de su primera mujer, Annie Settimo, y con el de Ana Ventosa, su última compañera sentimental. En un nuevo montaje paralelo descubrimos cómo le conocieron, su vínculo permanente con el alcohol, cómo las enamoró y cómo su carácter violento hacia tortuosa la vida de cualquier persona cercana a él.

Una vez más, el director cierra bruscamente esta trama, ahora en el minuto 43:02, para abrir un nuevo apartado: *su aventura africana*. Es Daria la que nos va a introducir este bloque a partir de sus declaraciones en un zoo<sup>257</sup>. En este bloque aparecen fotografías del continente africano e imágenes que Jacinto había rodado para sus dos películas. Las declaraciones de Daria se completan con las de Julio Garriga para contarnos, no su cine africano, sino su idea de crear una compañía de safaris y de saciar su necesidad de peligro.

Esta breve historia concluye en el minuto 47:56, momento en el que abandonamos África y volvemos a Barcelona para completar otra parte de la vida de

---

<sup>256</sup> En realidad es la primera vez que aparece en la pantalla con su presencia actual, es decir, en esa época. Puesto que en los fragmentos que se han visto de la película *Dante no es únicamente severo* aparece el Jordá de los años sesenta.

<sup>257</sup> Las imágenes iban a ser rodadas en África pero no se pudieron realizar allí por falta de presupuesto. Esta fue una de las causas de que algunas productoras no quisiesen tomar parte en el proyecto ya que creían que Jordá se gastaría todo el dinero en el viaje y se quedarían con una mano delante y otra detrás (Manresa, 2006: 116).

Jacinto, *el juego*. En este apartado habla Ana Ventosa y Omar, un amigo que organizaba timbas y jugaba con él, y al que ya hemos visto brevemente en aquel travelling que contrastaba con el de Bocaccio.

Unas imágenes del aeropuerto de barajas cierran su relación con el juego en el minuto 51:58. Se inicia ahora otra parte de la película: *el suicidio del hijo de Jacinto*. Suceso narrado por Berlanga y contado en primera persona por Daria. Una vez más, junto a estas duras declaraciones, se van a contraponer las narraciones del Doctor Pozuelo y de un nuevo médico que trató a su hijo, el Doctor Tomás. Estas interpelaciones dan pie a que el espectador complete la historia correctamente pues puede acercarse a lo que supuso la muerte de su hijo para Jacinto a través de posiciones absolutamente contrarias. En este fragmento escuchamos por primera vez la voz de Jacinto Esteva a través de una cinta, en donde expone que es él quien debería haber muerto y no su hijo. A partir de aquí, sabemos que su fallecimiento aceleró su proceso autodestructivo<sup>258</sup>.

Dejando este duro recuerdo, Ana Ventosa, su última compañera, mira a Jordá y centra los dos últimos objetivos de Jacinto: *la pintura y la literatura*. Daria habla acerca de la evolución de su obra pictórica, marcada también por su proceso autodestructivo<sup>259</sup>, y conocemos, por voz de su comisario, que antes de fallecer realizó una exposición en la galería Órfila de Madrid. En este pequeño apartado se esboza su pasión por este arte y da pie al clímax de la película<sup>260</sup>.

A partir de aquí se va a iniciar un *montaje paralelo* entre Ana Ventosa y Daria Esteva. Ambas se van a colocar sentadas frente a un monitor donde se proyecta un video que muestra perfectamente el estado de Jacinto en sus últimos días de vida. Veremos fragmentos de un reportaje para el programa *¿Qué pintamos aquí?* que trataba de comprender la pintura de autores españoles a través de sus experiencias personales

---

<sup>258</sup> Este bloque termina en 1:05:48.

<sup>259</sup> Se pone en evidencia dentro de la película como Jacinto Esteva disparaba y acuchillaba los cuadros que pintó en la última etapa de su vida. Probablemente una extraña forma de acuchillarse y dispararse a sí mismo pero de forma indirecta. Incidiendo en la idea de que no tenía valor de acabar con su propia vida.

<sup>260</sup> Este clímax se inicia cuando en el minuto 1:11:05 se pone fin a su pasión por la pintura y durará aproximadamente 10 minutos, hasta el 1:21:50.

(Fernández Rubio, 1985)<sup>261</sup>. Todas las piezas del programa estaban unidas por la narración de Paco Rabal y dirigidas por Benito Rabal, su hijo.

Daria nos cuenta en la película que el rodaje de este reportaje se retrasó unos días y Jacinto estaba muy nervioso<sup>262</sup>. “Cuando llegaron las cámaras Jacinto ya estaba fuera de sí. [Ana] lo veía como una gracia más de Jacinto. Daria en cambio, lo veía como un error. Daria estaba allí pero, cuando llegaron las cámaras, se marchó enseguida [...] Pese a que le doliera, miró las imágenes [...] [porque] sabía de una manera instintiva que el sufrimiento en este caso es terapéutico y que hacía de catarsis” (Salvadó, Riambau, y Torreiro, 2006: 63)<sup>263</sup>. Esta parte de la cinta tiene esta característica: su afán sanador. La idea de enfrentarse a unos fantasmas, a un pasado, que todavía sigue presente. Por eso, Daria habla de esta grabación como de una autopsia en vida<sup>264</sup>. Es un ejemplo del cine como liberación terapéutica (Ruvira, 2006). Tal y como lo explicaba Chus Gutiérrez, ayudante de dirección en esta película y directora que realizaría su segunda película, un documental del que hablaremos después y que está muy influenciado por su relación con Joaquín Jordá, en 1994: “va y nos golpea con verdades sin paliativos. Nos sacude perspectivas inusitadas e incluso crueles... Y luego cura las heridas resultantes con pócimas de inteligente autoironía, sabedor de que, si escuece, es porque cura” (Gutiérrez, 2005).

El uso del montaje paralelo es un recurso convertido en comentario sobre aquello que estamos viendo. “Funciona como fuera del patrón del montaje normal ya establecido por el texto y se convierte en un comentario señalizado” (Nichols, 1997: 162). De ahí su fuerza, imponiendo una sucesión de cuatro voces: el video, Daria, Ana y Joaquín Jordá. Algo que confirman las declaraciones en relación a la intención que seguía el director al realizar este montaje: “Quise contrastar la banalidad de Ana y la intimidad de Daria” (Salvadó, Riambau, y Torreiro, 2006: 63). Es decir, tenemos la proyección, que muestra el mal estado de Jacinto, a su hija, dando una visión íntima, a

---

<sup>261</sup> En relación al episodio en el que aparece Jacinto Esteva, la publicidad del programa comentaba lo siguiente: “El episodio que hoy se emite tiene como título *El sueño* y está dedicado a Jacinto Esteva, cineasta y pintor fallecido hace unas semanas, que participó en el programa junto a su hija Daria. Francisco Rabal defiende la teoría de que el sueño es un aliado del arte y de que cualquier persona que sueña se convierte en un artista, aunque no lo sepa” (Fernández Rubio, 1985).

<sup>262</sup> Entre el minuto 1:13:20 y 1:13:25 de la copia citada.

<sup>263</sup> También se asevera, en esta extensa entrevista que citamos, y en palabras del propio Jordá, como Jacinto *se llenó de coca hasta las narices* debido a la tardanza del equipo técnico de TVE. Como una forma de minar la ansiedad que sufría por quedar bien ante las cámaras.

<sup>264</sup> Entre los minutos 1:12:22 y 1:12:25 de la copia citada anteriormente Daria habla del video como algo “doloroso, corrosivo y brutal” porque era como una “autopsia en vida de Jacinto”.

su última mujer, centrada en lo superficial, y a Jordá, como última mano mezclando a su parecer las imágenes.

El otro punto destacado de esta escena es la ocultación del personaje. Hasta que llevamos exactamente 1 hora y 12 minutos de película Jacinto únicamente ha aparecido en fotografías, fugazmente de espaldas en la *introducción* y su voz había salido de una grabadora para explicarnos qué sentía tras la muerte de su hijo. Pero la única vez que se va a presentar al espectador cara a cara es a través del monitor de televisión<sup>265</sup>. Y esta imagen será desastrosa: está borracho, drogado y balbucea pensamientos sin ninguna conexión. Es la única vez que el protagonista habla por sí mismo y no aporta nada. Lo único que se puede deducir de su aparición es que Jacinto se encontraba mal y, como nos han explicado, se encontraba en su fase final.

A partir de este momento, entramos en la última parte de la película y de la vida de Jacinto. Esta parte, que hemos querido llamar *recta final*, está completada por los testimonios de Daria, Ana Ventosa y el Doctor Pozuelo. Una vez más el director ha buscado mirar a la muerte desde un aspecto científico y emocional. Destaca la reconstrucción realizada en plano subjetivo de la muerte de Jacinto, que se intercala entre una y otra declaración, y en la que aparece Daria Esteva sonriendo a su padre mientras este camina tambaleándose y silbando una canción por el pasillo. La cámara reconstruye lo que Ana nos está narrando, lo idealiza, como un último paseo idílico de Esteva, y lo hace corpóreo: el protagonista ha vivido delante de nosotros a través de los testimonios de sus compañeros y ahora muere delante de nosotros.

Una vez muerto, Daria nos explica ante el fuego de la chimenea de su casa, como una forma de dejar actualizada la historia de su padre para así quemar lo viejo, de qué va la película y cómo esta historia comenzó con la muerte de Jacinto y no acaba con ella.

---

<sup>265</sup> Cuenta Joaquín Jordá que a la hora de plantearse realizar la película, quiso resolver tres cuestiones que le preocupaban. La primera de ellas era encontrar una productora que no fuese *Filmscontacto*, puesto que había desaparecido, para producir la película. La segunda, dotar al metraje de un carácter que lo “alejase de los tics del reportaje televisivo sin caer en los del docudrama”. Y por último, “como escapar, que no vencer, a la comparación que muy probablemente podía establecerse con *El desencanto* de Jaime Chávarri” (Jordá, 1992 b: 100). Vista la película hay que reconocer que consiguió escapar de la comparación directa con *El desencanto*. Pero no sabemos si consciente o inconscientemente utilizó el mismo recurso que Chávarri al relegar la aparición del personaje clave de la película hasta que esta está muy avanzada. La diferencia en este sentido está clara: en el caso de Leopoldo María Panero no conocemos su existencia hasta que se materializa y en el caso de Jacinto Esteva, está presente en todo momento, ya que siempre se habla de él, como un fantasma que no se hace corpóreo pasado un tiempo.

*“El final de la película lo pensé con Daria delante de la cámara, después de días de grabarla hablando de su padre (ya lo había dicho todo). Me hice el siguiente razonamiento: ella ya debe de estar harta, ya no sabrá qué más decir... querrá decir que ya basta, pero no lo dirá y me mirará a mí... yo no haré cortar, después mirará a Carles Gusi (a la cámara) y éste aguantará su mirada... y finalmente la cámara se levantará perdiéndola. Podía ser que no pasara así, pero pasa tal como lo había pensado. Fue maravilloso”* (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 108).

Mientras Daria pronuncia estas palabras, Jordá utiliza un recurso para que ella esté tranquila y que además le sirve para controlar mejor el ritmo de la escena. “Le puse a Daria un cochecito en las manos, para que ella jugara con él y se fuera tranquilizando” (Salvadó, Riambau, y Torreiro, 2006: 45)<sup>266</sup>. Cerrando la película con el ruido del coche de juguete, el sonido del fuego y un primer plano de Daria que se termina cuando la cámara decide levantarse y dar por concluido el metraje.

### **La otra versión.**

Si nos remontamos a la historia de la película encontraremos que se ha mencionado la existencia de otra versión de la cinta que acabamos de describir. Las referencias a este montaje más extenso, recordemos que era de aproximadamente 2 horas y 20 minutos, que hemos podido encontrar se remiten a pequeños apuntes. El primero de ellos aparece firmado por Nuria Vidal en la entrevista que realizó a Joaquín Jordá para la revista *Nosferatu*, en su número 9 del año 1992. En ella, el director afirma que la copia extensa era mejor que el nuevo montaje porque había tiempo para el drama y la comedia, además de aseverar que tuvo que “cortar lo que no era relevante para la historia pero si necesario para la película” (Vidal, 1992 a: 53–54).

En ese mismo número de la revista, Jordá escribe un artículo aludiendo a la producción de *El encargo del cazador* en donde se lamenta por no haber sacado adelante la idea inicial: “contábamos con un montaje de 2h 20m que a mi parecer era mucho mejor que el actual de 1h 40m y que Iván Aledo y yo defendimos como pudimos

---

<sup>266</sup> El uso de un coche de juguete tiene un gran sentido. Jordá argumenta en esta misma entrevista como Jacinto Esteva era un “destrozador de coches”. Algo que evidentemente también sabe Daria. La respuesta cinematográfica a esta pasión está claramente expresada en la película que Esteva dirigió en 1968, *Después del Diluvio*, donde los protagonistas, Paco Rabal y Francisco Viader, se encargan de destruir pacientemente un coche durante una larga escena.

ante TVE” (Jordá, 1992 b: 101). Tiempo después, la misma publicación le dedicaría, en el año 2006, un número en exclusiva al director. En él, Jordá es sometido a una larga entrevista, donde, brevemente, vuelve a hacer alusión a esta copia, pero ya un tanto olvidadizo: “había un montaje de 2h y media, que por cierto, creo que era mejor que el montaje final” (Salvadó, Riambau, y Torreiro, 2006: 48). En esa misma charla y a colación de estas declaraciones, los entrevistadores le aseguran que Iván Aledo ha comentado la existencia de una versión de 4 horas de duración. Jordá lo niega, acusa de exagerado a su compañero, y se reitera en lo dicho más arriba (Salvadó, Riambau, y Torreiro, 2006: 48). Una última alusión, también en esa misma edición, corre a cargo de un artículo firmado por Jesús Angulo en donde se vuelve a hacer referencia a esta copia en los términos antes comentados: reducción de las 2 horas y 20 minutos por cuestiones de producción (Angulo, 2006: 21).

Para rematar estas referencias tenemos que decir que la mención más extensa y completa, está presente en la biografía escrita por Laia Manresa sobre el director. En ella se hace este interesante apunte:

*“Televisión Española consideró que este metraje era demasiado largo para que la película pudiera ser emitida en este horario de máxima audiencia y, mediante un contrato con el Instituto del Cine Catalán, obligó a Jordá a reducirla a la versión actual de 1 hora y 40 minutos”* (Manresa, 2006: 116).

Esta versión<sup>267</sup> mantiene la misma estructura como si de un coro griego se tratase. Es la división en nueve partes antes mencionada: *introducción, infancia y juventud, cine y cultura catalana, las mujeres de Jacinto, su aventura africana, el juego, muerte de su hijo, montaje paralelo y recta final*. Jordá no modificó este esqueleto, que es lo que realmente da cuerpo a todas las apariciones y guía la narración. Únicamente vemos reducidas algunas declaraciones y eliminados personajes que el director consideró innecesarios para la historia. En este sentido, Jordá lamenta la supresión de la eterna amante de Jacinto, If, que da más interés a su aventura africana (Vidal, 1992 a: 53).

---

<sup>267</sup> La copia de la que se va a hablar tiene una duración exacta de 2 horas y 24 minutos. Y ha sido proporcionada gracias a la ayuda de Luis E. Pares, que nos cedió la copia que el montador, Iván Aledo, tenía a su disposición. Está grabada directamente desde la moviola de montaje. A lo largo del trabajo se va a hacer referencia siempre a la versión de menor duración, mientras que cuando nos refiramos a esta se hará mención explícita.



Estas omisiones hacen que partes de la vida de Jacinto narradas en la película queden ensambladas en el total de manera brusca. Vamos a poner dos ejemplos al respecto. El primero de ellos es el relativo a su afición al juego. Si recordamos, el director construye esta parte de su vida en base a los testimonios de su última mujer, Ana Ventosa, y de su amigo de timbas, Omar. En la versión de mayor extensión, el círculo se completa de manera redonda por la participación de Romy, su segunda mujer, que une perfectamente la historia de África con este nuevo bloque. En la versión de 1 hora y 40 minutos, esta parte de la película pierde fuerza pero gana coherencia en su conjunto. Puesto que el personaje de Romy ya ha cometido su función a estas alturas de la película, y ahora le toca contar a Ana esta parte final de la vida de Jacinto<sup>268</sup>. El segundo ejemplo, más llamativo, es el corte de un largo travelling alrededor de los exteriores de la casa de Jacinto, protagonizado por Daria Esteva, en donde se da sentido a su pasión por los animales. Está situado entre el *montaje paralelo* y la *recta final* e hilvana perfectamente ambas partes. Aun así, el hecho de que el plano sea de día y sea tan largo no casa muy bien con esta última parte de la cinta. Entendiendo de esta manera su eliminación en el montaje final<sup>269</sup>.

La otra pérdida, y que como ya hemos dicho el director consideró la mayor, es la de su eterna amante. En el primer montaje se le concede a este personaje una importancia notable en dos ámbitos: el ligado a su vida y su relación con las mujeres y el centrado en su aventura en África. Sin su testimonio, y únicamente viendo la versión corta, no podemos entender bien su pasión por los diamantes africanos o su necesidad de tener siempre mujeres a su lado.

Más allá de estos pequeños detalles, la parte que más ha sufrido los cortes es la que vincula al protagonista con el mundo del cine y con la Escuela de Barcelona, y en concreto, con el famoso travelling en el viejo Bocaccio. A este respecto, Joaquín Jordá se refiere de la siguiente manera:

---

<sup>268</sup> Esta parte que retrata el juego en la vida de Jacinto se desarrolla entre los minutos 1:16:00 y 1:25:54 de la copia extendida. El plano que cierra la parte de la aventura africana en la versión larga y enlaza con las declaraciones de Romy consiste en ver a Daria sentada mirando cara a cara al famoso gorila albino *Copito de Nieve*. Curiosamente, en la película *Monos como Becky*, que Jordá realizará en 1999, una de las imágenes icónicas que se usan para hablar de ella es cuando su protagonista, Ramsés, mira, también cara a cara, a *Copito de Nieve*. Hablaremos de esta obra más adelante.

<sup>269</sup> El travelling tiene lugar entre el 2:01:00 y el 2:02:54 de la copia extendida.

*“A medida que los convocados iban sintiendo los vapores del alcohol, las conversaciones se fueron tornando cada vez más autoparódicas, por lo que decidí prescindir de unas imágenes que hubieran podido ser crueles”* (Angulo, 2006: 22).

Además, completará estas declaraciones con la siguiente aportación:

*“[El travelling] lo repetí dos veces de manera intencionada. La hice por primera vez cuando todos llevaban como una hora ahí. Y volví a repetirlo al cabo de tres horas cuando el alcohol ya había subido. Me dio vergüenza utilizar esta segunda toma porque era tremenda. Todo el mundo estaba con una trompa considerable, desbordados. Era tan caricaturesco que no la monté porque tampoco mi intención era machacarlos”* (Salvadó, Riambau, y Torreiro, 2006: 64)

En la copia de 2 horas y 24 minutos este travelling dura 10 minutos frente a los 6 minutos de la versión más reducida. Y en él aparece un extraño personaje travestido, propio del Bocaccio de los 60, para poner aun más en ridículo a los presentes. Además, la parte previa a esta secuencia, cuando los personajes de la escena cinematográfica están en el cine es mucho más extensa. Aparecen personajes que son omitidos en la versión corta destacando la presencia de Jaime Camino<sup>270</sup>, que cita a Jacinto Esteva como un hombre clave para la Escuela de Barcelona antes de que Berlanga entre en pantalla hablando de este movimiento.

El resto del metraje no varía de forma destacada. Únicamente las declaraciones son más extensas de lo que aparecen en la versión de 1 hora y 40 minutos. Al hacer estos cortes se pierden matices y detalles y quizá esto es lo que preocupaba al director: que el espectador no pudiese completar bien la historia de Jacinto por falta de información, quedando un retrato bastante opaco. Sin embargo, al eliminar lo que Jordá consideró necesario, lo que hace es entrar en el terreno de lo que no dice pero que sí se sugiere. Dejando una película más directa, sin posibilidad de morirse en los pequeños detalles.

---

<sup>270</sup> Entre los minutos 24:30 y 25:10 de la copia citada.

Para terminar, al ser una copia previa, de prueba, no están incluidos los títulos de crédito, ni al principio, ni al final. Y los rótulos explicativos que indicaban el título de la película y el nombre de los personajes no aparecen.

### ***13.7 Cerrando la cacería.***

Queríamos hacer aquí un breve repaso de algunas ideas que sobresalen de la película, que no hemos comentado antes y que nos servirán para pasar al siguiente bloque vinculado a otra de las obras clave, para nosotros dentro de estos años: *El sol del membrillo*.

Jacinto Esteva y la *Gauche Divine*, dentro de *El encargo del cazador*, aparecen representados de la misma forma. El primero de ellos sería un cadáver que recorre todo el metraje y sobre el que se repiten una y otra vez su carácter problemático, su alcoholismo, su apatía final y su destrucción interior y exterior. Del segundo se plantea su aspecto pasado, su carácter tibio, su comportamiento frívolo y su posición como momias del pasado (Riambau, 2010: 28). Ambos representan a una persona y a un movimiento cultural muerto, representación que da un aspecto lúgubre y oscuro a la obra. Sin embargo, del primero de ellos se muestra una evolución: desde su niñez hasta su etapa final –centrándose más en su etapa final–. Mientras que el segundo se enseña directamente en su lecho de muerte. Esto es así porque Joaquín Jordá quería reconstruir la imagen de ambos de dos formas distintas: a la *Gauche Divine*, y en concreto a la Escuela de Barcelona, quería destruirla de forma definitiva, desvincularse cultural, intelectual y cinematográfica de ellos, mientras que a Jacinto Esteva, al que utiliza como ejemplo de los males de aquella generación, le exonera señalando su personalidad inquieta<sup>271</sup>.

En esta última sentencia no nos referimos a que perdone los males de su compañero sino a que respeta la importancia de su figura para el resultado final de su película. Jacinto Esteva, a pesar de querer morir, no tenía el valor suficiente para acabar con su vida. Una vida que se había convertido en su obra. Sus múltiples facetas –cine, pintura, literatura, África, etc.– quedaron relegadas por una vida inquieta. Una existencia que le había llevado a prescindir de la representación y centrarse en la experiencia. Ya hemos dicho que su cabeza corría más rápido que lo que sus manos eran

---

<sup>271</sup> Una importante reflexión sobre este periodo la encontramos en el trabajo de Villamandos (Villamandos, 2011)

capaces de traducir en algún material artístico. Pintaba cuadros a los que luego disparaba, dictaba novelas que no se publicaban, terminaba películas que no le interesaban. Su personalidad empapa toda la película, y Anne Settimo, primera mujer de Esteva, se da cuenta de ello y saca a la luz una afirmación importante: las cintas de Jacinto permanecerán en el recuerdo “desde notas sobre la inmigración hasta las imágenes de esta última”<sup>272</sup>. Acertando en un hecho importante: Jordá se sirvió de la obra de vida de Jacinto para realizar una película que podríamos considerar como una obra con una doble autoría. Como un *Danto no es únicamente severo* pero en los años noventa. Como un nuevo manifiesto de lo que está por venir: documentales comprometidos con el pasado del cine, que recuerdan a aquellos artistas que han transitado de una forma muy especial por la vida, ensayístico, autobiográfico y paciente en dos sentidos: en su construcción formal y en su insistencia por seguir mirando la realidad a pesar de no ser el momento más adecuado para hacerlo<sup>273</sup>.

La obra de Jordá, junto a los trabajos previos de Huerga y de Guerin, inauguró en España una cinefilia alejada de cualquier crítica aduladora. El cine miraba a su pasado para pensarlo, reconstruirlo y mirarlo desde un nuevo punto de vista. El objetivo era superarlo para poder avanzar. No solo perseguía hacernos recordar sino criticar ese recuerdo y, a través de él, formar uno nuevo.

Igualmente, tanto *Innisfree, Gaudí* como *El encargo del cazador* se encargaron de utilizar, para reconstruir esa memoria, adjetivos y recursos formales que no habíamos visto desde que el documental entró en decadencia a principios de los años ochenta. El concepto de *cine dentro del cine* les sirvió para construir de la nada una película muda y traer a España de manera consciente el falso documental, para no recuperar imágenes del pasado sin antes haberlas actualizado en el presente usando una nueva voz, para recuperar importantes artistas como Gaudí o Ford pero también para reivindicar la periferia a través de personajes marginales como Jacinto Esteva y para utilizar una narración que se construía a través de diálogos, voces en off, montajes paralelos, entrevistas y reconstrucciones.

En la que aquí hemos elegido como primera gran representante de esta época, en parte por su invisibilidad, que se contrapone sobre manera a la película que vendrá a

---

<sup>272</sup> Aproximadamente sobre el min. 10:30. de la película.

<sup>273</sup> Tampoco hay que olvidar que *Innisfree* iba por esta misma línea y que apareció también ese mismo año pero en las salas de cine.

continuación, las circunstancias la convertirán en una obra maldita que únicamente será recuperada para el discurso del cine español cuando Joaquín Jordá presente en 1999 *Monos como Becky*. Cerrando y abriendo la década. Como el profesor que pone un ejercicio al inicio de la clase y lo resuelve cuando esta ha terminado pero dejando a sus alumnos preguntas que solo pueden contestarse ellos mismos. En los estudios fílmicos que se acercan al documental español se ha tenido en cuenta este hecho, su invisibilidad, pero se la ha recuperado y colocado en su justa medida con el paso del tiempo. El ejemplo más claro es su inclusión como una película que de forma meridiana plantea un cambio en el cine documental español en la obra *Documental y vanguardia*:

*“El encargo del cazador [es] la película que plantea un cambio más rotundo en cuanto a las formas documentales existentes en España. [...] entronca con algunas de las inquietudes más evidentes del documental contemporáneo, aquellas que pasan por lo personal y lo autobiográfico, sin renunciar a la reflexividad.”* (Cerdán, 2005 a: 353–354).



## **14. *El sol del membrillo.***

### **14.1 *El objetivo.***

En este segundo gran bloque relativo a *El sol del membrillo* vamos a trabajar la película de Víctor Erice desde diferentes puntos de vista. Haremos un repaso por la gran repercusión mediática que tuvo, elemento que la diferenció del resto de documentales de los años noventa, expondremos la situación en la que se encontraba Víctor Erice antes de llevar a cabo este proyecto, escribiremos sobre el origen del film, realizaremos un análisis de su estructura y terminaremos con un acercamiento a un aspecto clave para nosotros: su vinculación con el clasicismo documental.

### **14.2 *Recepción crítica. Historia consumada.***

En contraposición a lo que nos encontrábamos con *El encargo del cazador*, *El sol del membrillo* recibió una atención mediática extraordinaria. Superior, incluso, a la que había merecido *Innisfree* porque, aunque ambas compitieron en Cannes, la película de Erice lo hizo en la sección oficial a concurso. Esto le otorgó una gran exposición pública y le dio relevancia dentro del cine español en su conjunto –y del cine documental en particular–. En este apartado vamos a sintetizar las reacciones que se produjeron tras su estreno, así como su posterior repercusión historiográfica, para tener un marco, desde un punto de vista académico y crítico, de lo que significa *El sol del membrillo*.

Como hemos dicho, el 11 de mayo de 1992, el tercer largometraje de Víctor Erice se estrenó en el Festival de Cannes. Las reacciones, según las primeras impresiones, fueron dispares. Ángel Fernández–Santos lo explicaba de esta manera:

*“Durante la proyección ante no menos de 2.000 periodistas acreditados en Cannes 92, muchos de ellos se desentendieron de la pantalla y salieron de la sala. No obstante, fueron más quienes se mantuvieron ante la pantalla hasta el final y muchos también quienes la aplaudieron. Para unos, esta recepción equivale al rechazo de una película a la que consideran aburrida y fallida; para otros, en cambio, es el resultado previsible de su carácter insólito, sorprendente y sin precedentes en la historia del cine reciente.”* (Fernández–Santos, 1992).

Esta recepción tan polarizada se reduciría a una aceptación general cuando al término del festival la película recibiese el premio *Fipresci* que otorga la crítica especializada y que, en cierta manera, da nombre propio al trabajo que más ha gustado a la prensa. En lo que se refiere a Fernández–Santos, su posición estaba muy cercana a la de aquellos que se vieron deslumbrados por el director vasco:

“El sol del membrillo *es una obra cinematográfica compleja y difícil, meticulosamente concebida y elaborada contra la corriente a lo largo de dos años de rodaje y montaje. Es una película que se escapa de los códigos convenidos del comercio cinematográfico actual: no tiene trama argumental de ningún tipo y, no obstante, está lejos de ser encasillable en el género documental. Va mucho más lejos. Se trata de un ejercicio muy arriesgado –sobre todo a causa de la parquedad y austeridad de los elementos que baraja y combina– de puro lenguaje visual: un poema cinematográfico, una metáfora cuyas reglas se aceptan con pasión o se rechazan con indiferencia o incluso con hostilidad*” (Fernández–Santos, 1992).

Siguiendo con la crítica española, José Luis Guarner, que cubría el festival para *La Vanguardia* también entró en la nómina de aquellos que vieron en *El sol del membrillo* un mensaje de gran calado:

“[Ofrece] *una reflexión sobre el misterio de la creación artística. Y asume en la sección final, grave, casi trascendente –basada en la reconstrucción de un sueño recurrente de Antonio López– el carácter de una meditación sobre la decadencia y la muerte, de la que los frutos caducos del membrillero se erigen en elocuente metáfora. Y al pretender seguir esta aventura irrepetible, Erice se embarca en otra similar, donde la trayectoria del cineasta y del pintor se hermanan, se complementan y se funden.*” (José Luis Guarner, 1992 a: 47)

En el lado contrario nos encontramos con las reseñas de J.J. Costa y Rodríguez Marchante, en *El periódico de Cataluña* y *ABC*, respectivamente. Costa se dividía entre considerar la película de Erice como una “fascinante obra de arte o un documental pesado e insípido” (Sánchez Costa, 1992: 63), mientras que Marchante era mucho más explícito en su visión de lo acontecido:



“Son muchos y malos minutos en los que la sustancia de la película se llena de artilugio y de apariencia de falsedad, y deja de oler a membrillo. El cine soporta a la perfección la falsedad, siempre y cuando no contenga la doble mentira de simular verdad absoluta. Llueven palabras que no hay guarnición que las haga tragar. Nos vamos todos a mil millas del cuadro: el pintor, la mujer, el amigo, los polacos, el Sol, los chinos, más amigos..., y allí sigue el membrillero, al que se le ha puesto sitio, como a Troya” (Rodríguez Marchante, 1992: 105)<sup>274</sup>.

En publicaciones especializadas no existía, como en los diarios de tirada nacional, esta división de opiniones. Tomemos algunos ejemplos. En la reseña que le dedicó Carlos F. Heredero en la revista *Dirigido por...* la película volvía a ser una obra con la que entablar un profundo diálogo:

“la experiencia conjunta del pintor y del cineasta desemboca en una honesta y lúcida aceptación de sus propios límites, de las fronteras [...]. De las imágenes se desprende una serenidad profunda, una intensidad y una emoción capaces de invadir, desde sus sólidos cimientos en lo real, el territorio de lo poético e inclusive de lo fantástico [...]. Lo que permanece, en definitiva, es un esfuerzo (absolutamente insólito en el cine contemporáneo) por despejar la hojarasca de todas las imposturas que han confundido el artificio con el estilo, para volver a distinguir la verdadera huella del cineasta, para recuperar el sentido de la puesta en escena y el valor de una imagen” (Heredero, 1992 a: 27)

Para *Archivos de la Filmoteca*, *El sol del membrillo* era un punto de partida sin igual en el cine español contemporáneo y así lo dejó claro en su número de otoño de 1992 dedicándole una amplia cobertura bajo la firma de tres artículos distintos. En este caso de Miguel Marías, José Luis Rebordinos y José Enrique Monterde. El primero de ellos no había visto nunca nada que se pareciese a la obra de Erice (Marías, 1992 b: 118), resaltando que era la mejor película que se había “hecho en este cinematográficamente desdichado país. Lo más nuevo, sin pretender ser “moderno”, que he visto en veinte o treinta años, desde los primeros pasos de la *Nouvelle Vague*” (Marías, 1992 b: 123). Rebordinos también contrastaba lo dicho por Marías: *El sol del*

---

<sup>274</sup> En enero de 1993, y con motivo del estreno en salas de la película, la crítica de Rodríguez Marchante, que volvía a aparecer en *ABC*, seguía siendo negativa. Un extracto: “Con todos los respetos para dos artistas incuestionables, ¡uff!, y que la historia haga lo que le parezca, pero, hoy por hoy, enero del 93, a uno le duelen las quijadas del bostezo, y se queda aguardando hasta el año 2000 que Víctor Erice haga su próxima obra maestra” (Rodríguez Marchante, 1993: 92)

*membrillo* era insólita dentro del cine español. Pero además, para su gusto, la primera hora del filme era “lo más hermoso que el que suscribe estas líneas ha visto en una pantalla cinematográfica en los últimos años” (Rebordinos, 1992: 124). Por último, y extendiéndose más que sus predecesores, Monterde realizaba una reflexión, con numerosas citas a pensadores, filósofos y ensayistas de siglos pasados, sobre lo que podría significar *El sol del membrillo*. Un breve ejemplo:

*“No es [...] un documental sobre técnica pictórica, ni siquiera sobre la técnica concreta de un artista; se trata de una historia de amor, de todo el amor que es capaz de generar un oficio bien hecho. Para López, el respeto a la exactitud equivale al respeto a lo amado; la perfección no es un alarde para visitantes japoneses despistados, porque ¿Qué es la perfección de cada cosa? No es más que la presencia en ella de la vida creadora, de la vida que la anima”* (Monterde, 1992: 130).

En *Fotogramas*, José Luis Guarner volvía a escribir para resaltar e iniciar, con motivo de su estreno en salas, algunas claves que en años posteriores la historiografía trataría de analizar, contextualizar y describir. Guarner entendía que Erice había realizado varias películas a la vez –un argumento que, si recordamos, también se utilizaba para hablar de *Innisfree*–; en definitiva, que *El sol del membrillo* merecía un acercamiento acorde a sus condiciones:

*“En El sol del membrillo [hay] varias películas a la vez: el elogio de un artesano, el análisis de un artista, una aproximación al misterio de la creación, una reflexión sobre la decadencia y la muerte, un ensayo sobre la naturaleza del cine, la mirada del cineasta. No será una película perfecta [...] pero es una película apasionante”* (Guarner, 1992 b: 7)

Similar acogida tuvo en revistas extranjeras especializadas. *Cahiers du Cinema*, por ejemplo, le dedicó unas sentidas palabras tras su paso por el Festival de Cannes:

*“Son film résiste à la manipulation, aux effets de culture des films d’art, c’est déjà beaucoup. Mais qu’il y parvienne sans violence, cela est absolument original et presque miraculeux. D’une simplicité exemplaire, l’art d’Erice ne s’appuie sur aucune absence fabriquée, ni hors–champ, ni ellipse, pas d’implicite fabriquée ni hors–champ, ni ellipse, pas d’implicite, il ne ménage aucun suspens,*

*reste extérieur a tout ce qui au cinéma peut devenir un procédé*” (Giavarini, 1992: 31).

La misma tesitura nos encontraremos en el acercamiento a Cannes que realizaban cada año *Film Quarterly*<sup>275</sup>, *Positif*<sup>276</sup> y *Sight and sound*<sup>277</sup>. En esta última se llegaba a incluir una extensa entrevista con el director para resaltar la importancia tanto de la película como de toda la obra de Erice. Paul Julian Smith escribía, en un apartado de esa reseña, lo que llegados a este punto significaba el director vasco para el cine español y para el cine europeo:

*“Erice is the quintessential auteur film-maker. The spirit of the beehive (1973), The South (1983), and The Quince Tree Sun (1992) stand among the most forceful products of the creative imagination of a single individual, undiluted by collaboration with others. In addition, his work is art cinema in its purest form. The loving attention paid to mise en scène, cinematography and lighting, the use of complex and elliptical narrative and the problematisation of the filmic apparatus make this a cinema of the highest intellectual rigour”* (Smith, 1992: 28).

Tras su estreno en España, primero en Barcelona y después en Madrid por unos problemas con los productores, la película fue creciendo en el imaginario cinematográfico del país<sup>278</sup>. Cuando la revista de la Academia de Cine hizo su repaso

---

<sup>275</sup> Un segmento de la crítica de William Johnson: “If the source of the apparent realism in López’s painting in Erice’s filmmaking remain question marks, the effects grow clearer as the film unfolds. The steady gaze and the avoidance of either drama or explanation transform reality in front of the camera and microphone into an enriched reality on the screen” (Johnson, 1993: 44).

<sup>276</sup> Un extracto del texto que firmaba Gérard Legrand: “Si j’ajoute que la boule de verre de Citizen Kane, le temps d’un plan, se change en un “polyèdre parfait” de Platon, on aura compris à quelle réflexion sur la Lumière créée nous invite Victor Erice. Une telle maîtrise de l’espace-temps réel, dont les segments s’articulent avec une aisance rare (dans sa rigueur) lorsqu’il est question de “suivre” un artiste vivant [...], justifie, si l’on veut, qu’en vingt ans Erice n’ait signé que trois films, mais nous le fait regretter” (Legrand, 1992: 84).

<sup>277</sup> Un breve ejemplo de la crítica realizada por Philip Strick: “At first shock, *The Quince Tree Sun* seems a complete break from these intricate stories: it presents itself as a documentary about an artist at work, his daily routine pedantically dated, his method piercingly scrutinised, his visitors dispassionately spied upon, his achievements and failures recorded without comment. According to Erice, wise after the event, this collection of actualities provides ready answers to the immediate questions, “Who is the artist?”, “What is he painting?”, and “How does he do it?” Fortunately, the experience is rather less simple.” (Strick, 1992: 59). En esta reseña, en la de *Cahiers du cinéma* y en la de *Film Quarterly* se hace hincapié en su parecido a otra obra, *La belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), que había ganado el premio del jurado el año anterior en el Festival de Cannes.

<sup>278</sup> Los productores deseaban que su estreno en la capital coincidiese con una retrospectiva que el museo Reina Sofía le iba a dedicar a Antonio López, por este motivo la película se presentó primero en

del cine español en Cannes<sup>279</sup>, la película de Erice era una de las grandes triunfadoras. En primer lugar, era la primera película española premiada en el festival desde 1983 – cuando se le concedió una mención a *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1983)–; en segundo lugar, se presentaba dos años después de *Innisfree* y *Pont Varsovia*, continuando con la renovada imagen que empezaba a mostrar el cine español en el extranjero –aquí deberíamos recordar que en 1991 ninguna película española participó en dicho festival–; y, en tercer lugar, formó parte de la delegación española que más títulos presentó, “un total de cuatro. *El sol del membrillo* [...]. *Hay que zurrar a los pobres*, de Santiago San Miguel y *Don quijote*, de Orson Welles/Jesús Franco, en la Quincena de Realizadores y *La memoria del agua*, de Héctor Faver, en *Un certain regard*.” (Llorens y Uris, 1994: 35).

Los estrenos tanto en España como en el extranjero también favorecieron esta imagen positiva de la obra. Tal y como recogían algunas noticias de la época, *El sol del membrillo* empezaba a funcionar fuera de nuestras fronteras:

*“La película "El sol del membrillo", de Víctor Erice, ha sido presentada estos días en París con el título de "El sueño de la luz" y ha causado asombro entre la crítica especializada de la capital francesa, que le dedica toda clase de elogios. Según Olivier de Bruyn, crítico cinematográfico del nuevo diario parisino "Le Jour", "se trata de un filme que, sin miedo a caer en el obligado ditirambo, puede definirse como maravilloso", Gerard Lefort, en "Liberation", destaca cómo a la quincena de colores que contiene la paleta del pintor Antonio López, el director español agrega uno propio a la plenitud filmada, que el crítico define como "la afinidad de fenómenos y de fuerzas, la combinatoria de fuerza y de voluntad de que depende todo arte" (Anónimo, 1993 a: 73)*

Como importante fue la concesión del Premio Nacional de Cinematografía que Erice recibió en 1993, junto al recientemente fallecido José Luis Guarner, o su paso por el Festival de New York en 1995, tras el que Janet Maslin le dedicó una cálida reseña en el New York Times:

---

Barcelona –el 30 noviembre de 1992 en una sesión organizada por la Asociación Catalana de Críticos Cinematográficos– y posteriormente en Madrid –el 20 de enero de 1993 en los cines Alphaville–.

<sup>279</sup> Es la misma publicación a la que hacíamos referencia en el apartado de *Innisfree* y que incluía un repaso de lo que significaba el Festival de Cannes para el cine en su conjunto y para nuestra cinematografía. Su arco temporal, recordemos, era 1980–1994.

“Dream of Light [...] *should be watched appreciatively and peacefully, in keeping with the tranquility of the material. In its own minimalist way it becomes a thoughtful, delicate inquiry into the essence of the artistic process, and a tribute to the beauty and mutability of nature. Mr. Erice’s film is much bigger than it may appear to be. It is also, like its subject, undeniably one of a kind*”. (Maslin, 1995: 197)

Cuando en 1997 la revista *Nickelodeon* le consagraba algunas páginas, la película ya gozaba de una relevancia destacada:

“*Cinco años después de su presentación en el Festival de Cannes, El sol del membrillo sigue acumulando un creciente prestigio internacional (ahora mismo acaba de estrenarse en Finlandia con unánime éxito de crítica y excelente acogida popular) al tiempo que se ha convertido ya en punto de referencia importante sobre algunos de los temas fundamentales de los que había venido ocupándose el cine a lo largo de su historia*” (Oliver, 1997: 167)<sup>280</sup>.

En cierta manera, el final de toda esta escalada de prestigio terminaría en el año 2000 cuando fue elegida como la mejor película de la década de los noventa en una encuesta que realizó la Cinemateca de Toronto entre las principales filmotecas y museos del cine de todo el mundo (Anónimo, 2000 a: 53)<sup>281</sup>. Con este bagaje, 22 años después de su estreno, y en el marco del Ciclo *Encuentros a Conciencia* que organizó la

---

<sup>280</sup> También es importante citar aquí aunque no lo incluyamos en nuestro discurso central la edición que la revista *Banda Aparte* le dedicó a Víctor Erice en sus números 9 y 10 publicados en enero de 1998. En ella no solo se abordaba *El sol del membrillo* sino toda su obra, confirmando que no solo internacionalmente sino dentro de nuestras fronteras era considerado como un director de cine de enorme relevancia.

<sup>281</sup> Antes de esta elección, en junio de 1998, la película llegaba por primera vez a la televisión, en La 2 y a un horario intempestivo, las 4:45 de la madrugada. A pesar de eso, la prensa invitaba a ver “una de las mejores películas que se han hecho en el mundo sobre el proceso de la creación artística” (Comas, 1998: 10). Al año siguiente, en noviembre de 1999, el horario mejoraría, 22:50, mientras que los periódicos mantenían una postura favorable hacia ella. En *La Vanguardia* recibía una calificación de tres estrellas – sobre cuatro– mientras que Manuel Quinto recordaba al espectador que Erice no concedía ningún tipo de espectáculo pero a cambio no manipulaba lo que acontecía delante de la cámara (Quinto, 1999: 10). Por otra parte, en *El País* se volvía a realizar otra crítica específica a la película, esta vez a cargo de Luis Martínez, que dejaba bastante claro el nivel que había alcanzado la obra: “Erice se dispone a cobrar la pieza más preciada: el instante en el que la creación salta como una chispa en un esforzado, minucioso y concienzudo trabajo contra el tiempo. Antonio López pinta, dibuja, se pelea contra la forma de un árbol. Erice se coloca detrás y aguarda. La idea es dar caza a ese instante inaprehensible en el que la imagen cobra sentido liberada de argumentos y coartadas. En el fondo, se trata de una aventura tan condenada al fracaso como la del capitán Acab. “Estar cerca es más importante que el resultado”, dice López. El misterio de la verdad vive pendiente de una luz siempre cambiante. El enigma, en definitiva, descansa en una obra tan sincera como sencilla que sitúa al cine en los arriesgados terrenos sólo recorridos por algunos maestros” (Martínez, 1999). En este pase, enmarcado en el programa *Versión Española*, tuvo lugar un coloquio que contó con la presencia de Víctor Erice y Antonio López.

Fundación Canal, Erice y López se volvieron a reunir públicamente y la prensa presentaba *El sol del membrillo*, y a los dos artífices del proyecto, con apelativos que, socialmente, se habían ganado a pulso:

*“Son dos de los creadores españoles más personales. El sello de únicos e irrepetibles deja de ser algo manido y adquiere en ellos su verdadero significado. Pertenecen a la misma generación [...]. Ambos coincidieron en un proyecto muy especial. La etiquetaron como película de culto, pero El sol del membrillo es una delicatessen en una sociedad del espectáculo donde el cine está plagado de superhéroes y el arte de calaveras y vacas en formol. Entre tanto ruido, Antonio López y Víctor Erice apuestan por el silencio”* (Pulido, 2014: 61).

Si importante fue su repercusión en medios, excelsa sería su acogida para los productores de textos históricos y académicos. *El sol del membrillo* entró rápidamente en aquellas publicaciones con una vocación general, aquellas que intentan cartografiar la evolución del cine nacional. En la *Historia del cine español* de Cátedra, cuya primera edición, recordemos, fue publicada en 1995, ya se recogía el trabajo de Víctor Erice en los años noventa y se incluía, y ponía a la cabeza, de aquellos autores que no tenían una vocación ni un concepto industrial del cine. Rimbau describía la mirada del director como una postura “extraordinariamente lúcida y coherente sobre la naturaleza del propio lenguaje cinematográfico” (Rimbau, 1995: 443) y a su último trabajo como el acercamiento de esa mirada lúcida a las analogías existentes entre el cine y la pintura.

*El sol del membrillo* también se incluiría en la *Antología crítica del cine español* bajo la firma de Carmen Arocena. El texto se deshace en lecturas y valoraciones positivas hacia su trabajo. Reconoce que se trata de una película documental en la que se incluye una forma de ficción, que las posturas que adopta Erice hunden sus raíces en los trabajos de observación de Flaherty y Rossellini –una forma de cine primitivo, en sus palabras– o que “ha sido reconocida unánimemente [...] como una obra maestra” (Arocena, 1997: 929)<sup>282</sup>. En esta línea, Cerdán y Pena afirman que Erice es el director de mayor prestigio del cine español y resaltan, como un elemento clave de su metraje, que dentro del film se transforme al propio *cine* en el “sujeto explícito de la *ficción* que articula el relato” (Cerdán y Pena, 2005: 312) y en la reflexión última de la película.

---

<sup>282</sup> Si regresamos al apartado relativo al estado de la cuestión podemos comprobar cómo este adjetivo también era utilizado por Caparrós Lera para describir esta obra. Además, este autor no se decanta por catalogar como un documental sino como un “ensayo fílmico–estético” (Caparrós Lera, 2007: 176).

Por supuesto, en los trabajos que abordan el cine documental español *El sol del membrillo* está muy presente. Dos ejemplos representativos: en *Imagen, memoria y fascinación*, Domènec Font define el trabajo de Erice como un “extraordinario diario íntimo” (Font, 2001 a: 291), lo compara con la obra de algunos artistas plásticos como Cézanne o Vermeer y establece las semejanzas que pueden existir entre el trabajo de un pintor y el de un cineasta. Es un texto que complementa al resto de películas que se reseñan dentro de esa publicación y que sirve también para hacer un homenaje a toda la obra de Erice. En *Documental y Vanguardia*, ya lo hemos citado en repetidas ocasiones, forma parte dentro de los documentales que cambiaron la imagen de este cine en España. Se la compara con *Innisfree* –y a Erice con el trabajo de Guerin– y se la encuadra de una forma muy clara. Lo reproducimos a continuación:

“El sol del membrillo *es, hasta la fecha, la película más flahertiana de su director y, posiblemente, de toda la Historia del Cine Español [...]. Entronca con una de las principales raíces del documental, y su gesto experimental consiste más bien en salvar el tiempo pasado y recuperar esa imagen para los espectadores finiseculares, como si de una imagen nueva se tratase [...]. En este sentido, está fuera de toda duda que las referencias explícitas en el film al propio tiempo cinematográfico, insertadas incluso en lo profílmico son rastros de esa vinculación entre la vida y el cine*” (Cerdán, 2005 a: 355–356)

En otros trabajos que únicamente tratan la década de los noventa también aparece reseñada como una obra importante dentro de toda la producción española de ese periodo pero profundamente alejada de la industria y de sus exigencias. En *Semillas de futuro*, Heredero y Santamaría la consideran como una “obra periférica, producida al margen de la industria establecida y de forma completamente independiente como el aislado fruto de un orador exigente y riguroso que no encuentra ni acomodo ni hueco alguno en el entramado institucional” (Heredero y Santamaría, 2002: 33–34). Por otro lado, Francisco Benavente, en una línea opuesta, y a pesar de considerarla una obra influyente, no entiende que su metraje sea un verdadero logro:

“Como descripción de su circunstancia [la de Antonio López] [...] la narración cojea. La entre posición de familiares, de las visitas, de los albañiles, aporta poco a la línea dramática; quedan demasiado forzados y la cara de foto que ponen contrasta con lo desenvuelto y campechano que se le ve a Antonio

López. *El docudrama llega al ridículo con la desmadejada verborrea del amigo pintor, tal vez divertida para un superocho casero, hecho para los amigos, pero tras pasar por taquilla y en pantalla grande, causa sonrojo*” (Benavente, 2000: 534).

Evidentemente estas no son las únicas interpretaciones del film. Otros ejemplos que han aportado lecturas interesantes pueden ser los de Àngel Quintana, que hace hincapié en lo extraño de su propuesta y en el contexto de aparición de la obra:

*“Ni la industria de la exhibición, ni la industria de la distribución supieron cómo colocar un filme que no pertenecía a ninguno de los discursos dominantes que marcaban la producción española [...] Lo más peculiar del caso es que nadie la calificó de documental porque el concepto resultaba extraño y para ciertos sectores era el equivalente de un género infravalorado, cuyo destino final parecía ser la televisión”* (Quintana, 2010: 55).

O el de Álvaro Arroba, que coloca la película de Erice como el comienzo de todo el interés sobre el documental que vivimos en el siglo XXI. Además, lo hace proponiendo un discurso que se inicia con *El sol del membrillo*, continúa con el trabajo de Guerin y culmina con las propuestas de Mercedes Álvarez o Isaki Lacuesta (Arroba, 2007: 31–37)<sup>283</sup>.

Erice tenía un bagaje previo que le permitió conseguir lo que estamos explicando aquí: la selección del film en el Festival de Cannes y una importante repercusión mediática. Su proyección internacional también ha servido para que aparezcan publicaciones que únicamente se centran en su figura. En todas ellas, *El sol del membrillo* tiene un apartado especial. Por ejemplo, en la obra de Carmen Arocena se realiza un extenso análisis (Arocena, 1996: 275–331) abordando el complejo encaje de este metraje en los trabajos previos del autor, en la obra de Antonio López y en su relación con conceptos como los de *presencias* o temas como la muerte, el tiempo y la imagen documental. No obstante, Arocena no emprende un desglose de toda la puesta en escena, algo que si realiza José Saborit en su libro dedicado al film (Saborit, 2003).

---

<sup>283</sup> Este último es un trabajo valorativo, similar al de una crítica de cine, pero que ejemplifica el nivel casi mitológico que ha alcanzado la película, como si *El sol del membrillo* estuviese filmado contra todo y contra todos.



En él hay un análisis, paso a paso, con sus correspondientes aproximaciones interpretativas y su descripción de recursos expresivos y narrativos.

En otros casos, la figura de Erice es analizada en función de un aspecto concreto de su obra. Aquí el ejemplo es el trabajo de Rafael Cerrato y su obra *Víctor Erice, el poeta pictórico* en la que únicamente se trabajan las películas de este director en función de su visión, relación, parentesco o vinculación con el arte y los artistas de la pintura<sup>284</sup>. En su apartado dedicado a *El sol del membrillo* (Cerrato, 2006: 133–162) Cerrato discute conceptos como el de artista y artesano, la relación cine–pintura o el concepto de arte. Incluso, este trabajo documental de Erice también aparece en la publicación que comparte con Abbas Kiarostami y cuyo origen tuvo lugar tras la exposición conjunta que el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y la Casa Encendida de Madrid les dedicó en el año 2006 –y que llegó a comprar el *Centre Pompidou* de París<sup>285</sup>–. Aparecen textos de ambos autores –Carta número 1 firmada por Erice y carta número 4 firmada por Kiarostami– y de José Saborit (Saborit, 2006: 112–121) y Alberto Elena (Elena, 2006: 104–111)<sup>286</sup>.

En estas obras que se centran únicamente en su trabajo como cineasta también debemos incluir publicaciones extranjeras. La de mayor repercusión será la editada por Linda C. Ehrlich, que tiene como título *The cinema of Víctor Erice: An open window* y que aborda toda su producción fílmica, en su gran mayoría, con artículos no redactados ex profeso para esa publicación. En ella encontraremos textos sobre su trabajo como crítico en *Nuestro cine*, sobre cada una de sus películas, una conversación con el director, ensayos generales sobre su obra o críticas de cada una de sus producciones. En el apartado correspondiente a *El sol del membrillo* nos tropezaremos con 6 artículos y 1 entrevista que en su mayoría ya hemos citado en el apartado correspondiente a la recepción crítica –Paul Julian Smith, Janet Maslin o Laurance Giavarini–. Con una

---

<sup>284</sup> Esta obra está basada en la tesis doctoral del propio autor titulada *La relación del cine de Víctor Erice con la pintura* (2004). Es importante destacar aquí que *El sol del membrillo* también ha sido objeto de una tesis doctoral en la que se hace un análisis de la obra a través de un acercamiento que su autor denomina *directo* (Fuentes–Guerra, 2007).

<sup>285</sup> “Es la primera vez que el cine se expone en el sexto piso del parisino Centre Pompidou. Los dos cineastas que lo han llevado hasta allí [...] son el español Víctor Erice y el iraní Abbas Kiarostami” (Martí, 2007).

<sup>286</sup> En este apartado no incluimos la obra *El cine de Víctor Erice* de José Luís Castrillón e Ignacio Martín Jiménez porque a pesar de hablar del director vasco solo incluye dos análisis de sus dos primeras películas. Advertimos aquí que la bibliografía de sus dos primeras obras es muy superior a la de su tercera película y en bastantes ocasiones supeditada a esta última. Un ejemplo puede ser la publicación *Tres décadas de El espíritu de la colmena*, en donde en un breve espacio se habla de los interés documentales de Erice y su vinculación con la realidad pero supeditado a su primer trabajo (Latorre, 2006: 121–129).

actitud similar en su extensión, pero diferente en su objetivo, encontraremos esta obra de Erice en el trabajo de Pascale Thibaudeau, *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice* (1995), sobre la imagen, el mito y la realidad en la producción del director vasco. Con un formulado centrado en el estructuralismo, la antropología, el psicoanálisis y la semiótica este investigador francés habla de la mitificación de la historia, la imagen y de los problemas de representación de la realidad.

*El sol del membrillo* también aparece citado en obras extranjeras que acometen un análisis más general del cine español. Algunos ejemplos pueden ser los de la publicación *Blood Cinema. The reconstruction of National identity in Spain* de Marsha Kinder que vio la luz en 1993 y que ya incluía en su parte final una referencia a la aparición de *El sol del membrillo* en Cannes y a su importancia dentro de la Historia del Cine Español como un signo del éxito artístico de la producción de este país (Kinder, 1993: 444–447)<sup>287</sup>. O la obra *Contemporary Spanish Cinema* de Barry Jordan y Rikki Morgan–Tamosunas en donde se explica su obra dentro de una sección dedicada a los mitos del cine vasco en el que aparecen el propio Erice junto a Elías Querejeta y Montxo Armendáriz (Jordan y Morgan–Tamosunas, 1998: 199–201).

Debido al gran número de referencias que genera podemos entender que las interpretaciones sobre el *El sol del membrillo* no se quedan únicamente agrupadas en obras que se acerquen al cine en su conjunto, al documental en particular, al cine español visto desde el extranjero o a las obras que analicen la aportación de Víctor Erice al séptimo arte. Podemos encontrar otras referencias en capítulos de obras colectivas o en artículos de investigación publicados en revistas académicas que tratan un tema concreto que aparece dentro de la obra. Por ejemplo, es muy interesante el análisis de Jesús González Requena titulado *El secreto del fruto*, que dentro de la obra colectiva *Historia(s), motivos y formas del cine español* (González Requena, 2005: 143–172) se plantea la importancia de colocar en el centro de la película la referencia que hacen Enrique Gran y Antonio López al *Juicio final* de Miguel Ángel. Igualmente importante es el trabajo de Miguel Ángel Lomillos en su artículo *La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice* (Lomillos, 2003 a) donde trata de explicar el sentido que tiene el séptimo arte dentro de esta producción, o las interpretaciones de Santos

---

<sup>287</sup> Marsha Kinder también habló de *El sol del membrillo* en la obra editada por ella misma en 1997 *Refiguring Spain. Cinema, media, Representation*, y que ya hemos citado anteriormente en relación a la película *Innisfree*. En concreto en su artículo *From Documenting the National and its Subversion in a Democratic Spain* (Kinder, 1997).

Zunzunegui (Zunzunegui, 2001) en su texto *La edad de la inocencia* donde habla de la dialéctica cine–pintura y del clasicismo dentro de *El sol del membrillo*, o el trabajo de Joan Marimón (Marimón, 2014: 538–540) cuando intenta explicar la importancia del montaje de *El sol del membrillo* en el contexto del montaje cinematográfico.

### **Paréntesis.**

Tras este breve repaso sobre la repercusión que ha tenido la obra de Víctor Erice queremos hacer un breve inciso. *El sol del membrillo* no es, ante todo, una película marginal. Dentro de nuestro objeto de estudio es la obra que en mayor número de ocasiones ha requerido una interpretación, tanto académica, histórica como crítica. Las alusiones a su poca, incierta o vaga relevancia deben quedar excluidas por dos motivos: el primero de ellos lo venimos escribiendo desde el inicio de este epígrafe y el segundo porque, dentro de los modestos resultados del cine documental español durante esta década, *El sol del membrillo* presenta, según los números que proporciona el Ministerio de Cultura<sup>288</sup>, unos datos de recaudación en taquilla excelentes. Solo superados por la película *Flamenco* (Carlos Saura, 1995).

Es evidente que el marco en el que se movió *El sol del membrillo* fue industrialmente muy débil y su repercusión no puede acercarse a la del trabajo de directores como el Pedro Almodóvar de los años noventa, pero dentro de este trabajo académico debemos considerar esta obra como la que mayor exposición ha tenido y la que mayor supervivencia académica y crítica ha generado. No tenemos que detenernos en realizar ningún análisis comparativo de la recepción de las otras obras documentales porque no existe posible comparación. Esto se puede observar en las reseñas que hemos realizado con anterioridad y en los posteriores análisis que llevaremos a cabo a lo largo de este trabajo. También tenemos que entender que a *El sol del membrillo* si se la calificó como documental cuando fue estrenada y si que tuvo un estreno, si lo comparamos con obras como *El encargo del cazador*, más o menos, estándar. Tanto en España como en el extranjero. Igualmente, sus pases en televisión y su venta para formato doméstico, de los que hay diversas ediciones, son ejemplo de una obra cuidada por los medios de comunicación, los medios académicos y el público. Será el único ejemplo de esta magnitud que nos encontremos en estas páginas. No podemos hablar de una película que cuando se estrenó no tenía encaje porque en tal caso ni habría asistido

---

<sup>288</sup> Lo recaudado asciende a 122.197,70 € con una asistencia de 40.789 espectadores.

al Festival de Cannes –en su sección oficial y galardonada con dos premios–, ni habría recaudado más de 20 millones de las antiguas pesetas en taquilla, ni se habría estrenado en el extranjero, ni habría sido adquirida por la televisión. Se la entendió, se la encajó y dio sus frutos, nunca mejor dicho.

### **14.3 Víctor Erice antes de *El sol del membrillo*.**

El trabajo cinematográfico de Víctor Erice (Carranza, Vizcaya, 1940), desde una visión popular, siempre ha estado unido a algo que hemos citado en el apartado anterior. Si contamos con *El sol del membrillo*, desde sus inicios en el largometraje en 1973, hace una película por cada década. No obstante, su vinculación con el cine no empieza en esa fecha, puesto que antes de entregarse a firmar tres películas en 30 años se formó en la EOC, donde realizó algunos trabajos de corta duración, participó en el film colectivo *Los desafíos* (1969), junto a Claudio Guerin y José Luis Egea, e incluso, mientras desarrollaba sus estudios de cine, escribió en la revistas *Cuadernos de arte y ensayo* y *Nuestro cine* como crítico –en esta última su aportación se desarrolló de 1961 hasta 1965–. Este proceso formativo, así es como se puede calificar su trabajo hasta 1973, supuso el desarrollo de un estilo que tendría su máxima expresión en la realización de *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1983). Una forma de hacer cine de la que, en cierta manera y como veremos a continuación, se alejaría al dirigir la película que aquí intentamos analizar<sup>289</sup>. Iremos pasa a paso dividiendo las etapas del trabajo previo de Erice, como si fuesen estancos, para ver una evolución de su trabajo. El primero que vamos a analizar es su paso por el I.I.E.C. y la E.O.C.

Este centro formativo, como comentamos en nuestro acercamiento a *El encargo del cazador*, recibía, inicialmente, el nombre de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas<sup>290</sup>. En él, Erice realizó cuatro prácticas entre 1960 y

---

<sup>289</sup> En esta etapa participó también en los guiones de *Próximo otoño* (Antón Eceiza, 1967) y *Oscuros sueños de agosto* (Miguel Picazo, 1967). No vamos a analizar su trabajo aquí porque son guiones firmados, en ambos casos, con otras dos personas, lo que dificulta sobremanera conocer la aportación individual de cada uno –y conlleva realizar otra investigación que no nos compete–. Hemos tomado esta decisión porque lo que planteamos aquí es su desarrollo como director de cine, al igual que hicimos con el trabajo de Joaquín Jordá. Por tanto, estas aportaciones las tenemos en cuenta, igual que su formación universitaria en Ciencias Políticas y en Derecho, pero no los vamos a desarrollar.

<sup>290</sup> La mayor parte de la información que tratamos aquí ha sido revisada de dos trabajos académicos que no tienen publicación. El primero es la tesis doctoral de Lucio Blanco sobre la EOCE y el IIEC (Blanco Mallada, 1990) y el segundo es el Trabajo para el Máster de Estudio sobre Cine Español sobre la formación de Víctor Erice en la EOC realizado por Clara Used (Used, 2011).

1963: *Y al final de la fiesta subieron a la terraza* (1961)<sup>291</sup>, *Páginas de un diario perdido* (1962)<sup>292</sup>, *Entre las vías* (1962)<sup>293</sup> y *Los días perdidos* (1963)<sup>294</sup>.

En *Y al final de la fiesta subieron a la terraza* apenas si podemos apreciar algo de su tarea como realizador. Se trata de una primera incursión en el cine dispuesta dentro de los estudios del IIEC para que los alumnos de la especialidad de *Dirección cinematográfica* realizasen su primer trabajo en 16 mm. Su título original era *En la terraza* pero fue modificado por el que ya hemos apuntado antes porque únicamente se rodó una parte de él<sup>295</sup>. En su visionado nos encontramos, decididamente, ante una prueba. Hay fallos de *raccord*, de iluminación –escenas quemadas y escenas oscuras–, planos desenfocados,... sin duda alguna es una primera toma de contacto que, como dijimos, le permitió, al por aquel entonces estudiante vasco, participar en su primer rodaje como director.

Con *Entre las vías*, y ya en su segundo curso, Erice también llevó a cabo un cortometraje en 16 mm pero esta vez fue fiel al guión que había escrito previamente (Used, 2011: 45). Con una iluminación natural, muy de moda en aquellos años del primer empuje de la *Nouvelle Vague*, el director volvió a tratar un tema que implicaba a una pareja, en este caso la vida de un matrimonio pobre que reside cerca de las vías del tren. El argumento hace que Erice muestre imágenes de las afueras y del centro de Madrid con cierta ingenuidad<sup>296</sup>, mientras se sigue apoyando en una pobre experiencia técnica, como en su práctica anterior. Hay movimientos de cámara muy bruscos, uso del zoom, un travelling cámara en mano,... sigue siendo una obra poco representativa de su trabajo posterior y no la podemos calificar de otra manera que no sea la de un ensayo formativo.

En este segundo curso, Erice también realizó su primera incursión en un formato más profesional, el 35 mm, con la filmación de su tercer cortometraje: *Páginas de un*

---

<sup>291</sup> 4 min, blanco y negro, 1/1'37, 16 mm. Sin sonido. Primer curso.

<sup>292</sup> 12 min, blanco y negro, 1/1'37, 35 mm. Sin sonido. Segundo curso.

<sup>293</sup> 9 min, blanco y negro, 1/1'37, 16 mm. Sin sonido. Segundo curso.

<sup>294</sup> 41 min, blanco y negro, 1/1'66, 35 mm. Tercer curso.

<sup>295</sup> *En la terraza* “comenzaba contando como una pareja, tras conducir por el Paseo de la Castellana, llegaba en coche a una fiesta que se celebraba en una casa. Allí, bailan, ríen, beben y, finalmente, deciden subir unas escaleras que les llevan a la azotea de esa casa” (Used, 2011: 43–44). Al final únicamente se rodó la parte de la azotea.

<sup>296</sup> Un elemento que nos recuerda a *El día de los muertos* de Joaquín Jordá. Las semejanzas entre ambos se repetirán cuando en la última práctica de Erice, se incluya una escena en el cementerio de La Almudena, eje central de *El día de los muertos*, y un travelling que recorre las tumbas de ese campo santo.

*diario perdido*. Aquí su temática cambia radicalmente y aparece por primera vez la idea de acercarse a la infancia a través de una niña que, encerrada en su cuarto, no se concentra para estudiar y empieza a realizar otras actividades. Veremos a la joven ojear una novela, un álbum de fotos, tocar el piano, jugar con su gato,... bajo unos medios técnicos menos precarios que en los de sus dos primeras obras y con un oficio técnico superior al de estos. Para Clara Used (Used, 2011), estos primeros trabajos tienen un componente común: la vida cotidiana, el inexorable paso del tiempo y la soledad de los personajes<sup>297</sup>. Una postura que vendría influenciada por las Conversaciones de Salamanca y la *Nouvelle Vague*.

Por último, en su tercer curso, realizaría *Los días perdidos*, también en 35 mm y con un sustento técnico muy superior, además, fue su primer trabajo con banda de sonido. En ella una mujer casada y con un hijo regresa de Francia para enterrar a su padre. A su vuelta, se encuentra con las personas y los lugares de su pasado. El director definiría la película de esta manera:

“[Los días perdidos] indaga en una determinada situación de la mujer en nuestra sociedad, en la que frecuentemente se ve obligada a perseguir el éxito con las únicas y débiles armas que nuestra realidad parece concederle: sus propios sentimientos. En esta batalla cierta moralidad de la felicidad, fomentada por una larga tradición, se muestra como peligrosa e injusta, conduciendo a la mujer, en muchas ocasiones, desde el desarraigo hasta el sacrificio de su vida sentimental.” (Used, 2011: 51)<sup>298</sup>.

Utiliza por primera vez en su carrera una voz off para mostrar lo que piensa y siente la protagonista. El paso del tiempo empieza a ser muy importante dentro de su discurso, y en este caso es el de un tiempo filtrado por una mirada crítica de la sociedad española de la época. La iluminación sigue siendo naturalista, y le da un tono gris a la imagen, mientras que los movimientos de cámara están perfectamente trazados, al igual que sus continuos primeros planos. En definitiva, presenta una narración mucho más fluida.

---

<sup>297</sup> Algo que se aprecia mejor en sus guiones, ricos en detalles y descripciones, que en su puesta en escena final. De hecho, durante su paso por la escuela de cine escribió más guiones de los que finalmente filmó y en algunas ocasiones, ya lo hemos dicho, acabó recortando sus propios trabajos. Esto da a entender que tenía unas ideas bastante claras de lo que quería pero que, en materia técnica, la traslación de esas ideas le resultaban, inicialmente, difíciles.

<sup>298</sup> Texto escrito por Erice para la proyección de su práctica en la inauguración del curso 1963–1964 en el Palacio de la Música.

Hay que tener en cuenta que *Los días perdidos* es el trabajo con el que Erice obtiene su título en la escuela de cine, por tanto, su duración es superior al de resto de prácticas. Además, por ser su último año, su conocimiento del oficio había mejorado. Hay elementos que se repiten de sus obras anteriores, y hay algunos fallos presentes en el metraje, pero el avance en relación a *Y al final de la fiesta subieron a la terraza* es importante. Para Jaime Pena, y pese a sus defectos, es la primera aportación interesante de Víctor Erice:

*“Los días perdidos, su primera obra de cierta entidad, se caracteriza por una escritura de mimesis «antonioniana». Amparándose en el realismo crítico italiano, los personajes de este film representan meros vehículos para la exposición de una idea: la constatación de la realidad política-social de la España de 1963. Los tiempos muertos y la utilización –con intencionalidad poética– de la voz en off definen una escritura que se limita a importar modelos fílmicos foráneos pero que acusa un notable déficit de variantes novedosas. Descubrimos, no obstante, rasgos de puesta en escena que anticipan soluciones narrativas futuras, desde una dirección de actores que privilegia sus miradas frente a las palabras hasta un gusto por los escenarios desiertos”* (Pena, 1993: 301–302).

De estos años el director tiene otro recuerdo que conviene tener en cuenta. El propio paso del tiempo que tanto le obsesiona ha modelado su visión de la EOC. En el marco del Festival Internacional de Cine de Murcia, en su edición de 2013, realizó estas declaraciones:

*“En aquella escuela de cine ni siquiera teníamos la posibilidad de rodar, porque no había nada. Nada. Lo único que teníamos era una pizarra, pero, ojo, me acuerdo que los maestros nos hacían dibujar en la pizarra los planos. No teníamos cámaras, pero teníamos una pizarra. Y debo decir que dibujando la escena yo aprendí mucho. No estoy defendiendo la falta de medios, las carencias, como modelo, todo lo contrario, pero en un país como era el nuestro en ese tiempo, sin cámara, tener que dibujar los planos, trabajar en plantas, tenía un aspecto muy interesante como enseñanza. Tampoco teníamos sonido. Por lo tanto, nuestros primeros ejercicios, que ya en segundo año teníamos una cámara, eran cortometrajes, pero tenían que ser a la fuerza mudos. Yo en eso me*

*diferencí un poco de mis compañeros, porque todos tenían guiones con bastante diálogo, y mientras en la pantalla pasaban las imágenes iban leyendo el guión. Yo decidí hacer películas totalmente mudas, donde la imagen hablara por sí sola. Y en eso, sin darme yo cuenta, estuve reproduciendo sin ser consciente una experiencia original. Porque el cine empezó siendo mudo”* (Martínez Malagelada, 2013).

Dejando esto a un lado, también nos interesa destacar su labor en la revista *Nuestro cine*<sup>299</sup>, donde desarrolló, además de su oficio como crítico, un punto de vista personal sobre lo que debía ser el cine. Esta revista “inaugura un debate sobre el fenómeno cinematográfico” (Arocena, 1996: 11) que llevó a dicha publicación a un enfrentamiento con *Film Ideal*. Las dos eran continuadoras de dos modelos que se habían desarrollado en Francia: la primera seguía la línea de *Positif* y la segunda la imagen de *Cahiers du Cinema*. ¿Qué implicaba esto? Suponía que *Nuestro cine* nació en julio de 1961 para explicar el séptimo arte desde un punto de vista marxista, muy influido por las lecturas de Guido Aristarco, Georg Lukács y Antonio Gramsci; de hecho, el Partido Comunista de España estaba detrás de su fundación y *Nuestro cine* podía considerarse un órgano oficioso de esta organización política (Tubau, 1979: 701)<sup>300</sup>. Siguiendo la propuesta realizada por Iván Tubau (Tubau, 1979: 699), la aportación de Erice a dicha publicación se debería enmarcar, dentro de sus tres etapas, en la primera de ellas, que va de 1961 a 1965, y que implicaba la implantación del realismo crítico como forma de acercarse al cine. Para Román Gubern, que también escribía en sus páginas, la definición de este estilo era la siguiente:

*“Indaga los “dónde”, “cómo” y “porqués” de la realidad o, por lo menos, suministra los elementos para que el espectador, participando en la obra, pueda descubrirlos. Es un realismo que enriquece y modifica la conciencia del espectador, ayudándole a comprender la realidad en la que se haya sumergido y*

---

<sup>299</sup> Para este periodo, además del material escrito por Víctor Erice es importante el trabajo de Carmen Arocena (Arocena, 1996: 11–38; Arocena, 2007: 65–80).

<sup>300</sup> Evidentemente algunos de los que escribían en ella también eran militantes del PCE como el propio Víctor Erice, César Santos Fontenla, Antxon Eceiza, Santiago San Miguel y Román Gubern, este último del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) y delegado de la revista en Barcelona, según cita Carlos F. Heredero (Heredero, 2007: 23).



*de la que también es partícipe. Es, pues, un arte útil al hombre*” (Gubern, 1963: 7)<sup>301</sup>.

Erice también entendía y aceptaba estos postulados en su trabajo como crítico y así lo expreso en una de sus primeras aportaciones al escribir que “el arte, como acción en la historia, cobra así su más humana misión y se convierte en el defensor de una libertad que posibilite al hombre la elección de su destino” (Erice, 1962: 10).

A lo largo de su aportación, el director vasco analizaría las figuras de Rafael Azcona, Edgar Morin, Jean Rouch, Alain Resnais, Jules Dassin, Antonioni<sup>302</sup> o Nicholas Ray<sup>303</sup>, cubriría festivales de cine como el de Cannes en 1962 o haría monográficos relativos al cine europeo y americano. A pesar de su compromiso con el realismo crítico, Erice presentaba en sus reseñas una “preocupación por la forma, más allá de los contenidos y de las morales cinematográficas” (Arocena, 1996: 23) que, en cierta manera, le llevó a defender una especie de realismo poético, cercano a lo que defendía Pasolini, y que suponía “la búsqueda de una forma poética para un contenido histórico” (Arocena, 1996: 25). En general, en sus escritos se intuyen ciertos aspectos que aparecerán en sus imágenes: la preocupación por reflexionar sobre el séptimo arte, la infancia, el contexto histórico como desencadenante de las situaciones individuales, la importancia de la luz dentro de la composición o la soledad y su incomunicación. A pesar de este compromiso con el cine, los intereses que desarrolló en su etapa como crítico no tendrían una respuesta cinematográfica cuando participe en su primer largometraje dentro de la industria: *Los desafíos* (1969)<sup>304</sup>.

Como ya hemos comentado al principio de este apartado, *Los desafíos* se concibió como un largometraje colectivo en el que finalmente participaron Víctor Erice,

---

<sup>301</sup> Tubau lo explica de una forma más concreta y lo enfrenta a *Cahiers*: “El cine nunca es contemplado en tanto que fenómeno estético autónomo, sino dentro de unas coordenadas históricas, sociales, nacionales y culturales. Se defiende la inseparabilidad entre el estilo y la concepción del mundo que lo determina, se defiende [...] el arte como producto de la razón contra la irracionalidad idealista, vieja de veinticinco siglos. Dentro de este esquema, en el que un Aristarco materialista se habría impuesto sobre un Bazin metafísico, se ignoran los nada desdeñables puntos de contacto que en lo tocante al realismo y a sus formas cinematográficas existían entre ambos teóricos: Bazin y sus discípulos de *Cahiers du cinema* son el enemigo estetizante” (Tubau, 1979: 701–702).

<sup>302</sup> En la crítica que realizaba Jaime Pena a *Los días perdidos* se mencionaba su influencia de Antonioni. Tenemos que puntualizar que para *Nuestro cine* los cineastas europeos, sobre todo los italianos, siempre conseguían una gran atención y valoración, mientras que los directores de Hollywood que recibían alabanzas de *Cahiers du cinema* como Ford, Fuller o Mankiewicz eran detestados.

<sup>303</sup> Del que años después escribiría un libro con su amigo Jos Oliver (Erice y Oliver, 1986)

<sup>304</sup> La parte que dirigió Víctor Erice está situada al final del metraje y tiene una duración aproximada de 35 minutos.

Claudio Guerin y José Luis Egea. La película está dividida en tres episodios, es decir, tres historias diferentes, sin continuidad, sin títulos diferenciados, con un reparto en el que solo repite el actor Dean Selmier, en cuyo guión participó Rafael Azcona<sup>305</sup> y cuya experiencia sirvió, en palabras de Ángel Fernández Santos, para que Víctor Erice averiguase “haciéndolo, qué no tenía que hacer” (Fernández–Santos, 1983: 5) en una pantalla de cine.

La película nació de la iniciativa de Dean Selmier y del periodista Bill Boom. Ambos consiguieron la financiación necesaria para que Elías Querejeta produjese un film a su gusto<sup>306</sup>. El productor reunió a tres jóvenes recién titulados de la EOC con la idea de filmar una película que estuviese dividida en varios episodios unidos por un tema común: dos parejas que se intercambian y un estallido final de violencia. En el caso del *sketch* de Erice, la narración gira en torno a dos hombres, dos mujeres y un chimpancé que llegan en coche a un pueblo desértico donde toman fotografías, beben, bailan y pasan las horas. El argumento plantea una infidelidad entre la pareja del personaje protagonista –Charley– y el segundo hombre en discordia. Una infidelidad que, según sabremos, será consentida por Charley puesto que este es impotente y busca para su pareja un compañero sexual. La historia concluirá con el esperado estallido de violencia, en este caso una explosión, que supondría la muerte de los humanos. El único superviviente será el chimpancé.

Hay “panorámicas que degeneran en barridos, empleo sistemático del *zoom*, objetivos deformantes, cambios focales en un mismo plano, montaje efectista que carece de cualquier rigor, sobresaturación de la banda musical que por momentos parece sustituir a los diálogos [y] estridencias pop” (Pena, 1993: 302). A nuestro entender, este planteamiento es una prolongación de la búsqueda formal que había emprendido en la escuela de cine y un alejamiento, temático y ético, de las posturas que defendió durante su estancia en *Nuestro cine*. En ocasiones ha sido entendida como una sátira y una burla de los trabajos previos de Egea y Guerin e incluso del propio cine industrial. Lo que está claro es que se trata de un *impasse* dentro de la obra de Erice que dio paso a su primera película, como él ha dicho, “en un sentido profundo, con todas sus consecuencias [...]”

---

<sup>305</sup> A pesar de intervenir en los tres guiones, con Erice mantuvo “unas discrepancias tan fuertes que al final no quedó prácticamente nada de la participación de [Azcona]” (Hernández Lens, 1986: 63) en su episodio.

<sup>306</sup> *Los desafíos* será una película *de productor* entendiendo esto como un proyecto donde el que produce tiene una aportación en el apartado creativo. Es una figura cercana a la que se podría tener en EEUU y de la que Querejeta es el principal representante en España.

[y que tiene por ello] un carácter fundacional” (Arquero Blanco, 2012: 646). Nos referimos a *El espíritu de la colmena*.

El guión de ese film fue escrito junto a Ángel Fernández Santos, al que conoció en *Nuestro cine*. El texto sufrió modificación durante la producción: se eliminó la parte inicial, que correspondía a la etapa adulta de la protagonista, y fue retocado durante el rodaje. Así lo atestigua la publicación de dicho guión literario en 1976<sup>307</sup>. Continuaba, por tanto, desarrollando un proceso creativo que se construía sobre la marcha. Una vez que la película se centró en la etapa adulta de su personaje principal y se terminó el rodaje, la primera copia se estrenó de forma oficial el 18 de septiembre de 1973 en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde ganó la Concha de Oro. Como le ocurriría con *El sol del membrillo*, su obra fue objeto de una división de opiniones entre los críticos españoles de aquella época. Según Manuel Palacio (Palacio, 2005), que ha estudiado la recepción de la crítica especializada sobre la obra, el festival recibió *El espíritu de la colmena* con “uno de los más sonoro (“pateos”) que nunca se han escuchado en el Victoria Eugenia” (Palacio, 2005: 198).

La obra de Erice contaba la historia de una niña, Ana, que quedaba fascinada tras el visionado de la película *Frankenstein* (James Whale, 1931). En un pueblo de Castilla, en plena postguerra, ella y su hermana mayor, impactadas por el film, inician una búsqueda para encontrar al monstruo de Mary Shelley en un juego propuesto por la última. Ana creerá que *Frankenstein* se esconde en una casa abandonada del pueblo en donde terminará refugiado un fugitivo. La niña acabará teniendo su encuentro con el monstruo y una experiencia cercana a la muerte.

El planteamiento de la obra se aleja de lo que Erice había planteado en *Los desafíos* y presenta más vínculos con su último trabajo en la EOC. El director despliega aquí un lenguaje independiente, único, y, para muchos, sorprendente para la ópera prima de un director. Tal y como resalta Jaime Pena (Pena, 1993), la duración de los planos no es excesiva y no se acerca en este caso a trabajos de directores admirados por el realizador vasco como Ozu, Dreyer o Bresson. A penas hay planos secuencia y en muchas ocasiones las escenas se resuelven acudiendo a plano–contraplano y a los encuadres cortos. Va a empezar a incluir en su obra los conocidos fundidos

---

<sup>307</sup> En esa publicación se incorpora el guión cinematográfico con anotaciones de los autores (Erice y Fernández–Santos, 1976).

encadenados, el carácter elíptico de la narración y los silencios. También desarrollará temas que le habían venido preocupando desde la EOC con más intensidad y añadiéndole inquietudes nuevas. Tenemos el caso de la infancia, la influencia del cine dentro de una historia personal, las relaciones de pareja destruidas por la incomunicación, el peso del pasado o la influencia de la historia política dentro del día a día –en concreto su interés por la Guerra Civil–. Aparecerán espacios físicos vacíos, amplios y casi desérticos junto a espacios míticos, es decir, lugares donde se puede escapar de la realidad.

La obra ha sido objeto de un gran número de reflexiones. De estos análisis podemos destacar algunos que por su influencia son importantes para conocer el trabajo fílmico de Erice. Santos Zunzunegui se planteó el estudio de *El espíritu de la colmena* desde el desarrollo por parte del director de una estructura fundada en “imágenes primordiales” (Zunzunegui, 1994: 56) a partir del esquema teórico diseñado por Claude Lévi–Strauss y su concepto de *mitemas*. González Requena analizó las atmósferas visuales de la película, que en su estudio, apuntaban a un cierto hiperrealismo mágico (González Requena, 1989). Carmen Arocena (Arocena 1996), en la obra que ya hemos citado en varias ocasiones, también realizó un análisis textual del trabajo de Erice centrado en el camino hacia el saber y la decisión de adoptar un modo de vida u otro. En el año 2005 se publicó el volumen titulado *El espíritu de la colmena... 31 años después* basado en un seminario sobre el film que impulsó el IVAC y la AEHC en el marco de la 51ª edición del Festival de Cine de San Sebastián como muestra de la importancia que tiene la película para nuestra cinematografía (Pérez Perucha, 2005). En este sentido, también destaca el trabajo de Jorge Latorre (Latorre, 2006), que ya hemos citado en el apartado anterior, o el que realizó Jaime Pena en el año 2004 (Pena, 2004)<sup>308</sup>.

Es una obra influyente e importante dentro de la Historia del Cine Español y podría haber sido el punto de partida para una larga carrera en el cine. Sin embargo, habría que esperar diez años para que Víctor Erice pudiese volver a dirigir.

---

<sup>308</sup> Tampoco obviamos que sobre esta película se han realizado varias tesis doctorales como los trabajos de Isabel Arquero Blanco (Arquero Blanco, 2012), *Estudio descriptivo de "El espíritu de la colmena" (Víctor Erice, 1973)*, o de Miguel Ángel Lomillos (Lomillos, 2003 b), *Una poética de la ausencia. El espíritu de la colmena de Víctor Erice*. Y ha aparecido como parte importante de otras tesis que tenían a Víctor Erice como tema principal. Es el caso de Rafael Cerrato (Cerrato, 2004) y de Carmen Arocena (Arocena, 1993).

El 6 de diciembre de 1982, el realizador vasco se ponía detrás de las cámaras para empezar el rodaje de un guión que llevaba por título *El sur* y que estaba basado en un texto de Adelaida García Morales. La filmación tenía una duración prevista de 81 días pero el trabajo se suspendió, por parte de Elías Querejeta, que volvía a ser el productor de Erice, cuando se llevaban 48 días de rodaje<sup>309</sup>. Por tanto, para el director, *El sur* sería una película inacabada que comportaba una cierta forma de fracaso (Marías y Vega, 1983). Un fracaso, del que él tenía parte de responsabilidad, y que convirtió al film en una obra críptica, con lagunas, preguntas sin respuesta y cabos sueltos. Acercándola a su primera película a pesar de no ser este el deseo de su director.

No obstante, *El sur* se proyectaría en el Festival de Cannes en 1983, el último día del certamen, causando un gran impacto y recibiendo una cálida acogida. Igualmente, las críticas recibidas tras su estreno en salas fueron muy positivas. La obra contaba la historia de Estrella, una niña que nos relata su paso hacia la madurez desde el día en que se suicida su padre. Una figura paterna que había tenido idealizada y que con el paso del tiempo fue conociendo hasta descubrir todos sus misterios<sup>310</sup>.

El inicio de *El sur* es similar al que estaba previsto como comienzo de *El espíritu de la colmena* y suponía exponer el problema y el peso de la memoria en imágenes. Similar, pero en otro nivel de presentación, de lo que había intentado con *Los días perdidos*. Además, Erice volvía a recurrir a los contraluces (Pena, 1993), que implicaban la iluminación de algunas escenas con la luz de una vela o la luz que entraba a través de una ventana, y utilizaba una vez más los encadenados, en este caso para separar con mayor claridad las estaciones del año en que está dividida la película. El clasicismo sigue siendo evidente y muchas escenas son resueltas a través de plano–contraplano o de un plano secuencia –la comunión–.

Las consecuencias de la Guerra Civil también se vuelven a ver desde los ojos de la infancia. Los espacios míticos están presentes a través de la evocación de un sur mágico mientras que el espacio físico sigue siendo árido, extenso y solitario. Los padres de Estrella también muestran problemas de convivencia –además de un pasado oculto–,

---

<sup>309</sup> En una entrevista a TVE realizada en enero del año 2011 el director habla sobre el fin de este rodaje y la segunda parte que jamás fue filmada. <http://www.rtve.es/noticias/20110107/victor-erice-sur-nunca-estuvo-planteada-como-dos-peliculas/393001.shtml> (28.02.2016).

<sup>310</sup> En *El sur* el personaje de Agustín, que no está a gusto con la vida que lleva, encuentra un cierto deshago disparando a un espantapájaros que tiene en su finca. Como una forma de dispararse a sí mismo y un adelanto de su posterior suicidio. Una actitud frente a la vida similar a la de los últimos momentos de Jacinto Esteva si recordamos el análisis que anteriormente hemos realizado de *El encargo del cazador*.

como en la primera película de Erice, que nunca se ha explicado con suficiente claridad<sup>311</sup>.

Esta película también ha sido objeto de muchos análisis. Resaltamos los de Carmen Arocena (Arocena, 1996), Robert Bastera (Bastera, 1996) o el de José Luis Castrillón e Ignacio Martín Jiménez (Castrillón y Martín Jiménez, 2000), todos firmando un riguroso acercamiento textual a la obra. Es importante señalar cómo se ha trabajado esta película a través de su vinculación con la literatura debido al origen de su guión. Desde este punto de vista pueden ser interesantes los textos de de Luis García Jambrina (García Jambrina, 2002) o de Norberto Mínguez Arranz (Mínguez Arranz, 2002).

Víctor Erice llegaba a su tercer trabajo consagrado como un *autor*. Nunca había tenido un acercamiento al cine documental pero si se había preocupado por temas que aparecerán en *El sol del membrillo* como la luz, el paso del tiempo, la memoria, la muerte y el mito. La producción cinematográfica de Erice es excepcional por su contenido y por su escueto bagaje. En este sentido, su última película se incluía en otro punto de excepción: el documental español de finales del siglo XX.

#### ***14.4 El origen de El sol del membrillo.***

Todavía no había pasado un año desde que *El sur* se proyectase en el Festival de Cannes y Erice ya tenía claro que el cine que había hecho hasta ahora quizá perteneciese a otra época. Se veía con la necesidad de abandonarlo:

*“A menudo he tenido la tentación de derivar hacia una estructuración cinematográfica fragmentaria, el diario íntimo, el ensayo, la reflexión con, puede ser, un soplo de ficción. La ficción de una determinada manera ha naufragado o parece haber naufragado”* (Molina Foix, 1984: 51)<sup>312</sup>.

Durante esta etapa en la que Erice mantuvo un silencio cinematográfico trabajó en otros ámbitos vinculados al mundo audiovisual. Participó en la adaptación de dos textos de Adelaida García Morales, uno titulado *Bene* y otro conocido como *El silencio*

---

<sup>311</sup> Es de resaltar que en esta obra el uso que Víctor Erice hace de la música difiere de sus anteriores trabajos en tanto que aquí no es solo un mero acompañamiento sino que tiene una función narrativa importante.

<sup>312</sup> Traducción de Jorge Latorre (Latorre, 2006: 122).

de las sirenas, y en el de dos relatos de Borges, *La muerte y la brújula*<sup>313</sup> y *El sur*<sup>314</sup>, que no llegaron a buen puerto. También participó en “la dirección del doblaje y la sonorización de la versión española de *El último emperador* (1987), de Bernardo Bertolucci” (Arocena, 1996: 276) y, como ya hemos comentado, publicó el libro *Nicholas Ray y su tiempo* junto a Jos Oliver.

Finalizados estos proyectos, Erice se planteó realizar, desde una vertiente que el director entendía como “documental” (Arocena, 1996: 277) y que no tenía que ver con lo que él y Antonio López percibían que era *El sol del membrillo*, un trabajo sobre *Las Meninas* de Velázquez<sup>315</sup>. En él se iba a llevar a cabo un estudio sobre las preocupaciones que el director vasco tenía en relación a este pintor barroco que tanto admira. Fue el primer proyecto que relacionaba directamente su cine con la pintura e iba a llevar por título *El espejo de Velázquez* (La Torre, 2006: 135)<sup>316</sup>. Según Carmen Arocena (1996: 276), Erice trabajó buscando documentación para este proyecto aproximadamente unos dos años e incluso escribió el guión, pero otro director español eligió un tema próximo, rodó el film antes y el proyecto se quedó sin realizar.

Su interés por la pintura no se resintió e inició otro camino que le llevó directamente a *El sol del membrillo*. Antonio López, en el verano de 1990, volvió a retomar un cuadro que había dejado aparcado durante años. La obra es la conocida como *La terraza de Lucio* (Imagen 4) y fue iniciada en 1962, año en el que López visitó a sus compañeros Lucio Muñoz y Amalia Avia, también pintores, en su casa del madrileño barrio de Argüelles. Allí inició un óleo sobre tabla que tendría como objetivo celebrar la felicidad de esa joven pareja que acababa de tener un hijo. Trabajó en ella dos primaveras y pintó únicamente la azotea. En ese espacio debían aparecer Lucio, Amalia, su hijo y Eugenio Sempere, que siempre los visitaba, pero finalmente no los introdujo. Abandonó el cuadro y tendrían que pasar 28 años para que lo volviese a retomar. Regresó a la terraza, donde ya no vivía su amigo Lucio, pidió permiso al nuevo

---

<sup>313</sup> Adaptado finalmente por Alex Cox para la serie *Cuentos de Borges* en 1993.

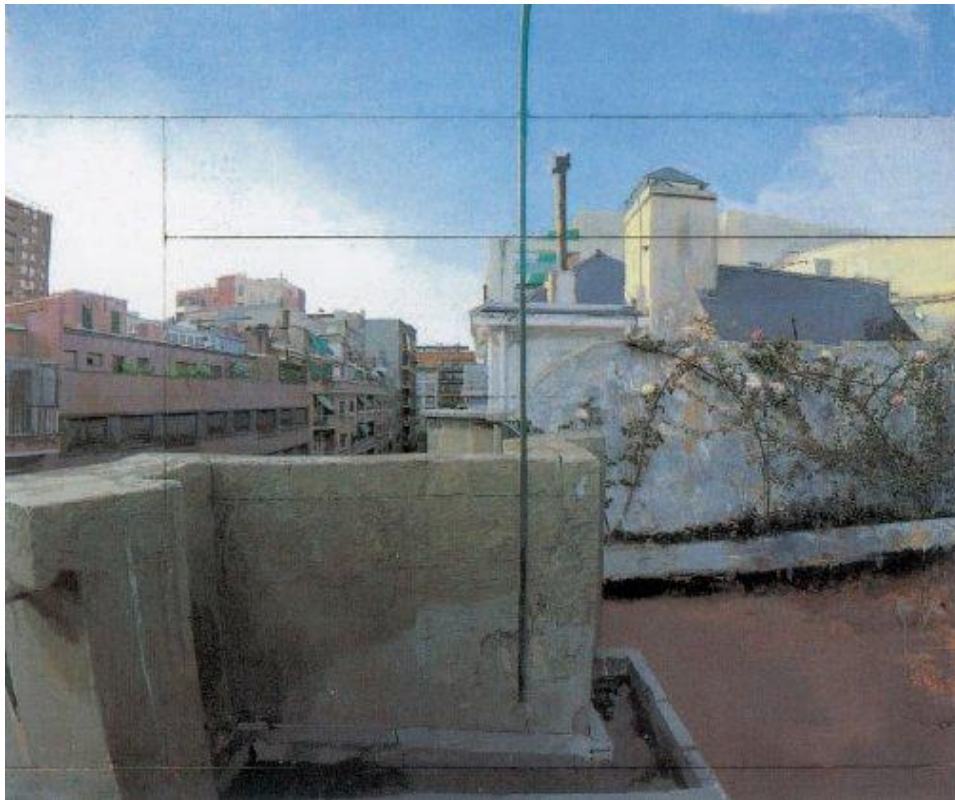
<sup>314</sup> Adaptado finalmente por Carlos Saura para la serie *Cuentos de Borges* en 1992. Esta serie estaba producida por la BBC, Cinétevé, Iberoamericana Films International, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Televisión Española (TVE)

<sup>315</sup> Antonio López explicó en una ocasión algo que Erice siempre ha tenido presente en relación al género al que pertenece *El sol del membrillo*. “Yo no lo siento como un documento, tengo que empezar por decir eso, yo siento que es cine, una película como *Lo que el viento se llevó*; es decir, es una película construida de arriba abajo como esa ficción que es el cine. Lo que pasa es que el material, digamos que, pertenece a la vida” (Cerrato, 2006: 134). Declaraciones de Antonio López en Versión Española en 1999.

<sup>316</sup> En el libro de Jorge Latorre, se explica que el interés por Velázquez procedía también de las lecturas que el director había realizado del filósofo francés Foucault (Latorre, 2006: 135).

dueño y transformó el concepto del cuadro. La pareja desaparecería y el protagonista sería el paso del tiempo, “la mordedura del tiempo en las paredes, la grieta de la calle oscura, el muro de la terraza de cemento granulado” (Solana, 2011). La tabla sobre la que estaba trabajando ya no era suficiente y decidió ampliarla, cambió de escala, integró la nueva tabla y no ocultó el gesto. De esta forma el cuadro está dividido en dos partes, una hacia la izquierda y otra hacia la derecha.

En ese verano de 1990, López también estaba trabajando en otras pinturas al óleo. Erice recuerda que exactamente eran “tres paisajes urbanos” (Erice, 1997: 164). Sin embargo, por el que el director vasco mostraba más interés era por *La terraza de Lucio*.



*La Terraza de Lucio*, Antonio López (1962–1993). Imagen 4.

De tal forma que se planteó la realización de un cortometraje sobre esa obra. Cortometraje que se debía incluir dentro de una serie que iba a producir TVE. La relación con la televisión pública no sería fructífera porque el ente solo quería asumir



“una parte minoritaria de la producción” (Arocena, 1996: 276), lo que dio al traste con el proyecto una vez finalizado el periodo estival<sup>317</sup>.

A pesar de esta nueva experiencia negativa, Erice acompañó a López durante todo el verano de 1990. Hemos mencionado que el trabajo del pintor conllevaba la realización de tres paisajes urbanos. En concreto, uno de ellos estaba en un cerro del extrarradio de Madrid sobre las colinas de Almodóvar y otro en una habitación del Palacio Real desde donde se veía el Campo del Moro; en ambos pintaba hasta llegada la tarde (Arocena, 1996: 277). Momento en el que se trasladaba a la citada terraza.

En estos vaivenes, Erice comenzó a grabar imágenes y sonidos como una “especie de notas sobre la labor del artista, que constituían una referencia sobre la evolución de la luz y el color en los distintos escenarios elegidos” (Erice, 1997: 164). En un principio, López y su trabajo eran los protagonistas de estas notas. Sin embargo, Erice amplió su campo de acción y empezó a acudir en solitario a los lugares donde el pintor había estado, es decir, se situó “con la cámara en el mismo punto y a la misma hora en que el pintor lo había hecho con su caballete un tiempo atrás” (Erice, 1997: 164). Fue entonces cuando “el cineasta tomó conciencia de las limitaciones del vídeo para aproximarse a la pintura [...] constatando al tiempo que la cámara mostraba el movimiento, el paso fugitivo de personas y cosas, aquello que la pintura no podía registrar” (Saborit, 2003: 18). La idea de hacer una película juntos empezó a rondar la cabeza de ambos pero la propuesta no se materializaría hasta el final de esta experiencia veraniega.

Erice cuenta que observaba a Antonio López a lo largo del día y que cuando este terminaba su trabajo, comenzaban a charlar. En un determinado momento, mantuvieron una conversación sobre los sueños que se repiten de manera recurrente. López le contó que el sueño que más veces se repetía en su cabeza era uno en el que aparecía un árbol membrillero<sup>318</sup>. El 24 de septiembre de 1990 el pintor consideró que su trabajo de verano había terminado. Esa misma noche, Erice y López cenaron juntos. El pintor le

---

<sup>317</sup> En el 2014, en la reunión que Erice y López mantuvieron veinte años después de *El sol del membrillo* y que hemos reseñado en un apartado anterior, el director lo recuerda de esta manera: “En un principio iba a ser un corto para un proyecto que contaría la asociación entre pintores y cineastas. El proyecto no echó a andar porque las televisiones, que son las que mandan en los proyectos cinematográficos, querían primeros espadas” (Zurro, 2004). La serie se iba a titular *Trece perros andaluces*.

<sup>318</sup> Declaraciones realizadas en un coloquio moderado por Miguel Marías en el Festival de Locarno después de recibir el *Pardo alla Carriera award* en el año 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=Vr9HDt4xhCU> (28.02.2016).

contó que quería empezar a dibujar o pintar un membrillero que había plantado en su jardín (Erice, 1997: 164). Era algo que hacía todos los años cuando se acercaba lo que popularmente se conoce como el veranillo de San Miguel. Erice recordó, en ese momento, el sueño que López le había contado y creyó que allí había “un misterio, un secreto”<sup>319</sup>. Y decidió realizar la película para descubrir “el significado posible de ese sueño”<sup>320</sup>. López le citó para unos días después en su jardín y le dijo que si decidía traer una cámara era cosa suya<sup>321</sup>. De esta manera, pintor y cineasta se pusieron manos a la obra para llevar a cabo la producción:

*“Tanto Antonio como yo comprendimos enseguida que no había que tratar de buscar un argumento preciso ni de establecer, al menos en primera instancia, una ficción. Se trataba, sobre todo, de partir de las cosas tal como son, y provistos cada uno de nuestros útiles de trabajo, acudir a una cita junto al árbol”* (Font, 2001 a: 294)

El rodaje se inició, sin una línea de guión, con un equipo reducido de ocho personas, en 35 mm y en vídeo Betacam<sup>322</sup> y se extendería entre el 29 de septiembre y el 15 de diciembre de 1990, a los que habría que sumar un día extra en la primavera de 1991<sup>323</sup>. El presupuesto rondó los 150 millones de pesetas (Arocena, 1997: 928) y fueron los miembros del equipo los que se comprometieron a financiar la película poniendo dinero de su bolsillo. Convirtiendo a la cinta en la única obra no subvencionada que se estrenó en el año 1992. Así, el plan de trabajo diario lo marcaba Antonio López y se improvisaba día a día “porque lo único que importaba era encontrarse junto al pintor y su modelo a partir de una hora determinada” (Arocena, 1997: 928). Con estos presupuestos, y como ha confesado Antonio López, Erice le trató

---

<sup>319</sup> Declaraciones en el Festival de Locarno.

<sup>320</sup> Declaraciones en el Festival de Locarno. En esta charla Erice también comenta que lo que descubrió al terminar la película es que el membrillero era el árbol de su infancia.

<sup>321</sup> Entrevista de José Luis Guarner a Víctor Erice realizada en Madrid el 23 de Julio de 1992. Presente en el libro que acompaña el DVD de *El sol del membrillo* editado por *Rosebud*.

<sup>322</sup> La fotografía fue realizada por tres operadores distintos: Javier Aguirresarobe, Ángel Luis Fernández y José Luis López Linares. El primero rodó 21 días en 35 mm, el segundo rodó 19 días en 35 mm y el tercero 4 días, 1 en 35 mm y 3 en vídeo.

<sup>323</sup> El rodaje comenzó los días “29 y 30 de septiembre de 1990, del siguiente modo: el rodaje comenzó un fin de semana, cuando Antonio López empezó a pintar, los días 29 y 30 de septiembre de 1990; prosiguió los días 5, 6, 9, 10 y 11 de octubre, y la semana del 15 al 20 de octubre [...]. Por problemas de producción el rodaje se interrumpió el día 20 de octubre, reanudándose nueve días después, el 29 del mismo mes., A partir de esa fecha, se rodó con completa normalidad, en régimen de semanas de seis días de trabajo cada una, de lunes a sábado incluido, del siguiente modo: semana del 29 de octubre al 3 de noviembre [...]; semana del 5 al 10 de noviembre [...]; semana del 12 al 17 de noviembre [...]; semana del 19 al 24 de noviembre [...]; semana del 10 al 15 de diciembre” (Saborit, 2003: 106). El último día de rodaje correspondería al 7 de marzo de 1991.

como si él fuese el membrillero y mientras iba rodando le obligó a reconstruir determinadas escenas que ya habían sucedido pero en las que la cámara no estaba presente (Arroba, 2006: 32–33). Escenas que se sumaron a las que iba grabando de forma espontánea. Una vez terminado el rodaje, el montaje se prolongó hasta el año 1992. Erice empezó a considerar el montaje definitivo después de tener un corte de tres horas de duración<sup>324</sup>. Corte que redujo hasta los 134 minutos definitivos para conseguir una estructura coherente y unos resultados acordes con el trabajo que ambos habían desempeñado. También se extendió en el tiempo debido a la dispersión del material filmado en diferentes laboratorios (Font, 2001 a: 294). Finalmente su estreno tendría lugar en el Festival de Cannes en el contexto que ya hemos citado con anterioridad.

### **Apuntes (1990–2003).**

Como parte importante del origen del proyecto queremos detenernos un momento en lo que, desde la edición en DVD de *El sol del membrillo* por parte de la distribuidora *Rosebud* en el año 2004, se conoce como *Apuntes (1990–2003)*<sup>325</sup>.

Se trata de una breve síntesis de las grabaciones que Víctor Erice realizó aquel verano de 1990 mientras seguía a Antonio López. El propio director seleccionó y escribió unos textos para acompañar esas imágenes, a las que se suman, brevemente, la voz de Antonio López y la música de Pascal Gaigne. El proyecto fue montado por Julia Juárez y tiene una duración de 29 minutos y 10 segundos.

Gracias a estos apuntes podemos confirmar lo que antes únicamente hemos conocido gracias a las entrevistas con el director y el pintor. Esa aproximada media hora se va a dividir en seis *sketchs* y va a mostrar la evolución de la compañía pintor–realizador hasta la decisión de emprender la producción de *El sol del membrillo*. Comentemos brevemente cada apunte.

El *Apunte 1* se titula *Desde el Cerro Almodóvar* y finaliza en el minuto 4:14. Bajo una breve advertencia se nos indica la disposición del lugar y la situación de Antonio López. El pintor está en Cerro Almodóvar con una obra que lleva pintando desde 1988. Lo que nos muestra Erice son planos del pintor trabajando –desde generales hasta insertos– que une a planos de situación –insertos de un periódico perdido en el

---

<sup>324</sup> Entrevista con Guarnier citada anteriormente.

<sup>325</sup> Al hacer el minutado nos estaremos refiriendo a esa edición en DVD.

lugar, un coche quemado y chatarra-. Incluso el propio Erice aparece en el plano general que cierra el *sketch*.

El *Apunte 2* se titula *El campo del Moro* y se inicia en el minuto 4:15 poniendo su punto final en el minuto 10:27. En contraposición con el apunte anterior nos encontraremos a López iniciando un nuevo cuadro pero esta vez desde una de las ventanas del Palacio de Oriente. Ventana que da al citado campo del Moro. En este apartado Erice graba al pintor con el imponente y enorme lienzo en blanco y las vistas que desde la ventana divisa. Se introduce en este apartado una voz en off del pintor. En ella, López comenta brevemente la forma que tiene de iniciar un cuadro. Explica que nunca realiza bocetos. Solo con el paso del tiempo, y mientras se pinta, se podrá encontrar el secreto que le ha llevado a realizar la obra. Como si únicamente a través de pintar se pudiese encontrar la revelación. Al final del *sketch* se nos informa de que el pintor abandonó ese lienzo en 1993.

En el *Apunte 3*, titulado *Terraza de Lucio*, que se inicia en el minuto 10:28 y finaliza en el minuto 15:53, nos trasladamos a esa azotea. Aquí, además de los textos escritos en pantalla se utilizan fotografías de Lucio Muñoz, Amalia Avia, el hijo de ambos y Eugenio Sempere. López nos vuelve a contar en off la historia que ya hemos relatado al referirnos a dicho cuadro. Aquí también le veremos trabajando en el lienzo, ampliarlo y explicarlo. Los planos que utiliza Erice siguen siendo los mismo.

En el *Apunte 4*, *Gran Vía y Madrid desde Torres Blancas*, que se inicia en el minuto 15:54 y termina en el minuto 20:28, Erice va a colocar su cámara en los mismos puntos donde tiempo atrás se situó Antonio López con su caballete para llevar a cabo dos de sus obras más conocidas. Esos trabajos son las panorámicas de la Gran Vía madrileña totalmente vacías. En este apartado, los planos estáticos de Erice, donde vemos el movimiento de coches y personas, se van a fundir con los cuadros vacíos de López. Es el apunte que contiene un mayor texto explicativo.

En el *Apunte 5*, titulado *Madrid desde Capitán Haya* y cuya duración va a ir desde el minuto 20:29 hasta el minuto 25:23, Erice nos va a revelar una necesidad que empezaba a recorrer a ambos. La necesidad de realizar una película. En este *sketch* veremos a Antonio López desde lo más alto de un edificio de la calle Capitán Haya pintando, fumando y reflexionando. Los planos y la luz en la que están tomados –al caer

la tarde– le hacen tener una textura diferente al resto de apuntes. Erice sigue repitiendo su dinámica de planos e insertos del pintor trabajando –desde cortos a generales–.

Por último, en el *Apunte 6, Membrillero*, llega el otoño y Antonio López decide abandonar la terraza de Lucio y marcharse. Se ha acabado la luz del verano. En este apartado aparecen fotografías de López y Erice juntos. Veremos también el patio de la casa de Antonio López en Madrid y encontraremos el membrillero y el lienzo en blanco. Ha llegado el momento de hacer la película.

Lo que hemos descrito es fundamentalmente la génesis del texto fílmico. El vídeo muestra textos impresionados sobre la pantalla –textos que ya hemos citado con anterioridad<sup>326</sup>–, para contextualizar las imágenes tomadas por Erice. Para darles cuerpo. Es un vídeo que antepone la explicación razonada del origen de la película a las propias imágenes tomadas por Erice en 1990. La música de Pascal Gaigne acompaña de forma monótona algunas piezas y no entorpece en ningún momento a los textos escritos o a la voz en off de López. Es un trabajo sencillo que se acompaña como presentación de *El sol del membrillo*.

Para Ángel Lázaro (Lázaro, 2014), estos *apuntes* serían importantes en un doble sentido. Habrían colocado a Erice en la posición de Antonio López y así habría conseguido, en primer lugar, reconocer rápidamente las limitaciones de la cámara y, en segundo lugar, poder diferenciar lo que el cine captura y la pintura no.

#### ***14.5 Un acercamiento a su estructura.***

Para realizar este análisis hemos tenido en cuenta la copia presente en la Filmoteca Española y cuya duración es de 139 minutos<sup>327</sup>. Sin embargo, y gracias a su accesibilidad, el minutado que vamos a citar en el texto pertenece a la copia en DVD distribuida por *Rosebud* en el año 2004 y cuya duración, y características, es la misma que la copia depositada en la Filmoteca Española.

A la hora de acercarnos a su estructura y con el objetivo de conseguir un análisis adecuado hemos decidido dividir la película en fragmentos. La obra está planteada como un diario de trabajo, o de rodaje, en el que se incluyen el mes y el día a través de

---

<sup>326</sup> En concreto el texto es el que publicó Erice en Nickelodeon en 1997 y que también viene en el folleto que incluye la edición en DVD de *Rosebud*.

<sup>327</sup> Características técnicas de la copia consultada: 139 min. Color, Eastmancolor, Normal, 35 milímetros.

títulos incorporados a la imagen. A pesar de esta segmentación, nosotros vemos otra división de mayor relieve que desvela una estructura dividida en tres partes en función de la deriva narrativa que presenta la película. Las dos primeras partes, la primera desde el inicio hasta el minuto 73 y la segunda desde ese minuto hasta el 111, corresponden a una presentación, desarrollo y reflexión sobre el trabajo de Antonio López, con matices que veremos a continuación, mientras que la tercera, desde el minuto 111 hasta el 139, se ajusta a una narración vinculada a la ficción y provoca que las dos primeras partes, y por ende, el conjunto de la película, adquieran un significado “desde el final” (Zunzunegui, 2001: 10)<sup>328</sup>. A continuación, describiremos y explicaremos los fragmentos en los que se divide cada una de las partes<sup>329</sup>.

### Primera parte

*Sábado, 29 de septiembre* (min. 00:00 – 4:34). Con un plano desde el exterior de la casa donde se va a desarrollar toda la narración comienza *El sol del membrillo*. Impreso sobre la imagen podemos leer *Madrid, otoño de 1990*. Esta será la única vez que aparezca de forma explícita la localización geográfica en la que se desarrolla la película y la primera vez que nos indique la estación del año en la que nos encontramos. La segunda será al final del metraje y corresponderá a la primavera. En esta escena seremos testigos de los preparativos de Antonio López. Acondiciona el lienzo y arma el bastidor con tranquilidad mientras nosotros observamos por primera vez un estudio que jamás utilizará para pintar. En este fragmento se inscriben los títulos de crédito. Gracias a ellos la película introducirá tres ideas importantes para este análisis. En los minutos 2:04 y 2:20 leeremos en la pantalla *Inspirado en un trabajo del pintor Antonio López García* y *Según una idea cinematográfica original de Antonio López y Víctor Erice*, respectivamente. Resaltando, por un lado, el trabajo sin un guión trazado y por otro, el

---

<sup>328</sup> Nosotros proponemos que la última parte es una ficción. Con base y con presencia real pero una construcción. La mezcla de géneros que plantea la película, no solo esta parte final, sino todo el metraje, también aquellas manifiestamente documentales, para Rafael Cerrato impondría una “renuncia explícita a cualquier forma previa de fabulación y dramaturgia, incluso a la que podría elaborarse a partir de los datos más significativos de una biografía” (Cerrato, 2006: 134). No estamos de acuerdo si tenemos en cuenta la secuencia del sueño, los planos que se utilizan en ella, la voz en off y los encuadres de la cámara frente al membrillero.

<sup>329</sup> Es importante tener en cuenta que esta división puede tener otras lecturas. Para José Saborit, estaríamos hablando de dos grandes bloques, el primero de ellos fusionaría las dos primeras partes que aquí planteamos mientras que el segundo no haría referencia a una ficción sino a una reflexión poética (Saborit, 2003: 24). Otro ejemplo podría ser el de Joan Marimón, que coincide con nosotros en la división tripartita y para el que la tercera parte implicaría, dentro del concepto de montaje, que es su objeto de estudio, “la tendencia de la aplicación en la estructura de un gran acontecimiento final, incluso en un film como este apartado de las corrientes dominantes” (Marimón, 2014: 540).

carácter documental de la obra. Como consecuencia de estas decisiones, para presentar a los personajes de la película el director incluye la palabra *presencia* (min. 2:19). Concepto que viene a cerciorar que en *El sol del membrillo* se van a incluir las actividades de personajes reales. Al final de dichos títulos de crédito, el letrado *Director Victor Erice* (min. 4:30) aparecerá situado entre los utensilios del pintor y al lado de una reproducción de la Venus de Milo. Una declaración de intenciones que vinculará la película con el clasicismo, tanto pictórico como cinematográfico.

*Domingo 30 de septiembre* (min. 4:34 – 15:22). Antonio López entra al patio en el que va a trabajar a lo largo de la película a través de una puerta. En este pequeño espacio situado en la parte trasera de la casa se encontrará el membrillero. El pintor lo observa durante unos segundos y a continuación empieza a prepararse para estar junto a él. Es decir, se prepara para escoger la posición y las referencias que utilizará antes de comenzar a atacar el cuadro. Coge una escalera, apuntala unas varas en el suelo sobre las que coloca una plomada<sup>330</sup>, sitúa el lienzo al lado del árbol, toma unas referencias en el suelo para marcar el punto exacto desde donde mirarlo, dibuja las líneas vertical y horizontal sobre el lienzo, traza una línea sobre la pared del patio, abre su caja de pinturas y pinceles, coge su paleta, comienza a mezclar los colores con agua y hace unas marcas de referencia en los membrillos y en las hojas del árbol para, ahora sí, empezar a pintar el cuadro. En este caso, los primeros colores que veremos sobre el blanco serán oscuros. La escena terminará con un fundido en blanco. Salvo los ladridos iniciales de Emilio, el perro que vive en la casa, los primeros quince minutos no escuchamos ni una palabra. El recurso verbal se irá introduciendo de manera progresiva y nunca se convertirá en el punto de anclaje principal desde el que transmitir el conocimiento.

*Lunes 1 de octubre* (min. 15:22 – 35:45). En este fragmento veremos por completo un día de trabajo. Desde la mañana hasta la noche. Será el único momento en la película en que se cumpla esta dinámica y será la referencia narrativa para el resto de días. Días de los que únicamente veremos fragmentos. Nunca en su totalidad, como en este caso.

---

<sup>330</sup> Aquí podemos apuntar una vinculación plástica con la obra anterior de Víctor Erice. “La función del plomo se equipara a la función del péndulo de *El sur*: ambos sirven para ver de otra manera, para expandir las facultades sensoriales: el péndulo sirve para ver más allá de la tierra; el plomo, para ver mejor las líneas y su perspectiva” (Arocena, 1996: 289).

La mañana comienza con Antonio López limpiando sus pinceles en el interior de la casa. Por la imagen podemos distinguir claramente que este plano ha sido rodado en Betacam SP. Esta instantánea del pintor dará paso a un montaje paralelo con el que el director nos introduce a los diferentes personajes que aparecerán a lo largo del film. Unos trabajadores de origen polaco llegan a la casa, de la que ahora descubrimos que su interior está por terminar, para finalizar algunas obras en la parte superior de la vivienda. Antonio López saldrá al patio para encontrarse con el membrillero, coger su paleta y empezar a trabajar. Con las primeras horas de luz también se despertará Pepe Carretero, un joven artista que vive en la casa. A este despertar le sigue la entrada de María Moreno a través del mismo camino, y utilizando el mismo plano, que habíamos visto con Antonio López en la primera escena.

La repetición de planos y espacios comienza a ser un recurso que nos permitirá contemplar cómo los personajes y lugares se transforman conforme avanza el metraje. María entrará en casa y descubrimos que ella también es artista. En este caso gracias a que está realizando un grabado en una postura que nos recuerda a *La encajera* de Vermeer. El trabajo de María y de Antonio se sucederá en el final de este montaje paralelo a través de un tarareo musical del pintor de Tomelloso. Esta canción le sirve al director para hacer un breve recorrido por el lugar de trabajo. Recorrido que desembocará en unos planos de situación del exterior de la vivienda (min 21:52). El tren, los vecinos, el descampado. Todo se mostrará a través de una serie de panorámicas que contrastan con los planos fijos que el director utiliza para el interior de la casa.

En el minuto 23:20 regresaremos al patio. López tiene una conversación con María al lado del membrillero. Gracias a esta breve reunión descubrimos que la intención del pintor es *rescatar* la luz que incide sobre los membrillos en las primeras horas del día. No obstante, tiene un problema: la luz que él quiere atrapar tiene una duración muy corta. Ante esta actitud, Erice ha realizado una observación importante:

*“Antonio López vivía esta experiencia desprovisto de todo sentimiento épico, con una naturalidad total. Tengo la impresión que él acepta interiormente este tipo de fatalidad, integrándolo en su vida y en su obra. Es por lo que afirmo que para él, poco importa el resultado. Lo que desea ante todo es estar junto al árbol. Es su lección moral”* (Font, 2001 a: 293).



Antonio y María abandonarán la casa cuando llegue el mediodía. Una vez más utilizando el mismo plano de entrada con el que se inicia la película. Mientras la pareja no está, los obreros polacos observan el cuadro, se preparan para comer y estudian español. En concreto, su diálogo está centrado en aprender el nombre de las estaciones del año.

Con la llegada de la tarde, el pintor vuelve al trabajo mientras escucha la radio. Los albañiles continúan su faena y Pepe Carretero se enfrenta a un cuadro. En este momento, Erice nos introduce a las hijas de López, Carmen y María. Personajes que no habitan la casa a diario. Únicamente están de visita. Han traído ropa a su padre. La escena termina con un fundido que nos envía al exterior de la vivienda y a través del que vemos que el sol ha desaparecido. Llega la noche y con ella se marchan los polacos, Antonio López y su mujer. Entendemos ahora que no es su domicilio habitual. Solo su lugar de trabajo. Por tanto, los únicos habitantes son Pepe y Emilio. Con la noche veremos por primera vez el famoso Pirulí madrileño y cómo la luz de los televisores acompaña a los vecinos. El día terminará con un fundido a blanco.

Hasta ahora, la pintura es únicamente un oficio. Como comentaba Erice en relación al sentir que Antonio López tiene sobre su trabajo, la pintura no es el espacio místico y dramático que acostumbramos a ver en algunos films que hablan sobre esta profesión. La naturalidad y la rutina vencen, en este caso, a cualquier sentimiento épico. Para conseguir esta sensación ayuda el hecho de mostrar el espacio de trabajo, los útiles los útiles del pintor y su manera de afrontar el lienzo (Saborit, 2002: 69).

*Martes 2 de octubre* (min. 35:45 – 37:29). El fundido a blanco nos traerá un cielo nublado. Encontramos a Antonio López mirando al cuadro y al cielo. Está a punto de llover. El pintor y Emilio se meten en casa en busca de los albañiles polacos. Enseguida aparecen los cuatro con un gran plástico, similar a una carpa, para cubrir el membrillero. Con la llegada de la noche el árbol soporta una tremenda lluvia. Estas circunstancias hacen que no podamos observar a Antonio López junto a él, por tanto, el director nos enseña su trabajo de un modo distinto. Con un fundido pasamos de la lluvia a contemplar únicamente el lienzo. Un lienzo cuyo tamaño no se corresponde al completo con el formato de la imagen, sino que incluye sus propios límites dentro del plano.

*Lunes 8 de octubre y martes 9 de octubre* (min. 37:29 – 37:46). En este breve espacio de tiempo veremos cómo avanza la pintura de Antonio López a través de un único plano fijo. Este desarrollo se realizará con fundidos –generando la impresión de un cuadro que progresa por sí solo–. Una conclusión se puede sacar de estos dos días: el tiempo no ha acompañado la grabación en exteriores.

*Miércoles 10 de octubre* (min. 37:46 – 63). En este fragmento hará acto de presencia, por primera vez, el también pintor Enrique Gran<sup>331</sup>. Erice nos muestra su llegada a la casa a través de un plano exterior –en este caso no es el mismo plano que el director venía utilizando desde el inicio de la película sino su contraplano–. María le recibirá en la entrada de la casa y tras una breve charla sobre el viaje que le ha traído hasta aquí pasará al patio, donde le espera Antonio. En la primera charla que van a tener, el pintor de Tomelloso empieza a cuestionar su propio trabajo y pregunta a Gran sobre la necesidad de descolgar unos centímetros la masa del árbol. Con un fundido que une esta escena con un sol despejado (min. 43:57) tendremos ahora a Enrique Gran sentado, acompañado por el sonido de la radio y la presencia de un Antonio López realizando su trabajo de forma incansable. A través de otro fundido (min. 44: 37), que en este caso desemboca en la plomada, ambos iniciarán otra conversación. Esta vez sobre su pasado en la Escuela de San Fernando. Antonio demuestra tener más memoria que Enrique. Con un fundido, otra vez, hacia el Sol (min. 54:23) que a su vez funde hacia *El juicio final* de Miguel Ángel (min. 54:39) Erice traslada la conversación al interior de la casa.

Los dos amigos se encuentran ante una reproducción del trabajo de Miguel Ángel mientras comentan algunos aspectos de su vida y de su obra. En este segmento, González Requena, al hablar de *El sol del membrillo*, encuentra importante la presencia de Miguel Ángel como figura central de la película (González Requena, 2005: 148). Entendiendo el centro como la mitad exacta del metraje no como un centro físico –en lo que se refiere a la composición interna del plano– o temático. Esta interpretación viene a asegurar que si en este punto del film Erice nos muestra un final, en este caso *El juicio final*, nos debe de mostrar un principio –una *génesis* siguiendo las alusiones a Miguel

---

<sup>331</sup> Es importante entender que la inclusión de Enrique Gran en la película, al igual que la de su mujer o la de otros compañeros que aparecerán con posterioridad fue una premisa impuesta por Antonio López y que Víctor Erice tuvo que aceptar. En cualquier caso, la presencia de sus conocidos subraya “el canto a la amistad que hay en el film. Amistad y compañía: acompañar al árbol, acompañar al amigo, acompañar a las cámaras, estar cerca” (Saborit, 2003: 44).

Ángel–, que se corresponde con el amanecer inicial de la película. Por tanto, La obra del pintor florentino anunciaría el final abrupto de la pintura que López está realizando. Desde nuestro punto de vista, este final tardará unos 20 minutos en llegar y su anuncio únicamente vendrá a través de la lluvia; además, la posición de esta escena no es el centro exacto de la película. El centro exacto del metraje corresponde a la renuncia al lienzo, justo antes de empezar a preparar el dibujo, como veremos a continuación. En este sentido, creemos que la incursión de Miguel Ángel en el film tiene que ver con una adhesión al clasicismo, que ya hemos citado y que desarrollaremos en el siguiente epígrafe, y con una forma de reafirmar, buscando modelos del pasado, su modo de trabajo.

La conversación funde a blanco en el minuto 59:52 y este blanco nos traslada hacia el Sol y una vez más hacia el exterior, donde Enrique Gran y Antonio López hablan ahora sobre un cuadro que Enrique pintó hace años y sobre los pintores de los años 20. Es cada vez más evidente la importancia del paso del tiempo en la película, tanto por las reflexiones de ambos como por el uso de las transiciones. El paso del tiempo preocupa pero el pasado parece que empieza a pesar para los dos. Con la llegada de la noche recogen las cosas y se marchan.

*Viernes 12 de octubre y lunes 15 de octubre* (min. 63 – 64:29). Una vez más aparecerá el plano que recoge en exclusiva al lienzo. Si lo comparamos con el segmento anterior –*lunes 8 de octubre y martes 9 de octubre*– veremos una diferencia notable. Un fundido sobre el propio cuadro nos lo mostrará más avanzado y servirá de enlace para contemplar a López realizando, como al inicio de la película, más marcas en los membrilleros y en las hojas. Ilustrando la necesidad constante de encontrar una referencia. Este proceder viene acompañado de la lluvia.

*Martes 16 de octubre* (min. 64: 29 – 65:17). Con un plano que apunta al cielo continuamos observando la lluvia y a Antonio trabajando en el cuadro bajo la carpa. Estos instantes en el exterior se complementan con planos del interior de la vivienda. Tanto vacíos como con la presencia de los obreros polacos.

*Jueves 18 de octubre y martes 23 de octubre* (min. 65:17 – 66:40). Por tercera vez veremos al cuadro avanzar en solitario. Una soledad que se hará afectiva cuando Erice decida fundir el plano estático del lienzo con el membrillero vacío, sin López, tapado con la carpa y arreciado por la lluvia. También se cumple aquí el binomio lluvia–

avance estático. La escena terminará con Pepe Carretero, junto a Emilio, en el interior de la casa, llamando por teléfono a María y Antonio.

*Miércoles 24 de octubre* (min. 66:40 – 72:15). Una vez más López está pintando bajo la lluvia. Ante la frustración por el clima, el pintor coge el lienzo y se lo lleva al interior de la vivienda. Se hace de noche y vemos a Antonio y María iniciar la preparación de otro cuadro. Se nos sugiere de esta manera que es posible que la pintura inicial no se llegue a finalizar.

*Jueves 25 de octubre* (min. 72:15 – 73:23). Los indicios del segmento anterior se hacen realidad. En este minuto la cámara se sitúa en el sótano y somos testigos de cómo Antonio López deja el cuadro que estaba pintando en el exterior junto a otros trabajos suyos. La escena finalizará con el pintor cerrando la puerta del sótano.

Queremos resaltar aquí la ausencia de cualquier dramatismo. No existe una melancolía, un subrayado musical u otro recurso formal para expresar el abandono de la pintura. La elección de Víctor Erice supone reafirmar que la idea central de la obra es estar junto al árbol el tiempo que sea necesario. Aunque no sepamos el porqué hasta el final de la cinta.

### Segunda parte

*Viernes 26 de octubre* (min. 73:23 – 76:32). Esta segunda parte se inicia cuando Antonio López decide empezar a realizar un dibujo como sustitución del óleo que no ha podido acabar. De esta manera, este viernes 26 de octubre comienza con un plano de la mano del pintor sosteniendo un lápiz. Su posición junto al árbol no ha cambiado, su idea de estar junto a él tampoco. Incluso las malas condiciones climatológicas continúan. Lo que nos sugiere esta primera escena de este segmento es que el único abandono, si es que se puede llamar así puesto que el pintor en las primeras escenas de la película lo asume como casi imposible, es la posibilidad de captar la luz que a determinada hora toca el árbol.

*Sábado 27 de octubre* (min. 76:32 – 77:23). Con la llegada del dibujo parece que también el tiempo tiende a calmarse. En este fragmento observaremos al pintor quitar barro y achicar agua de su zona de trabajo mientras el dibujo está junto a él.

*Domingo 28 de octubre* (min. 77:23 – 79:05). Hay una reunión familiar en el jardín. Están presentes María, Antonio, sus hijas y Pepe Carretero. Aquí el pintor da una breve explicación sobre los motivos del abandono definitivo del óleo. Dentro de la misma escena se produce un fundido (min. 78:42) que deja el lugar de reunión vacío. Esta transición le concede a las *presencias* que hay en el film, además de un estatuto de existencia, la sensación de ser fantasmas (Leutrat, 1999). Hay una pérdida y un vacío que hacen que una escena viva se transforme en una imagen triste y nostálgica.

*Lunes 29 de octubre y jueves 1 de noviembre* (min. 79:05 – 79:50). Aquí el paso de los días ha dejado de estar reflejado a través de los fundidos encadenados que mostraban la evolución del cuadro. Erice decide enseñarnos un membrillo con las múltiples marcas que López le ha hecho para a continuación volvernos a mostrar el membrillo junto a la mano del pintor haciéndole marcas. El fragmento acaba, una vez más, con un fundido a blanco.

*Viernes 2 de noviembre* (min. 79:50 – 88:55). El blanco de la secuencia anterior terminará enlazando con el Sol. En este fragmento López aparece charlando con una profesora de arte de origen Chino, de la Universidad de Pekín, a la que acompaña su intérprete. En esta secuencia se verbalizan una serie de hechos que hasta el momento solo se han mostrado o sugerido. A este respecto Víctor Erice ha comentado lo siguiente:

*“Me preocupaba que el espectador supiera con claridad en qué consistía el procedimiento del pintor [...] por una razón: porque Antonio López, en lo que se refiere a su sistema de trabajo, es un artista totalmente alejado del secreto. Ha sido profesor de la Escuela de Bellas Artes y consigue explicar muy bien lo que hace”<sup>332</sup>.*

La escena es una entrevista encubierta que hace que el tipo de puesta en escena que Erice ha elegido no se quiebre por la necesidad de introducir un fragmento en el que Antonio López explique cómo es su trabajo a través de una referencia directa a la cámara, una voz en off o la presencia del realizador. Elegir la apariencia de *ausencia del cine* dentro del día a día del pintor implica utilizar recursos de este tipo si se desea proseguir con la línea marcada desde el principio.

---

<sup>332</sup> Entrevista de José Luis Guarnier a Víctor Erice citada anteriormente.

*Lunes 5 de noviembre* (min. 88:55 – 91:16). Aquí únicamente veremos al pintor trabajar en soledad y rodeado de barro mientras canta.

*Sábado 10 de noviembre* (min. 91:16 – 94:31). Esta escena, bajo un único plano fijo que muestra el membrillo y gran parte del patio, el pintor y su mujer van a recibir la visita de unos amigos. Estos compañeros también comparten profesión: Lucio Muñoz, Julio López Hernández, Amalia Avia y Esperanza Parada. Todos forman parte de la vida de Antonio López desde sus comienzos en la pintura y algunos de ellos ya los hemos citado en el apartado sobre el origen de la película. Destacamos que en la pantalla todos aparecen arreglados, bien vestidos. Como si fuesen a algún acto. Para Antonio López, que fue el que sugirió esta escena, era necesario contrarrestar todas las secuencias en las que el pintor aparece sucio y rodeado de barro. Desde su punto de vista, su trabajo también implica asistir a inauguraciones, eventos o exposiciones (López, 2001). También es importante destacar que sus amigos hacen mención a la propia película al preguntarle si no le importa que se vean los cimientos de su trabajo. Es la primera mención, no explícita, a la existencia de cámaras. Además, intuimos que la conversación que mantuvieron fue más larga porque una vez más está aligerada por las transiciones que impone el director.

*Lunes 19 de noviembre* (94:31 – 97:34). Aquí y en la siguiente secuencia el pintor va a contar con ayuda. En este caso, Pepe Carretero, asistido por una caña, sujeta las hojas del membrillero para que Antonio pueda pintar algunos detalles con comodidad. En este fragmento, el pintor confiesa que jamás había estado tanto tiempo con un árbol.

*Viernes 23 de noviembre* (97:34 – 103:53). Ahora es Enrique Gran el que ayuda a López a sujetar las hojas. Los dos intentan cantar una canción a la vez en repetidas ocasiones. Después vuelven a hablar del pasado recordando a una amiga en común – Conchita–. En esta misma secuencia, que está rodada en un solo plano fijo, el director introduce planos de la ciudad bajo la música de Pascal Gaigne mientras vemos el atardecer madrileño. Erice cuenta cómo planificó esta escena de la siguiente manera:

*“La escena no estaba preparada más que en unos detalles muy simples: Antonio y Enrique, que iba a hablar un poco del dibujo, iban a cantar, y también hacer alusión a la foto que Conchita, una vieja amiga de los tiempos de la Escuela, les había hecho cuando se conocieron. El diálogo no estaba escrito, y yo*

*me había impuesto respetar la continuidad, sin interrumpir la escena para cambiar de ángulo*”<sup>333</sup>.

*Lunes 3 de diciembre* (103:53 – 104:51). En este segmento seremos conscientes de la cercanía del invierno cuando López sale al patio y descubre que el primer membrillo ha caído al suelo. Lo recoge, lo huele durante unos segundos y lo deja otra vez en un suelo que está lleno de colillas.

*Domingo 9 de diciembre* (104:51 – 107:08). Por corte aparecemos desde la secuencia anterior a este día. Antonio López está dibujando con un abrigo y con un espejo que le ayuda en su tarea. La unión, o la referencia, con *Las meninas* de Velázquez es evidente –pintor no solo admirado por Erice sino también por Antonio López–. El tipo de ayuda que le confiere el espejo no es descrito y la referencia al pintor sevillano tampoco es explícita. Esta escena y la anterior muestran a Antonio con un aspecto más envejecido, como si la propia vida del árbol se estuviese consumiendo al mismo tiempo que la suya<sup>334</sup>.

*Lunes 10 de diciembre* (107:08 – 111:07). En esta secuencia se pone fin al dibujo y a la segunda parte. López está sentado mientras medita. Arranca varios membrillos y comprende que no debe continuar. Se lleva el dibujo, el espejo, corta la plomada y quita la carpa con la ayuda de los trabajadores polacos. Lo último que se lleva consigo es el caballete. Deja el árbol solo hasta que uno de los albañiles pasa junto a él, coge otro membrillo y lo huele. Víctor Erice ha comentado la impresión que le supuso el árbol una vez que le privaron de todo lo que le rodeaba:

*“Durante semanas, en cierto modo, no lo habíamos visto como un árbol realmente. A partir del momento en que Antonio empezó a pintar, se convirtió en algo distinto. Era, entre otras cosas, el modelo del artista. La mayoría de sus movimientos los observábamos en función de su representación. Y cuando la representación acabó, de repente recuperó su verdadero carácter. Y pensamos: ¡Pero si es un arbolito! Despojado del atrezzo era solamente un pequeño árbol,*

---

<sup>333</sup> Entrevista de José Luis Guarnier citada anteriormente.

<sup>334</sup> En los extras del DVD editado por *Rosebud* existe una escena descartada de la película en donde Enrique Gran y Antonio López hablan sobre *Las Meninas* y creen que Velázquez se ayudó de un espejo para pintar el cuadro.

*lleno de frutos. Mostrar en ese momento su auténtica condición me pareció obligado”* (Saborit, 2003: 67)<sup>335</sup>.

Ese árbol despojado de todo artificio, y cuya representación le ha convertido en un personaje de la película y en un retrato pictórico, volverá a su verdadera naturaleza cuando las miradas del pintor y del director se distancien de él.

### Tercera parte

*Martes 11 de diciembre* (min. 111 – 129:09). Esta tercera parte únicamente está formada por un día y por un título que avanzamos al inicio de este epígrafe: primavera. Los primeros planos que veremos continúan la dinámica documental de los primeros 111 minutos hasta que en el minuto 115 presenciemos una secuencia en el interior de una habitación de la casa. Secuencia convenientemente planificada.

Por corte pasamos del fragmento anterior *–lunes 10 de diciembre–* a un plano estático de una pared en el interior de la vivienda. En este lugar veremos a uno de los albañiles enyesándola. Gracias a varias transiciones en el mismo plano se incluirá a María y al enyesado definitivo como si fuese la *Démolition d’un mur*, un clásico Lumière, pero en sentido inverso. Otro fundido nos lleva a Antonio López contemplando su dibujo en el estudio. Otro fundido nos trasladará al patio. En él se encuentran las hijas de Antonio y la tata Elisa recogiendo los membrillos. En este fragmento vemos el otro significado que tienen los membrillos –además de ser modelo del pintor y personaje de la película: son frutos y de esta manera los trata Elisa–. Con otro fundido volveremos a Antonio y al estudio. Ha dejado de mirar el dibujo y ahora se pone a barrer.

Estas transiciones terminarán con un corte seco en el minuto 112:48 cuando los polacos aparecen en escena para cerrar su participación dentro de la película. Uno de ellos lava un membrillo, le quita las marcas que Antonio le había hecho para posteriormente compartir mesa con sus compañeros y probarlo. Una vez más el director realiza un fundido en la propia escena y deja el espacio vacío. Con esta transición consigue convertir a los polacos en fantasmas. De este espacio vacío pasaremos con un corte seco a una imagen de los frutos que han caído del árbol.

---

<sup>335</sup> En la entrevista de *Versión Española* Erice cuenta que esta impresión de que era solo un pequeño arbolito fue un comentario espontáneo que soltó alguien del rodaje.



En el minuto 115:10 esa imagen se fundirá a negro y comenzará la secuencia que hemos señalado antes. Es de noche, el director impone una serie de planos del exterior –vecindario, pirulí, exterior de la casa– hasta que pasamos al interior. A una habitación donde López es ahora modelo. Modelo para su esposa, que está realizando un retrato del pintor. Antonio se tumba sobre la cama. López deja claro, en una breve charla con su mujer, que el cuadro que está haciendo no le gusta y desea que lo empiece otra vez. En esta secuencia Antonio sujeta una fotografía en la que aparecen Paco Solórzano y él –junto al Partenón ateniense– y una bola de cristal. María empieza a pintar y Erice realiza un fundido hacia la bola de cristal (min. 120:56). El pintor se duerme, la bola cae al suelo y se desplaza hasta llegar a los pies de María. Ella se da cuenta de que él se ha quedado dormido, recoge la bola del suelo, guarda sus pinceles, apaga la luz, se acerca a Antonio López y pone la bola en el bolsillo de su abrigo. Hay una vinculación directa con *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) –otra relación con una obra cinematográfica, rupturista en su tiempo, pero a día de hoy baluarte de un estilo clásico–.

Por corte (min. 122:47) volvemos al exterior y vemos planos del vecindario y del pirulí apagándose. Otro corte (min. 123:33) nos lleva directos a la pared del patio donde está situado el membrillero. Este plano se funde de forma encadenada con la sombra de una cámara y unos frutos que ahora se proyectan sobre la pared. Las sombras desaparecen con otro fundido y vemos la cámara colocada al lado del membrillero. En la misma posición en la que López se ha situado hasta ahora. Le está sustituyendo. De hecho, la posición de este dispositivo es similar a su postura en la cama: con la mirada hacia abajo. Además, está anclada al suelo, como los clavos que coloca el pintor al inicio de la película. La cámara, que está acompañada de un foco, de una fuente de luz, se apaga pero se vuelve a encender para apagarse por última vez. Pasamos a un plano de la luna (min. 124:59) que nos lleva al sótano donde reposan las obras de Antonio López. Erice realiza un encadenado entre la luna y unas máscaras realizadas con el molde del rostro del pintor. Por corte (min. 126:15) Erice recupera a López dormido en la cama. Se inicia ahora una voz en off en donde el pintor va a explicar un sueño que le ha devuelto a la infancia:

*“Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde he nacido. Al otro lado de la plaza hay unos árboles que nunca crecieron allí. En la distancia reconozco las hojas oscuras y los frutos dorados de los membrilleros. Me veo entre esos árboles*

*junto a mis padres, acompañado por otras personas cuyos rasgos no logro identificar. Hasta mí llega el rumor de nuestras voces, charlamos apaciblemente. Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada. A nuestro alrededor, prendidos de sus ramas, los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. Grandes manchas van invadiendo su piel, en el aire inmóvil percibo la fermentación de su carne. Desde el lugar donde observo la escena no puedo saber si los demás ven lo que yo veo. Nadie parece advertir que todos los membrillos se están pudriendo bajo una luz que no sé cómo describir, nítida y a la vez sombría, que todo lo convierte en metal y ceniza. No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo. Ni la de la aurora”<sup>336</sup>.*

El hecho de que aluda a su infancia y que describa un sueño a través de una narración marcadamente poética funciona como una mención al dicho popular por el que se cree que el sol que aparece durante el veranillo de San Miguel es un sol que genera una luz y un calor misteriosos que afectan de manera particular a los niños. Tampoco podemos olvidar la idea de que esa luz, la del cine, es la que le ha llevado directamente a su pasado, es decir, a soñar y a recordar.

También, desde el punto de vista de la carrera de Erice, *El sol del membrillo* continúa con la idea de situar la experiencia cinematográfica de noche. “La noche se asocia inextricablemente al cine y el cine es generador de oscuras situaciones—límite que bordean con la muerte (o el conocimiento de la muerte) y lo desconocido” (Lomillos, 2003 a: 60).

Mientras pronuncia este discurso veremos los membrillos caídos, pintados y podridos, la cámara y el membrillero en sombra, y su rostro dormido. Erice ha comentado que Antonio López era reacio a incluir el sueño “por su condición de relato íntimo” (Font, 2001 a: 295) y que no entendió la necesidad de incorporarlo hasta que no vio el montaje de las dos primeras partes de la película.

En este momento entendemos que el hecho de estar frente al árbol, en su compañía, no es la única explicación a su comportamiento. Tampoco lo es atrapar la luz que se reflejaba sobre el membrillero durante unas horas del día. Eran sus recuerdos, y tal y como nos lo explica Erice, recuerdos inconscientes, de la primera infancia, los que le han llevado a la compañía del membrillero. En otras palabras, estamos ante “un sueño

---

<sup>336</sup> Entre los minutos 126–128 de la copia citada.

esquemático cuya confesión abrirá el film a la imagen mental y a esa operación del espíritu que permite comunicar las ideas” (Font, 2001 a: 293).

*Primavera* (129:09 – 130:36). Un fundido a negro nos traslada a la imagen de un membrillo totalmente podrido en el suelo. Una panorámica vertical nos enseña el membrillero mientras escuchamos la voz de López tararear. Vemos que el membrillero tiene nuevos frutos pero todavía muy pequeños. El ciclo se ha cerrado. En el minuto 130:36 la película finaliza con una dedicatoria, a *Paco Solórzano, in memoriam* para posteriormente fundir a negro e iniciar los títulos de crédito.

Comentada su estructura, resaltaremos algunas ideas que consideramos importantes para este trabajo. La primera de ellas tiene que ver con su realización. Mencionábamos la idea *ausencia de cine* al referirnos a la secuencia en la que Antonio López charlaba con la profesora china de arte. Esta expresión la utilizamos para referirnos a un tipo de documental que oculta deliberadamente la presencia de la producción y, desde un punto de vista del relato, la cuarta pared. Esta posición implica que el film sea difícil de clasificar dentro de un género –ficción/no ficción–. Por lo que para algunos críticos estaríamos hablando de películas de frontera porque usan recursos que son habituales en los dos ámbitos. Películas que Robert Koehler ha agrupado bajo la denominación *the cinema of in-between-ness* (Koehler, 2009). Nosotros creemos que pertenece a este tipo de films que se edifican sobre la mezcla de géneros pero que el documental prevalece porque su relato no está construido desde cero.

Esta postura obliga a tomar una posición clara con respecto a la realización. Y como se trataba de seguir a Antonio López en su día a día, sin guión y a la espera de que el tiempo construyese el relato, Erice tuvo que renunciar “a ciertas figuras de estilo” (Arocena, 1996: 290). Es decir, tuvo que renunciar a la planificación. Quedando la realización reducida a encuadres frontales, panorámicas exteriores y fundidos. Una puesta en cuadro que ha hecho que la película se asemeje a la posición de un espectador que ve una obra de teatro –sobre todo en los planos generales– y a una composición pictórica. Obligando al espectador a ver encuadres que se repiten continuamente y que le sirven al realizador para dar un carácter ritual a la actividad del pintor<sup>337</sup>.

Estos planos frontales y estáticos consiguen una cadencia especial, un ritmo, gracias al uso de los fundidos. Fundidos que se mantendrán, casi siempre, sobre otro

---

<sup>337</sup> Entrevista de José Luis Guarner citada anteriormente.

plano fijo o sobre el mismo plano fijo –como en las escenas de la reunión familiar en el patio y la reunión de los polacos al final de la película– formando, en palabras de Zunzunegui, una “estética de la desaparición” (Zunzunegui, 2001: 71). Producen una sensación fantasmal, cercana a la ficción, porque es un recurso mucho más habitual de este género que del documental, suponiendo una aportación novedosa:

*“El fundido encadenado nos presenta la realidad como algo real y a la vez fantástico, extraño, y es precisamente esa extrañeza percibida en lo real lo que permite enlazar sin brusquedad el tono documental de las dos primeras horas con el sueño de los últimos veinte minutos”* (Saborit, 2003: 104)<sup>338</sup>.

El único espacio donde el uso de estos planos fijos es cuestionado es en el exterior. La grabación de estos encuadres, en un espacio abierto, con mayor amplitud que en la vivienda donde se rueda la película, supone un contraste importante e implica, por su resultado, una planificación diferente. En estas secuencias exteriores, que apenas nos dejan ver a los vecinos, las vías del tren o el pirulí, destaca la presencia de la televisión. En concreto de la luz que proyectan los televisores en cada una de las casas.

Cuando se estudia el uso de la luz dentro de la película se pueden establecer dos oposiciones bastante claras. Por un lado, nos encontraremos con una luz natural que está presente en el trabajo diurno del pintor y, por otro, una luz artificial y nocturna utilizada por el cine y ejemplificada en la escena del sueño (Lomillos, 2003: 55). Esta última luz no está proyectada únicamente a través de los focos que iluminan al membrillero en la oscuridad, también viene despedida por la televisión. En este último caso, es una luz que sirve como centro de reunión y que en el momento histórico en el que está recogida, en la actualidad su influencia es menor, marcaba nuestros horarios nocturnos. Era la última luz que veíamos antes de despedir el día y era tratada como un “nuevo tótem” (Bayón, 2000: 127). Esta luz tiene también un origen: Torrespaña. Cuya función será de ser el sol nocturno. El sol que rodea el jardín donde se encuentra el membrillero.

Imaginamos, porque la película no nos lo enseña, que lo que la televisión transmite a sus espectadores está estrechamente relacionado con lo que Antonio López

---

<sup>338</sup> Estos fundidos son similares a los que aparecen en el *apunte 4* que hemos comentado en el apartado anterior. No obstante, hay una diferencia importante: en el *apunte 4* los paisajes desérticos de la Gran Vía madrileña funden sobre la imagen en vídeo de Erice repleta de coches y gente. Es probable que ese efecto fantasmal que provoca la pintura de López haya sido una influencia para que el director tomase estas soluciones formales.

escucha a través de su radio –nos referimos a las noticias, no a la música clásica–. Mientras los planos del vecindario ejemplifican una vida marcada por el momento presente, por la actualidad, Antonio López no parece estar interesado ni en los medios de comunicación ni en lo que conmovía al mundo por aquel entonces. “Estos aspectos de la realidad son despreciados por el pintor” (Arocena, 1996: 294). Sin embargo, vemos un ímpetu, incluso contra la propia naturaleza, por estar frente al árbol. “¿Cómo puede alguien, con todos esos conflictos internacionales y todas esas muertes, dedicarse a pintar un pequeño membrillero?” se pregunta José Saborit (2003: 41). Para nosotros la respuesta la encontramos en las propias circunstancias del cine documental de los noventa, un cine desprovisto del contexto político y centrado en la búsqueda y la reflexión.

López pinta el membrillero como si fuese un retrato. Busca de una respuesta. Lo humaniza y la da una importancia superior a todo aquello que le rodea. Antonio acompaña al árbol y Erice acompaña a Antonio. Convirtiéndose este último en el retrato de Erice. Un director que persigue, a través de la experiencia del pintor, una reflexión sobre el cine. Una tendencia que en España contaba con el precedente de *Innisfree* y con el de *El encargo del cazador*.

“¿Y qué quiere decir hacer cine en los años noventa? [Convocar] al espectador a un trabajo de olvido, de suspensión de su memoria cinéfila para poder retornar, libremente, a las fuentes originales” (Zunzunegui, 2001: 69). Lo veíamos cuando analizábamos en profundidad el trabajo de Joaquín Jordá. La necesidad de eliminar el pasado para poder trazar un nuevo camino. Como si el cine hubiese fallecido. Como si la reflexión de Godard acerca de este arte se hiciese realidad<sup>339</sup>. En este sentido, y hasta este momento, hemos visto dos formas distintas de caminar. La planteada por Jordá y que implica construir una nueva imagen a través de destrozar la anterior y la de Erice, que supone, sencillamente, volver a empezar. Volver al clasicismo.

---

<sup>339</sup> Godard contaba que el arte del cine es un arte del siglo XIX que se realiza en el XX, y que ha tenido una evolución demasiado rápida. Ha experimentado cambios que a otras artes le costaron siglos. Es un arte joven y un arte viejo, y quizá su viaje haya terminado a finales del siglo XX, porque su duración coincide con la duración de una vida humana. (Zunzunegui, 2008: 12).

#### ***14.6 Entre la pintura y el documental.***

En el apartado anterior incluíamos a la película dentro de un clasicismo y además especificábamos que ese clasicismo era tanto pictórico como cinematográfico. Pictórico en lo relativo al trabajo de Antonio López y cinematográfico en lo que se refiere al trabajo de Víctor Erice. Además, terminábamos nuestra reflexión acerca de su estructura aludiendo a una búsqueda. A un camino que planteaba un olvido. Olvido que nos conduciría, o que debe conducirnos, hacia el clasicismo.

Antonio López siempre ha sido adscrito a un estilo pictórico que en España conocemos como Hiperrealismo. Esta escuela tiene su origen en Estados Unidos, a finales de los años sesenta del siglo XX, y empezó a ser considerada como un movimiento con cierta entidad en los años setenta. Una exposición celebrada en 1970 en el museo Whitney de Nueva York bajo el título *Veintidós realistas* les catapultó a una fama que se consagró en el *Documenta 5* de Kassel en 1972. Como escuela duraría poco tiempo; no obstante, su interés sigue presente en la actualidad<sup>340</sup>. En inglés, el movimiento es conocido como *Superrealism* o *Photorealism* porque hace referencia a uno de los conceptos clave de su trabajo: pintar a partir de una fotografía que ellos mismo realizan. Llegando a utilizar, en ocasiones, “diapositivas de color proyectadas sobre el lienzo” (Chilvers, 2001: 379). Estas fotografías que posteriormente se convierten en lienzos tienen una serie de puntos en común. Con cierta normalidad, una vez que se han trasladado al cuadro, las situaciones tienden a mostrarse en una escala superior a la de la imagen original. Existe una precisión y un placer por el detalle que supera al de la fotografía y al del propio ojo humano. Un detalle que en ocasiones genera una impresión de ilusión. Como si escapasen del realismo a través una imitación al extremo. Algo que se consigue con el uso de reflejos y de colores brillantes y saturados. Los temas que tratan están sacados de situaciones triviales. Desde una transitada calle hasta la fachada de una cafetería. Suelen representar temáticas populares, propias de la cultura de masas, lo que hace que sea un estilo “desprovisto de toda implicación personal” (Durozoi, 2007: 302). Como ocurre en muchos *ismos* del siglo XX, la unión de un artista con un movimiento no implica la aceptación de todas y cada una de sus premisas. Existe una cierta flexibilidad. En el caso del hiperrealismo,

---

<sup>340</sup> Dos exposiciones muy recientes en el museo Thyssen de Madrid (<http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2013/hiperrealismo/>) (28.02.2016) y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (<http://www.museobilbao.com/exposiciones/hiperrealismo-1967-2013-217>) (28.02.2016) demuestran el interés por este estilo en España.

podríamos decir que existen dos tendencias. Una de ellas está centrada en “algunos aspectos del arte pop y muestra su preferencia por temas banales [y otra] remite a la tradición renacentista de la pintura de caballete e intenta reinstaurar los valores de la pintura académica” (Sureda y Guasch, 1988: 158). En este último grupo podríamos inscribir a Antonio López.

En contraposición con esa pintura impersonal y de temática banal, cuyo mayor éxito está en su prodigio técnico, el pintor manchego siempre ha defendido que él empezó tratando de copiar aquello que veía y de ahí pasó a intentar comprender lo que veía. Lo que llevó a hacer “un tipo de realismo [con] sentido” (López, 2007: 11) para el que era necesario realizar una pintura al natural. En otras palabras, era necesario estar junto aquello que se desea representar. Por tanto, no utiliza fotografías. Su trabajo ha sido unido al de otros compañeros con los que compartió formación como su mujer, María Moreno, Julio y Francisco López, Amalia Avia o Isabel Quintanilla. Todos ellos forman parte de lo que se conoce como *Realismo madrileño*. Una escuela sin manifiesto que quiere captar la realidad pero que se diferencia del hiperrealismo anglosajón porque tiene una pasión por los métodos tradicionales y porque tiene una “vocación atemporal frente a esa afirmación de la actualidad” (Martínez Muñoz, 2000: 47) presente fuera de nuestras fronteras. En el caso de López su interés reside en que son cuadros sin retórica, desde un lavabo hasta la Gran Vía desierta, pero que presentan un cierto drama. Como si hubiese una poética en lo cotidiano. Como si la rutina del día a día estuviese plagada de sentido. Un día a día paciente, que disfruta de la compañía y que parece que estuviese a la espera de una revelación. Y es precisamente esto último lo que se capta en *El sol del membrillo*.

Por tanto, si nos atenemos a su actitud y disposición dentro de la película, Antonio no es un pintor hiperrealista en un sentido estricto del término. Cuando López reflexiona sobre su trabajo ante la profesora china se empeña en dos cosas: es más importante estar junto al árbol que pintar, y lo es porque la fotografía no te proporciona esa compañía. Es decir, rechaza la fotografía como instrumento para trabajar y además afirma que la pintura es un vehículo para convivir con el mundo. Una convivencia que en ocasiones termina sobre el lienzo y en otras no. Alejándose de aquellos pintores que entiendes que el fin es la obra de arte y no la experiencia. En otras palabras, aquellos que no entienden el arte como un medio para el conocimiento. Haciendo referencia a otros momentos lejanos en la Historia donde el arte era un vehículo para comunicar y no

el fin último. Por eso, su trabajo dentro de la película está unido a un arte clásico. De otro tiempo. Y así responderá Víctor Erice cuando coloque a la Venus de Milo al final de los títulos de crédito iniciales. Aludiendo a una Grecia como un “momento cultural en el que la creación artística tenía un carácter comunicativo que se ha ido perdiendo con el tiempo” (Cerrato, 2006: 139)<sup>341</sup>. También ese deseo está dentro del pintor cuando expresa, antes de caer dormido, su anhelo por regresar a ese país mientras sostiene una fotografía de su última visita junto a uno de sus mejores amigos<sup>342</sup>.

Aunque el paso del tiempo sea uno de los motores de la película, ese paso del tiempo parece estar detenido en lo relativo a la vida. Víctor Erice ha llegado a afirmar que la creación artística siempre entraña una *suspensión del vivir*<sup>343</sup>. No es que esa suspensión implique un aislamiento sino que su relación con el mundo está marcada por una extrema conciencia de lo que significa vivir. Arte y vida se ponen en un mismo nivel. Indistintos. A partir de un género como el documental, recordemos que el *efecto verdad* es una de sus cualidades, esta dualidad –vida, arte– consigue niveles de expresión que se le escapan a la ficción. Cuando en la película de Ross McElwee, *Sherman's March* (1986), el protagonista, que es el propio director, utiliza la ayuda de su tía para conseguir pareja y esta le reprocha a gritos que deje de grabar una de sus citas porque esto no es arte, esto es la vida real, está poniendo a la filmación en una encrucijada. O apagar la cámara y buscar el conocimiento y la revelación a solas o continuar grabando y esperar que este mecanismo nos acompañe dentro del misterio de la realidad. En el caso de Erice, que no comparte la misma postura de McElwee, es decir, encender la cámara sin remisión hasta que ocurra el milagro, estaríamos en un punto intermedio. Y ahí es donde reside su clasicismo: enfrentarse a un misterio controlado<sup>344</sup>.

---

<sup>341</sup> Erice lo entiende de esta manera: Antonio López “pinta a partir del natural. En revancha, los hiperrealistas tienen la costumbre de pintar a partir de fotos [...]. Si se trata de hacerla entrar (a su obra) en una clasificación, el término de “nuevo realismo” [...] me parece más adecuado. No es de ninguna manera un pintor hiperrealista y creo que sus declaraciones en *El sol del membrillo* muestran bien el porqué” (Arocena, 1996: 283).

<sup>342</sup> Para Joan Obrador esta postura que hemos explicado aquí debería convertir a Antonio López en un *hiperrealista metafísico* porque “la quietud a la que él aspira sólo se nos hace visible a través de nuestra mente, y no hay ninguna posibilidad de que aquel instante en que la luz acaricia el membrillo sea eterno” (Obrador, 2004: 119).

<sup>343</sup> En la entrevista realizada por José Luis Guarner citada con anterioridad.

<sup>344</sup> Como comenta Javier Aguirresarobe, Víctor Erice “se había propuesto hacerse notar lo menos posible para no alterar en nada ni el ritmo ni el “tempo” de Antonio López cuando éste se enfrentaba a la pintura, y con ese mismo criterio se concibió la fotografía. [...] Tratábamos de no perturbar, ni en más ni en



Según Carmen Arocena, “el cine clásico se basa en una verdad que el cineasta conoce con anterioridad al rodaje y su misión es la de reflejarla” (Arocena, 1996: 325), mientras que el cine moderno busca y muestra una verdad que no conoce y que por tanto le invita a embarcarse hacia lo desconocido. Según esta autora, Erice se situaría en este segundo grupo. Aquí creemos que realmente Erice conocía la realidad a la que se enfrentaba, como hemos descrito en el apartado relativo al origen de la película, y que no solo la conocía sino que la modeló. Lo que no impidió que a través de su trabajo se encontrara con determinadas revelaciones. Para nosotros estaría en un punto intermedio.

Esta postura cinematográfica está estrechamente vinculada con los primeros documentales porque es una vertiente cinematográfica basada en el “dejar ver” (Moral, 2004: 156) desarrollado por Flaherty. Un *dejar ver* que nos lleva a un tipo concreto de realismo. A un hiperrealismo donde las imágenes más ordinarias parecen extraordinarias. Sin embargo, Víctor Erice no se queda en Flaherty, sino que vuelve unos pasos atrás y genera imágenes con un gusto *naif* similar al trabajo de los hermanos Lumière. Ya hemos hecho mención al muro construido pero también podíamos hablar de las reuniones familiares y de la visita de sus amigos. Escenas profundamente cándidas que superan esa inocencia gracias a un recurso: los fundidos. Tomados del mago Méliès y que originan sensaciones fantasmales. Provocando una reconciliación entre aquello que popularmente ha pasado a la memoria como la escisión fundamental dentro del cine (Zunzunegui, 2001).

Esta solución formal requiere de un control, tal y como hemos dicho antes. Y ese control, a pesar de esa supuesta división que comentamos, está presente en cualquier género cinematográfico. Todos los cineastas, desde los Lumière, preparan las tomas porque, sencillamente, el cine es puesta en escena. Así lo explica Antonio López, desvelando el misterio detrás del rodaje de *El sol del membrillo*:

*“Todo está reconstruido. Yo pienso que no tenía que haberse hecho así. Creo que durante una conversación dentro de la película se tenía que haber explicado cómo había pasado a pintar el membrillero. Tuve que borrar las marcas y hacerlas luego de nuevo. Todo ese momento durante el cual las cámaras no estuvieron allí, Víctor quiso que se reconstruyeran. Fue terrible. Pero bueno,*

---

menos, una sola pincelada, actuando como si fuéramos parte de la vida habitual en esa casa” (Heredero, 1994: 50–51).

*yo soy una persona muy obediente y lo hice con buena voluntad y muy disgustado porque yo sólo quería hacer un dibujo. Y así salió la película, que demostró el nivel tan sumamente sabio que tiene para hacer cine Erice. Y no hubo guión. Él cada día se acomodaba a la realidad que se encontraba. Yo para él era como un árbol” (Arroba, 2006: 33)<sup>345</sup>.*

En otras palabras, se encontraba con la realidad, posteriormente la meditaba y finalmente la trabajaba. Desde nuestro punto de vista la comparación es bastante clara: Antonio López era como el *Nanook* de Flaherty. Vinculando *El sol del membrillo* directamente con un documental clásico. De reconstrucción más que de representación y cuyo origen se plantea a través de esa tesis del olvido que describíamos en el apartado anterior.

Además, la influencia es mutua porque Erice traslada el estilo de López al cine. Ha creado una respuesta cinematográfica al realismo excesivo. Además, “tiene éxito allí donde la pintura acaba fracasando: el pintor no consigue atrapar las variaciones temporales a las que se ve sujeto este modelo y acaba abandonándolo, mientras que el cineasta no sólo ha sido capaz de captar esas variaciones, sino que además ha tomado nota de la propia pericia del pintor” (Català, 2005 a: 511). Es decir, el pintor quiere pintar la luz, atraparla pero sin retenerla, porque no quiere recurrir a la realidad alterada que le proporciona la fotografía. En otras palabras, en la película pintar la luz es pintar el tiempo (De Pablos Pons, 2006) y eso solo lo puede hacer el mecanismo de una máquina de cine<sup>346</sup>. Además, todos sabemos que cada segundo en cine son 24 fotogramas –fotografías–. Y ya hemos dicho que López huye de esta premisa porque no le da cercanía. Sin embargo, el éxito de Erice es tan evidente que parece decirle a López y al resto de hiperrealistas, realistas, fotorealistas, ultrarealistas, que la cámara, que en el tramo final de la película sustituye al pintor en su punto de vista, es la única que puede ejecutar una obra perfecta. No tenemos que extrañarnos si afirmamos que el mejor trabajo del hiperrealismo es una película.

---

<sup>345</sup> En la entrevista que se realizó en el programa *Versión Española* que podemos ver en el DVD sobre el que hemos basado el minutado Antonio López también incide en esta idea de que había que reconstruir su día a día y que, en cierta manera, fue un proceso incómodo y un poco violento (min. 3:39 – 5:20).

<sup>346</sup> También se puede entender, y así lo hace Javier Moral, que en *El sol del membrillo* “el tiempo es el *leit-motiv* por excelencia de la diégesis, atravesándola y empapándola en su conjunto” (Moral, 2004: 148).

### 14.7 Cerrando la pintura.

Si cuando hablábamos sobre *El encargo del cazador* exponíamos que era un manifiesto en cubierta ahora afirmamos que *El sol del membrillo* es la película-tótem de este periodo. Una película que genera un gran número de interpretaciones que supera, por mucho, cualquiera de los acercamientos que han tenido el resto de obras sobre las que aquí escribimos.

Entendemos que las razones de que esto sea así vienen de tres vertientes: la obra previa de Víctor Erice, la enorme acogida crítica y su original propuesta<sup>347</sup>. Esto invita a acercarse a la película con unos pertrechos considerables. En cualquier caso, y poniendo la mirada en aquello que a nosotros nos interesa, ¿Por qué es *El sol del membrillo* tan relevante?

En primer lugar, continúa un interés surgido desde *Gaudí*: incorporar la reflexión sobre el *cine* al documental. Si en *Gaudí* era un vehículo formal para la historia, en *Innisfree* una forma de modelar nuestra memoria y en *El encargo del cazador* la senda con la que destruir para reconstruir, aquí, además de la omisión del pasado que ya hemos comentado y vinculado con *El encargo del cazador*, entendemos que se detiene en el concepto *cine*. En su estado puro. Por eso regresa a sus orígenes para poder preguntarse ¿*Qué va a ser el cine documental a partir de ahora?*

Desde un punto de vista formal, también aporta elementos sumamente diferentes al trabajo de sus predecesoras. Se estructura como un diario, siendo el primer precedente de esta época, además se acerca a sus personajes utilizando la separación, el alejamiento, sin enseñar, en ningún momento la presencia de la producción. Además, utiliza continuos encuadres fijos, que sumados a las –pocas– panorámicas, le dan a la obra una cadencia de continua espera que no encontrábamos antes.

Otro punto totalmente diferencial es su temática. La pintura no volverá a aparecer en el documental, durante este periodo, nunca más. Si veíamos como la película de Jordá se dividía en fragmentos dialogados, donde la palabra era el motor, en *Innisfree* las microhistorias se unían para construir una idea de *Irlanda* y en *Gaudí* las falsas entrevistas se mezclaban a través de un montaje paralelo con una película ficticia, aquí nos encontraremos con una narración que se estructura como en las producciones

---

<sup>347</sup> Dejamos conscientemente el caso de Carlos Saura al margen.

clásicas: en tres actos. Pintura, dibujo y sueño. Las tres primeras producciones incorporaban cambios y propuestas para un nuevo cine documental, sin embargo, *El sol del membrillo* recupera. No destruye y actualiza, no experimenta. Recupera el pasado cinematográfico y se reconcilia con él.

## 15. *La reacción de Basilio Martín Patino. La seducción del caos (1992).*

*“Verdades consideradas como inmutables [...] [que son] mentiras profundamente elaboradas” (Bellido, 1996: 137).*

Antes de 1989, cuando Pilar Miró estaba al frente de la televisión pública, ella y Basilio Martín Patino tuvieron una reunión en la que el director salmantino le trasladó una propuesta de trabajo. TVE estaba intentando desarrollar, y mejorar, su producción propia y la posibilidad de trabajar con un director de gran relevancia para la Historia del Cine Español era suficiente motivo como para tener en cuenta cualquier proposición. En este contexto, Patino sugirió dos ideas:

*“Una especie de “Historia general de la televisión”, por capítulos, basada en material de archivos internacionales, y una serie de siete programas, relativamente independientes entre sí, que girarían en torno a temas históricos y actuales relacionados con supercherías, falsificaciones, obras apócrifas y, en general, “heterodoxias” frente a los criterios dominantes en distintos campos de la cultura, la religión y el arte” (Pérez Millán, 2002: 263)<sup>348</sup>.*

El segundo de ellos fue la propuesta aceptada. Sin embargo, y tras el escándalo de corrupción que supuso la salida de Pilar Miró de RTVE, la puesta en marcha de la producción se demoró. Pasado un tiempo, y con un nuevo equipo al frente del ente público, el proyecto volvió a ponerse en marcha y Patino preparó los guiones correspondientes a los trabajos que se habían acordado. No obstante, TVE hizo saber al realizador que no había suficiente presupuesto para una producción tan ambiciosa pero que deseaban llevar a cabo un producto que llevase su firma. De esta manera,

*“Acordaron producir un solo largometraje en vídeo –el dedicado a la falsificación– y, a cambio, otorgaron a Patino un presupuesto holgado y una gran libertad creativa y de acción” (García Martínez, 2005: 144).*

---

<sup>348</sup> Los siete programas estaban agrupados bajo el título de *lo apócrifo* y debían versar sobre lo siguiente: “uno dedicado al genoma humano, otro [...] sobre los trágicos acontecimientos de Casas Viejas [...], un tercero [...] en forma de investigación periodística sobre una mujer que llegó a disfrutar de un enorme poder y lo perdió de pronto, otro más a propósito de un imaginario congreso mundial de militares en el Valle de los Caídos... Y uno, también, consagrado al tema de la falsificación” (Pérez Millán, 1992: 126).

Patino, que personalmente, y como escribíamos al hablar de *Madrid*, se encontraba, en este instante de su vida, con casi sesenta años, a kilómetros de volver a confiar en el documental, se llegaría a plantear “abandonar su dedicación al cine” (Pérez Millán, 2002: 263)<sup>349</sup>. Sin embargo, las condiciones de trabajo para *La seducción del caos*, en otras palabras, la plena libertad prometida, le llevaron a encarar el proyecto con mucha ambición. Los presupuestos iniciales eran parecidos a los de su anterior trabajo: decidió que la película sería realizada en vídeo, esta vez en su totalidad. Recurrió a la utilización de imágenes ajenas y, además, construyó una *metaficción* sobre la vida de su protagonista, Hugo Escribano, falsificando programas de televisión así como emisiones de carácter informativo y documental<sup>350</sup>. En definitiva, imágenes que venden *verdad*, para construir una película sobre “la quiebra de la confianza en los modelos de representación de lo real de los que se nutre el discurso televisivo” (Martín Morán, 2005: 65). Una película sobre las sombras de la caverna<sup>351</sup>. Y para nosotros una película que se fija en la otra luz de la que se habla *El sol del membrillo*, es decir, la luz que encendía el vecindario por la noche.

TVE envió el film de Patino al V Festival Internacional de Programas Audiovisuales (FIPA), el Cannes de la televisión, en enero del año 1992, donde ganó el FIPA de Oro al mejor programa unitario de ficción<sup>352</sup>. Un éxito similar al que tendrá *El sol del membrillo* unos meses después en el Cannes del cine y un triunfo que le valió el estreno inmediato en La 2, el viernes 14 de febrero de 1992 a las 23:00. Su pase no generó una expectación crítica importante hasta que *Archivos de la Filmoteca* le dedicó varios artículos en su número de abril/junio de 1992. Sería en ese mismo mes de abril cuando Vicente Molina-Foix escribió para *Fotogramas* una reseña en la que resaltaba

---

<sup>349</sup> Por estas fechas, Patino definía el documental como un género de “mirada autocomplaciente, [...] simpleza y esquematismo [...]. Es un género vinculado a gestores narcisistas que pagan a artistas palaciegos para seguir convenciendo a los leales, convencidos de cuanto les conviene”. (Martín Patino, 1992: 121).

<sup>350</sup> Se da una pequeña paradoja en esta utilización de las imágenes. Por un lado, está el hecho de que la película puede ser vista como un falso documental porque utiliza la retórica de este género para construir una ficción, y por otro lado, también se puede leer su estructura formal como un acercamiento al *falso apropiacionismo*, es decir, a una película de metraje encontrado cuyas imágenes no han sido rescatadas sino construidas y expuestas para tener esa función.

<sup>351</sup> Para Patino, estas imágenes, las que venden verdad, son las más falsas porque “se presentan con pretensiones de realismo documental; el realismo no es más que una deformación de la realidad” (García Martínez, 2008: 265).

<sup>352</sup> En ese mismo año Televisión Española envió, junto a *La seducción del caos*, la serie *El Quijote* y la película *El lado oscuro* (Gonzalo Suárez, 1992). *El Quijote* también conseguiría el galardón a la mejor serie, y su protagonista, Fernando Rey, el de mejor actor protagonista (S.T., 1992: 92). Es interesante tener en cuenta que en dicho festival, el año anterior, la serie, escrita por Joaquín Jordá, *Los jinetes del alba*, obtuvo el FIPA de oro a la mejor serie.

que *La seducción del caos* era una “obra metafórica por excelencia” (Molina–Foix, 1992: 121).

Para este trabajo, la definición de Molina–Foix es perfecta. Con *Madrid* nos planteamos la obra de Patino como la imagen de los cambios que se iban acatando en el documental –en aquel caso como la dificultad de hacer cine documental–. *La seducción del caos* también sigue esta dinámica. La película de Patino es una poderosa metáfora de la libertad formal y narrativa por la que derivaba el documental y de la reflexión sobre el propio medio cinematográfico –y televisivo–. Una libertad que se expresa a través del caos. Patino lo reflexionaba de esta forma en el primer pase público de esta cinta en diciembre de 1991 en la Filmoteca de Castilla y León:

*“En el principio fue el caos, y el primer conflicto lo creó el orden, esa desasosegante necesidad de organizar los elementos: el agua, el fuego, el átomo y hasta la privacidad de los vasallos... Pero uno de los descubrimientos más fascinantes de nuestro siglo ha sido que las partículas son inestables, que es mentira lo de la estabilidad de la materia... Forzar a toda costa a los elementos naturales, para someterlos a un orden –el que sea y para lo que sea–, es un impulso hacia un orden contrario a la vida [...] Frente a las certezas monolíticas, que suelen terminar en terribles consecuencias, la teoría del caos, acorde con la dinámica de la irregularidad y la imprevisibilidad de lo espontáneo y natural, nos relaciona con lo complejo y múltiple”* (Pérez Millán, 2002: 285).

Para nosotros, esta teoría del caos vendría formada por las experiencias documentales que hemos descrito desde 1989, el año de la transformación, hasta ahora, 1992–1993. Propuestas que son diferentes entre sí pero que comparten un sentido: la evolución. El cambio. Lo complejo y lo múltiple, como decía Patino. Una vez desmontada la farsa del documental, se empieza a llevar a cabo aquello que proponía el protagonista de *Madrid*, Hans, al final de la película: contar la realidad fabulándola<sup>353</sup>. Emprender un desplazamiento para hacer del género de lo real algo sustancialmente fílmico.

---

<sup>353</sup> Carlos F. Heredero entiende que “la propuesta de Patino viene a desarrollar en profundidad y en extenso la interrogante que ya se planteaba el protagonista de su película anterior (*Madrid*, 1987) al preguntarse si la realidad podía llegar a convertirse en ficción por el sólo hecho de pasar a través del objetivo de una cámara” (Heredero, 1992 b: 132).

En cualquier caso, ¿Qué cuenta *La seducción del caos*? ¿Cuál es su argumento?<sup>354</sup> El protagonista, Hugo Escribano, es acusado del asesinato de su mujer, Yolanda Verdasco, y de su amigo, Alberto Torres. Escribano es un pensador que ha dedicado sus inquietudes intelectuales a múltiples disciplinas. Es un intelectual con una enorme proyección mediática. Por tanto, ¿Cómo tratar un hecho tan escabroso, un homicidio múltiple, que afecta a una gran figura pública? A través de las imágenes que han construido su faceta pública, no a través de un acercamiento directo a su persona, es decir, desde telediarios, reportajes y entrevistas –tanto a él mismo como a los que le conocieron–. Nunca sabremos la verdad, si es que existe, sobre el crimen. No obstante, tendremos la posibilidad de ver la evolución de su figura a través de su construcción mediática. Esta trama, gancho o *Mcguffin*, se alterna en la estructura narrativa con un programa de televisión, titulado *Las galas del emperador*, que Hugo Escribano estaba desarrollando para la televisión en el momento en que se descubrió el crimen<sup>355</sup>. Provocando que su estructura tenga una “expresión caótica” (González Solas, 2007: 4) propia del caos de información y de géneros que presenta la televisión en su parrilla.

Hugo Escribano es, siguiendo la trama de la obra de Patino, alter ego del director. Es una continuación de “la voz de Berta/Hölderlin en *Los paraísos perdidos*, el Hans de *Madrid*, Rodrigo en *Octavia* [y] el imprescindible Lorenzo de *Nueve Cartas a Berta*” (Fernández Polanco, 2008:45). Es otro ejemplo de cómo Patino se ve en la necesidad de incluirse en todas y cada una de sus películas –de ficción, se entiende–. Como un requisito indispensable para conducir la trama desde dentro y por hacer de su presente, de su estado de ánimo actual, el pilar de las sensaciones que se deriven de la obra.

En este caso, Hugo Escribano es el centro de la trama. Pero como su historia se construye a través de una portentosa combinación de géneros televisivos, de formatos de televisión que proyectan verdad, el personaje principal es objeto de un trasvase. Por tanto, el *leit-motiv* “no es el tal Hugo Escribano, sino la propia televisión” (Catalá, 2001: 30). Dando lugar, por el hecho de ser, además, una producción de la televisión y destinada para la emisión en el mismo medio, “una constatación, por oposición, de la pobreza abismal en la que ha caído la programación televisiva” (Torreiro, 1992: 139).

---

<sup>354</sup> Características de la copia consultada: 96 min., color, 4/3, vídeo. También es posible acceder a ella a través del DVD editado por Suevia Films en el año 2000.

<sup>355</sup> La formulación de la trama y sus vericuetos está perfectamente explicada en el trabajo de Alberto García (García Martínez, 2009: 344 y 340).



Su pase por TVE no implicó ninguna crítica importante en respuesta a lo que se estaba emitiendo. Es posible que provocase la indiferencia de los espectadores como acertó a comentar Víctor M. Amela dos días después de su estreno, el 16 de febrero de 1992. *La seducción del caos* era “un experimento que [...] es imposible que el espectador acostumbrado al culebrón y al concurso soportase más de cinco minutos, porque no había ni esquemas tópicos ni terrón de azúcar después del relincho” (Amela, 1992: 8).

En definitiva, Basilio Martín Patino seguía marcando los cambios por los que circulaba el género documental en España, y en general los formatos de frontera, desde finales de los años ochenta e inicios de esta década final del siglo XX. Para nosotros es paradójico que el hombre que reivindicó una crítica con sentido cinematográfico –y a la vanguardia– al franquismo y que siempre se ha visto comprometido con los procesos políticos en los que se inscribía su cine dejó a un lado su forma de ver para, en sus propias palabras, realizar “un juego desde la libertad” (Heredero, 1992: 135). Una diversión que se centraba en cuestionar la forma en la que se nos expone la realidad en lugar de cuestionar los procesos que ocurren en esa realidad. Y cuestionar la forma, en este preciso instante, implicaba avanzar en un nuevo modelo de representación para el cine documental español.

En este trabajo no dejamos de ver ejemplos de un cine documental temáticamente escapista, sin política. Como si estuviese dirigido desde un poder al que le interesa que no se hable de sus instituciones, de problemas sociales, de problemas políticos o movimientos ciudadanos. Como un cine de teléfonos blancos pero sin ser tan frívolo y tan hueco como las producciones italianas de finales de los 30 e inicios de los años 40 que obviaban los aires de guerra que se cernían sobre el país. Si queremos saber cómo era la sociedad, la política, la economía, en definitiva, España, durante los inicios de esta década no hay que acudir al cine documental, como podíamos hacer fácilmente durante la transición. La ficción se había tomado la libertad de guardarse para ella sola, también, esta función. Ahora, la no ficción se hallaba en un proceso de búsqueda con un discurso muy ensimismado en el propio cine. Y concretamente, en la forma de ese cine.

Los cineastas que abordaron el documental, o las formas de lo real, en estos primeros años noventa trajeron la modernidad a la no ficción española. Es decir,

consiguieron que desde este momento se pueda hablar del concepto de *cine moderno* para referirse a los documentales de los que aquí hablamos.

*“¿Cine moderno? Como diría Octavio Paz, aquel que se postula como crítica, como evaluación e impugnación del pasado y como proyecto de porvenir: o lo que es lo mismo [...], aquel que es realizado por cineastas que son plenamente conscientes de que su trabajo se inscribe en esa larga duración que se llama Historia del Cine” (Zunzunegui, 2016: 75).*

A continuación, y recogiendo un título que dejamos por el camino y que se realizó en el año 1991, *El tiempo de Neville*, empezaremos un cambio de tercio que implica dejar atrás una serie de obras que merecían una explicación individual por otra serie de películas que pueden acogerse a una misma, cierto es que con matices, idea general. Por un lado, aquellas obras que revisan la Historia del Cine Español, y por otro, las consecuencias de las propuestas cinematográficas de Carlos Saura durante esta época.

## 16. *Una historia del cine español.*

*“Me recuerdo fuera de las tendencias de los demás. En los escolapios yo tuve que ser lo inclasificable”* (Val del Omar, 2010: 265)

Junto a *El tiempo de Neville*, a finales del siglo XX, el cine documental español tuvo a bien considerar una revisión de la historia de su propio cine a partir de la elección de unos autores, títulos y movimientos que creyó oportuno recuperar. Además de la película citada y del análisis que hemos realizado sobre *El encargo del cazador*, que implicaba acercarse a la Escuela de Barcelona, en estas líneas hablaremos también de otras tres obras: *Ojala*, *Val del Omar*, *Sombras y luces, cien años de cine español* y *Después de tantos años*.

El motivo por el que unimos estas cuatro películas ha sido anticipado: explicar qué historia del cine se quiere recuperar, la forma en la que se realiza su recuperación y el motivo de tal rescate. Entendemos que este movimiento que empieza a pensar la historia del medio viene motivado por la cercanía del centenario del cinematógrafo y por esa necesidad de la que hablábamos antes: volver a reemprender el camino desde el principio pero con un nuevo punto de vista. Inicialmente nos acercaremos a cada una de estas películas para más tarde exponer una serie de ideas, desde los referentes que se proponen rehabilitar hasta el consiguiente *canon* que implica recuperar esta historia del cine.

Coincidiendo con el reestreno en los multicines Ideal de Madrid, en junio de 1991, de cuatro películas del director Edgar Neville, la ópera prima de Pedro Carvajal y Javier Castro se proyectó por primera vez en el Centro Cultural de la Villa el 25 de ese mismo mes. El objetivo era que *El tiempo de Neville* fuese un prólogo al ciclo compuesto por *La vida en un hilo* (1945), *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), *El último caballo* (1950) y *La ironía del dinero* (1955) (Arenas, 1991).

La película había sido filmada en 1990 y había nacido con el único propósito de ser un acompañamiento al recuerdo de este artista madrileño. Por iniciativa del productor y distribuidor Javier Ozores —a través de la distribuidora *Los films del Búho*— Castro y Carvajal recibieron este encargo<sup>356</sup>. Los directores, una vez iniciada la

---

<sup>356</sup> Javier Ozores también tiene una ajetreada vida como aristócrata, Conde de Priegue, y cinéfilo. Puede compararse, aunque solo en origen, con la vida de Neville. En lo que aquí nos interesa, hemos de recalcar que la realización del documental y la recuperación de la figura de este artista empieza con su empeño, no

producción, y ante el desconocimiento que tenían sobre la figura de Neville, empezaron planteando un cortometraje. El tiempo les hizo cambiar de opinión:

*“Lo que al principio estaba pensado para unos veinte minutos de duración acabó convirtiéndose en un largometraje de hora y veinte minutos, dada la riqueza y el interés de los materiales y testimonios que fuimos encontrando a lo largo de la investigación y que fueron configurando una personalidad compleja y fascinante que trascendía con mucho el estrecho y mezquino marco del periodo franquista que le tocó vivir”* (Carvajal y Castro, 1999: 50).

El acto que abriría este ciclo, y en el que se proyectaría *El tiempo de Neville*, fue patrocinado por la televisión autonómica madrileña y la Academia de la Artes y Ciencias Cinematográficas (Anónimo, 1991 c). En 1991, el presidente de la Academia era Antonio Giménez Rico<sup>357</sup>, el autor de *Sombras y luces, cien años de cine español*, de la que hablaremos a continuación y en la que también se incluye la figura de Neville como un hombre destacado en la Historia del cine español. Giménez Rico fue el encargado de pronunciar unas palabras acerca de este autor en dicha presentación:

*“[Neville] era un cineasta singular y atípico porque supo hacer un cine sencillo sin ser vulgar, culto sin ser pedante, divertido sin ser trivial, profundo sin ser pelmazo, inteligente sin ser intelectual, y autóctono sin ser paleta”* (Carvajal y Castro, 1999: 55).

Con esta premisa y bajo estos focos, Castro y Carvajal se estrenaron como directores en la industria española. En el caso de Castro, sería su primera y última película como realizador. Dando paso a una dedicación, casi en exclusiva, a la producción<sup>358</sup>. La coyuntura de Carvajal es bien distinta a la de su compañero. En 1991 dirigió no solo *El tiempo de Neville* sino también *Martes de carnaval*, una ficción sobre un escritor fracasado que huye hacia su Galicia natal para intentar solucionar una crisis

---

con el de los realizadores, que únicamente a través de este encargo investigaron sobre la obra de Edgar Neville. En lo relativo a *Los films del Búho* tenemos que tener en cuenta que esta distribuidora tenía un interés por el cine de *prestigio* entre los cinéfilos y se dedicó, por ejemplo, a proyectar en España *La strada*, *Bellísima*, *La reina Kelly*, *Maravillas*, *Todo es ausencia*, el documental sobre el que escribíamos páginas atrás, o las películas de Akira Kurosawa (Pereiro, 1986).

<sup>357</sup> Inició su presidencia en 1988 y la abandonó en 1992.

<sup>358</sup> En lo que a este trabajo se refiere tenemos que decir que formó parte de la producción de las películas *Pajarico* (1997) y *Taxi* (1996) de Carlos Saura. Castro también ha ejercido la crítica cinematográfica y al igual que Javier Ozores tenía una distribuidora, en este caso muy minoritaria (Weinrichter, 1991 b: 95).

personal<sup>359</sup>. Esta dedicación al cine le llegó tarde, con 46 años, y estuvo precedida de una importante actividad política vinculada al Frente de Liberación Popular, a Comisiones Obreras y al área cultural del PSOE. De hecho, Carvajal ha confesado que estuvo a punto de alcanzar la Dirección General de Cine en detrimento de Pilar Miró en 1983<sup>360</sup>. En cualquier caso, no estaba del todo fuera de la industria porque que previamente participó en el guión de tres películas, *Flor de santidad* (Adolfo Marsillach, 1973), *A mí qué me importa que explote Miami* (Manuel Caño, 1976) y *Clara es el precio* (Vicente Aranda, 1975), y que con posterioridad siguió dirigiendo, hasta su último largometraje, el documental *POPaganda: The Art and Crimes of Ron English* (2005).

Un año antes del citado estreno en el ciclo dedicado a Edgar Neville, la película tuvo una primera proyección. Fue en la XXXVIII edición del Festival de San Sebastián, en la sección *Zabaltegi* –zona abierta– junto a otras tres películas españolas entre las que se encontraba *Innisfree* (Barbería, 1990)<sup>361</sup>. La presencia española en este apartado del festival estaba marcada por la búsqueda y la experimentación. Exploración que chocaba de frente con la propuesta de acercamiento a Edgar Neville, tremendamente convencional como veremos al describir la película, que plantearon Castro y Carvajal. Su paso por la capital guipuzcoana no dejó huella y su estreno apenas concitaría una breve crítica de la película en el diario *ABC*. En esta reseña, firmada por E. Rodríguez Marchante, se destacó la importancia de imponer un poco de humor durante la negra postguerra española y se señaló que el trabajo de los directores era un “documento” (Rodríguez Marchante, 1991: 110) y al mismo tiempo:

*“Uno de esos documentales, escasos, que se hace corto (lo es, en realidad) y casi imprescindible para conocer, por un lado, el interior de esos tazonos desconchados que son la imagen por fuera de nuestra reciente*

---

<sup>359</sup> Cómo curiosidad, en esta película juega un papel importante el carnaval de Verín en donde lucen las típicas máscaras conocidas como *cigarrones* y que aparecían muy representadas en *Los gallegos*, película de la que hablábamos al iniciar nuestro repaso sobre la producción de 1990. Galicia también fue objeto de su primer cortometraje como director, *Galiza* (1977). Trabajo que se anticipó a estos dos largometrajes.

<sup>360</sup> “antes de Pilar Miró, en 1983, me ofrecieron a mí el que iba a ser su puesto en la Dirección General de Cine. Dije que no porque lo que me gusta es trabajar desde abajo en las *movidas* culturales y en equipo” (Muñoz, 1991). Esta actividad política también está presente en algunos de sus trabajos como *Exilio. El exilio republicano español (1939–1978)* (2002) o *Pablo Iglesias. Pasión por la libertad* (1999), documentales que produce la Fundación Pablo Iglesias como una forma de difundir la historia del socialismo español y algunos de los conflictos más importantes del siglo XX.

<sup>361</sup> Las otras dos eran *Barcelona, lament* (Luis Aller, 1990) y *Verónica L., una mujer en mi jardín* (Octavi Martí y Antoni Padrós, 1990).

*prehistoria, y por otro, la inabarcable personalidad de uno de los genios de este siglo, Neville, que lo vertió fundamentalmente en el cine y del que han quedado más de media docena de películas eternas, de las que no descomponen el tiempo”* (Rodríguez Marchante, 1991: 110).

Esta crítica se realizó el 28 de junio de 1991, dos días antes la película había gozado de un segundo pase, alejado del preestreno en el Centro Cultural de la Villa, exhibiéndose, ahora sí con la obra de Neville, en los cines Ideal. Desde este momento, su historia se diluye. No ha sido recordada por ninguna obra histórica o académica importante, ni sobre el documental ni sobre el cine en su conjunto, a no ser que su interés sea el de cerciorar que existe un documental sobre Edgar Neville realizado a principios de los años noventa. Las referencias que la recuperan como un documental y no como una excusa para hablar de Neville son las palabras de Benavent, que en su libro sobre el cine de los noventa resalta la importancia de hacer un documental sobre un cineasta español “preterido” (Benavent, 2000: 582) y Augusto M. Torres, que en su recuento sobre cineastas malditos habla de Pedro Carvajal y recuerda que *El tiempo de Neville* destaca como una “perfecta introducción” (Martínez Torres, 1994: 88) a dicho cineasta.

El documental fue comprado por Canal + (Carvajal y Castro, 1999: 55), que en aquellos momentos empezaba a realizar sus primeras emisiones<sup>362</sup>. La película, a día de hoy, ha quedado como el primer acercamiento documental a Edgar Neville. Y como tal, solo cobrará cierto interés con el paso del tiempo, sobre todo durante la celebración del centenario de este cineasta –realizado en 1999–. En concreto, un interés enmarcado en la necesidad de colocar a Neville como un autor muy destacado en la Historia del Cine Español y en la revisión de la historia de nuestro cine que se venía haciendo desde la transición.

A Edgar Neville se le empezó a rehabilitar, tras años de considerarlo un autor desdeñable, cuando a finales de los setenta aparezcan algunas obras sobre su cine, “aunque no sería hasta que el Festival de Cine de Valladolid haga una retrospectiva del cineasta y bajo su amparo se publique *El cinema de Edgar Neville* (1982), de Julio

---

<sup>362</sup> Canal + también realizaría un documental directamente para la televisión sobre Edgar Neville en el año 2000, *Edgar Neville: emparedado entre comillas*, dirigido por Carlos Rodríguez. Realizador que dos años antes firmó *Huella de un espíritu*, otro documental para la televisión sobre la ópera prima de Víctor Erice.

Pérez Perucha, cuando se inicie su reubicación” (Nieto, 2008: 243). Recolocación que vendría acompañada del adjetivo *inclasificable* para definir sus películas. En este sentido, cuando los directores afirmaban sentirse “un poco pioneros en el tratamiento de una figura que no había recibido nunca el reconocimiento que se merecía” (Carvajal y Castro, 1999: 50) estaban inmiscuidos en esa vorágine de rescatar algunos directores, formas y cines que se había iniciado en la transición y que continuaría en años sucesivos.

Una vez que hemos comentado estos aspectos es necesario que analicemos la película para así ponerla en comparación con el resto de obras que hemos visto anteriormente y con los trabajos que también aquí van a aparecer. *El tiempo de Neville*<sup>363</sup> es un documental de corte biográfico en donde se detalla la vida de Edgar Neville desde, únicamente, el repaso a su carrera cinematográfica. Así, nos encontraremos con que la narración se empieza a desarrollar desde su participación dentro de la generación del 27<sup>364</sup>, continúa con su trabajo en Hollywood y las dobles versiones, las primeras películas que hizo en España tras su regreso –*El malvado Carabel* (1935) y *La señorita de Trevélez* (1936)–, el apoyo, a través del cine, a la causa nacional –aparecen imágenes de *La ciudad universitaria* (1938)–, su posterior marcha a Italia y su regreso a España, con su consecuente distanciamiento del régimen franquista, para desde aquí emprender un repaso a toda su filmografía. Repaso que se inicia con *La torre de los siete jorobados* (1944) y finaliza con *Mi calle* (1960). 15 películas en 16 años. Bajo esta estructura el documental desarrolla algunas ideas transversales a toda la obra del cineasta: la importancia del sentido del humor como camino hacia la reflexión, el costumbrismo, la marginalidad en la que se movía su cine por no tener un gran apoyo popular, su visión de la clase alta española o, entrando en un ámbito más personal, su gusto por la comida y su especial relación con Conchita Montes.

Este argumento se va a transmitir de la forma más sencilla posible. Dando prioridad al mejor entendimiento del personaje histórico y a las declaraciones que se van a suceder en la pantalla. De esta manera, tendremos una película construida a través de entrevistas a cámara –Luis Escobar, Luis María Delgado, Rafael Neville, Isabel

---

<sup>363</sup> Características técnicas de la copia consultada: 84 min., Color–Agfacolor y Blanco y Negro, Normal 1:1'37, 16 mm. Destacamos aquí que el montaje de la película está realizado por Julia Juárez, que para nuestro interés fue la responsable de realizar la edición de *Apuntes (1990–2003)* de Víctor Erice.

<sup>364</sup> Durante su primera etapa en el cine puede ser interesante tener en cuenta que Edgar Neville realizó un falso noticiario en 1933 como crítica a las películas de actualidades, muy de moda en aquella época.

Vigiola de Mingote y Conchita Montes– realizadas sin ningún tipo de carácter connotativo, material de archivo perteneciente a la obra cinematográfica de Edgar Neville, fotografías del personaje, una voz en off que se hace pasar por Neville –está interpretada por Eduardo MacGregor–, realizada en primera persona y que aparece en contadas ocasiones y por último, un presentador: José Sacristán. Desde el comienzo de la película, Sacristán aparecerá de forma periódica en un estudio madrileño y hablará a cámara para unir y explicar las diferentes partes de la vida del protagonista. Todo este entramado lo clarifican los directores de la siguiente manera:

*“El perfil dibujado por algunos de sus colaboradores más íntimos [...] se completó con una amplia documentación, en lo que fue de gran ayuda la Filmoteca. Recogimos algunas imágenes inéditas de Lorca [...] [y] lo completamos con la participación de José Sacristán. Sabíamos que unos meses antes de iniciarse el documental había sido el único entre un grupo de expertos reunidos por la Universidad Autónoma de Madrid en proponer una película de Edgar entre las diez mejores de la historia de nuestro cine. Vino al plató para ser entrevistado sobre la figura de Neville y se encontró con catorce páginas de texto que no tuvo inconveniente en recitar para nosotros, gratis et amore. Nunca se lo agradeceremos bastante”* (Carvajal y Castro, 1999: 51).

La película no muestra ningún interés por hacer atractiva la forma en la que construye su mensaje, únicamente el mensaje: Edgar Neville es un autor que debe ser recordado por el elevado valor de su aportación cinematográfica. Su estructura es semejante a dos de las películas que citábamos en nuestro acercamiento al cine realizado en 1990 –*Los gallegos* y *Andar Bengala*–. Un documental que todavía estaba pegado a ciertas costumbres –voz en off, entrevista explicativa, imagen de archivo como recurso– que el documental había empezado a dejar atrás. Lo hemos estado describiendo con anterioridad.

La segunda de las obras que queremos tener en cuenta en este apartado es *Después de tantos años*. En este caso, su realizador no va a recurrir a un personaje histórico sino a una película. Para mayor interés nuestro, una película documental de abierto contenido simbólico: *El desencanto*. Esta obra de Jaime Chávarri, realizada en 1976, contaba la historia de los Panero.



Doce años después del fallecimiento del patriarca de la familia, Leopoldo Panero –1962–, entre el final del franquismo y el comienzo de la transición<sup>365</sup>, se inició una película que giraría en torno a la figura de este poeta franquista. No obstante, su vida no sería contada a través de su experiencia sino desde la mirada de su familia directa: su mujer, Felicidad Blanc, y sus tres hijos, Leopoldo María, Juan Luís y José Moisés –Michi–. La película estaba producida por Elías Querejeta, que en aquellos momentos no se inmiscuyó en el rodaje porque se encontraba finalizando otro proyecto de mayor envergadura: *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976). Proyecto dirigido por el que sería el encargado de recuperar la memoria de los Panero, la imagen de *El desencanto* y los restos que quedaron de esa generación decepcionada.

*Después de tantos años* nació del impulso del menor de los hermanos, Michi, que convenció a Ricardo Franco para hacer una segunda parte de *El desencanto* a partir de la idea de “retomar unas vidas rotas” (Arenas, 1993: 97)<sup>366</sup>. El realizador, inicialmente, no estaba del todo convencido con seguir adelante; primero porque aseguró no sentirse nada interesado en recuperar aquellos personajes traumáticos (Muñoz, 1993 a: 46) y segundo porque su relación con Michi era “tormentosa” (Arenas, 1993: 97)<sup>367</sup>. Ante esta tesitura, el propio Franco ofrecería a Chávarri la posibilidad de rodar la continuación, a lo que el también director se negó afirmando que “lo pasó tan mal con *El desencanto* que no quería repetirlo” (Muñoz, 1993 a: 46). A pesar de estos contratiempos, Franco cambiaría de opinión:

*“Tuve una entrevista con Leopoldo y me dijo que lo consideraba muy interesante. Le di vueltas al asunto hasta que me empezó a apasionar lo del paso del tiempo y la realidad actual, hacer una reflexión sobre todo ello a lo largo de un proceso creativo, planteando preguntas sobre el amor, la amistad, sobre la enfermedad y la locura”* (Arenas, 1993: 97).

El proyecto iniciaría su rodaje el 5 de julio de 1993. La película se filmaría sin guión, sólo con “unos folios y un método de conducta” (Muñoz, 1993 a: 46) que consistió en entrevistarse con cada miembro de la familia que permanecía vivo, es decir,

---

<sup>365</sup> *El desencanto* se rodó entre el verano de 1974 y el invierno de 1975.

<sup>366</sup> “Cuenta Ricardo Franco que fue una noche de copas cuando su amigo Michi Panero, el más pequeño de los hermanos, le propuso realizar la segunda parte de *El desencanto*” (García, 1994).

<sup>367</sup> Al inicio de los años 90, en 1991, Ricardo Franco afirmó que nunca se había planteado hacer documentales porque le parecían “la cosa más difícil del mundo” (Úbeda Portugués, 1998: 156) y que si no hubiese sido por Félix Tusell, que le inmiscuyó en algunos proyectos de este tipo, no habría llegado a realizar *Después de tantos años*.

con los tres hermanos. Así, la segunda parte de la historia de los Panero comenzaría tras la muerte de Felicidad, la madre, después de una larga enfermedad, como lo había hecho la primera tras la muerte del padre. A continuación, Franco filmaría el entorno de cada uno de los personajes y se marcharía a la sala de montaje. El presupuesto sería holgado –para un documental–: unos sesenta millones de pesetas de los que 30 procedían de una subvención del Ministerio de Cultura (Muñoz, 1993 a: 46).

A pesar de las intenciones iniciales de Franco –hablar de la realidad, reflexionar sobre el pasado, etc.–, Juan Luis, el hermano mayor, recuerda que el proyecto le fue explicado de otra manera. Según él, la película giraría en torno a la obra literaria de la familia. Para ello, contaría con la presencia de otro personaje, Miguel Albero, “un joven diplomático que [...] iba a hacer de hilo conductor de la trama, para unir las historias de los hermanos” (Utrera, 2008, 153)<sup>368</sup>. En cualquier caso, esto no se llevaría a cabo y, con toda probabilidad, estas declaraciones están fundadas en el alejamiento que Juan Luis tuvo tanto con *El desencanto* como con esta película y con el distanciamiento hacia su familia<sup>369</sup>. El documental, finalmente, se centraría en esas vidas rotas y, en un contexto global, en el fracaso de tres generaciones –la de cada hermano– (Muñoz, 1995 a: 39)<sup>370</sup>. Por último, el título de la película, además de hacer referencia a los estragos que el tiempo había hecho en los protagonistas, recogía unas palabras que encontramos en el poema de Juan Luis *Madera y Ceniza* que en una de sus estrofas dice “después de tantos años conocemos las preguntas y sus vagas respuestas” (Panero, 1993: 23).

El rodaje terminó a finales del verano de 1993 y su montaje estuvo listo a principios del año siguiente. El objetivo era poder estar presentes en el Festival de Cannes y para ello se envió la película. Sin embargo, el certamen, a pesar de preseleccionarla para su exhibición junto a otro trabajo español, *El detective y la muerte* (Gonzalo Suarez, 1994), en su decisión final se negó a pasarla (Anónimo, 1994 a: 18).

---

<sup>368</sup> Juan Luis también hace referencia a que el rodaje no fue espontáneo como con Chávarri sino que seguía “una especie de guión mental” (Utrera, 2008: 153) de Ricardo Franco.

<sup>369</sup> Ricardo Franco también ha afirmado la poca disponibilidad inicial de Juan Luis por salir en la película. “Juan Luis no quería intervenir [...], no quería hacer *El desencanto 2*. Le dije que no era mi intención hacer del padre una metáfora de Franco y otro tanto con la familia como metáfora de la dictadura” (Arenas, 1993: 97). Tiempo después Juan Luis confesó que hizo la película porque le pagaron bien (Utrera, 2008: 153).

<sup>370</sup> Fracaso que Michi extiende a toda España, a la generación del 68 francés y a Italia (Utrera, 2008: 153). En este ambiente tan doloroso, Ricardo Franco también ha comentado que realizó la película en un momento complicado de su vida: “Cuando rodaba la película yo también atravesaba uno de los momentos más duros de mi vida, mi madre estaba muy enferma, pero me sirvió para hacerme un exorcismo, desentrañar mis propias emociones y quitarme malos rollos” (Arenas, 1995: 85).

Aquel año no habría presencia española en el acontecimiento cinematográfico más importante del año.

A pesar de este contratiempo, *Después de tantos años* conseguiría un hueco en el Festival de San Sebastián. En su XLII edición, celebrada en septiembre de 1994, Ricardo Franco se sinceraba con la prensa. El rodaje había concluido con 40 horas de material y el trabajo de montaje le había supuesto ocho meses de trabajo porque le había sido difícil encontrar “un hilo argumental” (García, 1994). El festival donostiarra la programó dentro de la sección Zabaltegi y tuvo su primera proyección el 20 de septiembre. Al certamen acudió el director y el impulsor del proyecto, Michi<sup>371</sup>, que insistieron, y así se refleja en la prensa, en que no habían realizado un documental, sino una película de “ficción” (García, 1994) que contaba “la historia de tres soledades” (Montero, 1994: 56). Además de participar en San Sebastián, *Después de tantos años* estuvo presente, en noviembre de 1994, en el Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias<sup>372</sup> y, un año más tarde, en septiembre de 1995, en la Muestra Cinematográfica del Atlántico–Alcances, que tenía lugar en Cádiz, y en donde recibió una mención especial (J.L.P., 1995: 97).

Junto al circuito de festivales, la película tuvo un estreno comercial el 10 de febrero de 1995. E incluso tuvo lugar, en un cine de Madrid, días antes del estreno oficial, el 8 de febrero, un preestreno que contó, esta vez sí, con la presencia de Leopoldo, Michi y Ricardo Franco (Anónimo, 1995 a: 104)<sup>373</sup>. El paso por salas sería doble porque volvería a aparecer en la cartelera de verano, reestrenada el 4 de agosto de 1995. El escenario crítico que generaron sus estrenos y su pase por el Festival de San Sebastián fue muy positivo. No hemos encontrado una crítica negativa de la película<sup>374</sup>. Como ejemplos, podemos recoger las palabras escritas en tres diarios generalistas. Jordi

---

<sup>371</sup> Se esperaba que asistiese Leopoldo pero no acudió.

<sup>372</sup> El hecho de que la película, y otras que se proyectaron ese año, estuviese en un festival de estas características, según la versión del festival, viene dado por una nueva visión del concepto de ecología: la ecología social (Arenas, 1994: 103).

<sup>373</sup> Un año antes, el 27 de noviembre de 1994, la película también tuvo un pase en Madrid, posterior a su proyección en San Sebastián, en los cines Renoir. Tres días antes también tenemos noticia de que se proyectó en Cuenca.

<sup>374</sup> A pesar de cerciorar esto repasando las críticas, en una de ellas, publicada en *Dirigido por...*, Rafael Miret asegura que la proyección en San Sebastián generó un mal ambiente entorno a la película y que por eso fracasaría a la hora de atraer el público a la sala: “Al parecer [...] [*Después de tantos años*] arrastra una notable mala crítica desde su proyección en el Festival de San Sebastián [...]. En cuanto al fracaso comercial [...] no parece que el film lo haya visto ningún espectador menor de 25 años; por otro, la deserción de los de más edad [...] es también evidente. Me atrevo a formular una posible respuesta: mientras los mayores están en casa viendo la televisión en zapatillas [...], sus hijos acuden en masa a ver la correspondiente entrega de *Jungla de cristal*” (Miret, 1995: 6).

Batlle escribía en *La Vanguardia* que *Después de tantos años* era una película “excelente” (Batlle Caminal, 1995 a: 26) como complemento de *El desencanto*, satisfaciendo al público minoritario al que está dirigida, así como un obra muy interesante para “seguir la evolución [...] de estos enormes, intensos, desmesurados y [...] extremadamente lúcidos hermanos” (Batlle Caminal, 1995 a: 26). Santos Fontela, en *ABC*, también coincidía en que además de no ser “apta para todos los paladares” (Santos Fontela, 1995: 104), la película era una “obra bella y, en última instancia, llena de compasión [...]. Una película, en suma, tan rabiosamente personal como a menudo atroz” (Santos Fontela, 1995: 104). Por último, Fernández–Santos, en *El País*, fue el que le dedicó las palabras más elogiosas con las que nos hemos topado:

*“Pocos estarán de acuerdo en que Después de tantos años es la obra más bella del cine español no sólo de éste sino de los últimos años, y una de las escasas que permanecerán e iluminarán el futuro [...] No solo indaga en el destino de infortunios íntimos, sino en el infortunio innumerable de la última etapa de la vida en España [...] Contiene abundante material documental, pero como las grandes obras de su stirpe, la formalización de esta materia da lugar a su mutación en poesía de altísima pureza, escrita en la demarcación imprecisa donde ocurre la desintegración de la conciencia de dos hombres –el tercero es una sombra de ellos– en la lenta rampa de la muerte”* (Fernández–Santos, 2007 561–562)<sup>375</sup>.

Esta buena recepción tendrá su correspondiente repuesta en los textos que se dediquen a repasar la Historia del Cine Español. Fernández–Santos hablaba de cómo la película tenía abundante material documental que se terminaba transformando en poesía. Los textos que la analizan también entienden que es una clara hibridación entre ficción y documental. Cerdán y Pena advierten que *Después de tantos años* es un documental convencional dentro del periodo pero, y dentro de esta convencionalidad, la película de Franco es la más interesante de cuantas se hicieron (Cerdán y Pena, 2005: 329)<sup>376</sup>. Benavent la describe como un “documental dramatizado” (Benavent, 2000: 203–204) y hace hincapié en la sombra que persigue a la película: *El desencanto*. Una sombra con la que lucha y que junto a una sociedad habituada ya a cualquier historia

---

<sup>375</sup> Aquí citamos la crítica del libro *La mirada cercana* (Fernández–Santos, 2007), pero originalmente la reseña fue publicada en *El País* el 11 de febrero de 1995.

<sup>376</sup> Cerdán y Pena no colocan la película dentro de su discurso central sino en una nota a pie de página junto a la que unen *Sexo Oral*, *Asaltar los cielos* y  *Casting*.

morbosa sacada de la televisión haría que la obra tuviese un impacto menor (Benavent, 2000: 204). En lo que se refiere a su encaje global, dentro del cine español, volvemos a destacar las palabras de Heredero y Santamaría, que en su repaso por el cine español de los noventa, la situaban como “un valioso documental lírico que debe considerarse como antecedente y germen del fructífero renacer del género” (Heredero y Santamaría, 2002: 30) unos años después.

No existen análisis concretos de la película. Ninguna la estudia de forma individual y sistemática. El único texto al que hemos tenido acceso y que se molesta en desarrollar las ideas presentes en la película es el trabajo de Túa Blesa (Blesa, 1999: 291–303) y en él tampoco se expresa la película por sí sola: únicamente como acompañamiento de *El desencanto*. Esta dependencia, que le resta autonomía al análisis de la película –en nuestro caso también pecamos de ello por la simple necesidad de tener que explicar el origen del proyecto y la idea de recuperar el cine español–, también es por partida doble, pues es dependiente de la poesía de los Panero, a la que alude Túa Blesa y sobre la que se centra su escrito. Es una película *esclava*.

Lo que deseamos expresar con estas palabras es el poco o nulo interés que se ha mostrado por dar una explicación individualizada a la película o enmarcarla en otro contexto que no sea el de ser una secuela de *El desencanto*<sup>377</sup>. Por ejemplo, no existe el acercamiento a *Después de tantos años* desde el punto de vista de Ricardo Franco. No existe ninguna obra que aborde a este cineasta de manera individual y por tanto no existe un análisis que la coloque dentro del sentido que debió tener *Después de tantos años* dentro de todos sus trabajos<sup>378</sup>. Franco había empezado a hacer cine a finales de los años 60, dentro de la que se autodenominó *Escuela de Argüelles* –intento de sustitución del Nuevo Cine Español–, y con sus primeros trabajos, *Gospel* (1969), *El increíble aumento del coste de la vida* (1972) y *El desastre de Annual* (1970), ya se había ganado la enemistad de la censura. Destacando, fundamentalmente, el escándalo de la última, su ópera prima. Película que, durante su proyección en el Festival de Benalmádena, en 1971, implicó la ocupación del recinto donde se procedía a su exhibición por parte de la policía y que terminó con el director y algunos disidentes

---

<sup>377</sup> Tenemos en cuenta las excepciones que hemos dicho antes y que la incluyen dentro de los cambios efectuados por el documental en la década de los noventa.

<sup>378</sup> Incluimos también aquí la obra *Contra viento y marea. El cine de Ricardo Franco (1949–1998)* de Alberto Úbeda–Portugués (Úbeda–Portugués, 1998) porque fundamentalmente es un acercamiento a todo el cine de Franco a través de una extensa entrevista con él. Sin una aportación realmente crítica.

“antifranquistas (Luis Eduardo Aute, Vicente Molina Foix y Víctor Erice, entre otros), en el calabozo” (Mora, 1996)<sup>379</sup>. Estos hechos le hicieron ganarse una fama de director disidente, y en cierta manera maldito, que le llevaron directamente hacia Elías Querejeta y hacia *Pascual Duarte* (1976). Un proyecto muy mediatizado por la figura de este productor, que también participó en el guión de la película, pero gracias al que su cine sería conocido fuera de nuestras fronteras. Acogida internacional que tuvo su continuación con *Los restos del naufragio* (1978). Desde aquí su figura como director se va diluyendo –*Gringo mojado* (1984), *San Judas de la Frontera* (1984) y *Berlín Blues* (1988)– y termina por refugiarse, en otras palabras porque la necesita, en la televisión. Realizó otros largometrajes como *El sueño de Tánger* (1991), la película sobre la que hablamos aquí, y *Oh cielos* (1995), antes de firmar el largometraje que le restituiría como gran director, *La buena estrella* (1997)<sup>380</sup>. Película que se anticiparía a su fallecimiento, en mayo de 1998, durante la preparación de *Lágrimas negras*, obra que terminaría Fernando Bauluz en su nombre<sup>381</sup>. *Después de tantos años*, obra que habla de personajes marginales, con un impacto también marginal, fue dirigida por un realizador marginado que había tenido una carrera cinematográfica ciclómica y en un momento áspero de su vida, como ya hemos escrito.

Estas situaciones se podrán intuir dentro la obra. La película<sup>382</sup> empieza con una advertencia, letras blancas sobre fondo negro, que nos pone en situación: los tres hermanos viven por separado, Felicidad Blanc ha muerto y esta es una continuación de *El desencanto*. La película avanza, en su inicio, con una voz en off, sobre imágenes de viejos espacios vacíos, mientras vemos los créditos y descubrimos que está dedicada a Jaime Chávarri. Desde aquí, la película se construiría recurriendo, fundamentalmente, a

---

<sup>379</sup> A pesar de que la censura la consideró “anarcosubversiva [...] la película tuvo una corta pero intensa vida pública: tras ser vista en cineclubes y colegios mayores, llegó a Benalmádena. Allí, obtuvo el Premio de la Federación Napolitana de cineclubes, entelequia “inventada sobre la marcha”, según un asistente anónimo. Un italiano que había allí le entregó el presunto premio a Franco, y éste lo celebró levantando el puño. Gran trifulca, redada de la guardia civil y varios asistentes al calabozo” (Mora, 1996). Queremos tener en cuenta la cierta similitud con el primer cortometraje de Jacinto Esteva –con matices–, *Notes sur l’emigration*, que también fue secuestrado por orden franquista en Milán.

<sup>380</sup> Como curiosidad tenemos que comentar que Ricardo Franco dirigió algunos documentales para que la compañía Iberia los proyectase en sus vuelos. Entre ellos se encontraban trabajos que explicaban la vida y la obra de Antonio López o de Javier Mariscal (García de Sola, 1998).

<sup>381</sup> Javier Rioyo, del que hablaremos posteriormente, se encontró presente cuando Franco falleció. Le sobrevino la muerte en un bar mientras veía la final de la Liga de Campeones entre la Juventus y el Real Madrid. “Se quedó muy pálido y sus amigos le tumbaron en el suelo mientras esperaban la llegada de una ambulancia. “Fue todo tan irreal”, [...] “Él en el suelo, lloviendo a cántaros y la gente del bar animando al Madrid. En ningún momento pensamos que se moría” (Castilla, 1998)

<sup>382</sup> Características técnicas de la copia consultada: 88 min., color: Eastmancolor., Panorámica, 35 milímetros.

las declaraciones de los tres hermanos unidas en función de temas de conversación. También se utilizarán imágenes del entorno en el que viven cada uno de los protagonistas. Por ejemplo, con Juan Luis aparecen imágenes del Ampurdán, con Michi, de su casa y con Leopoldo del manicomio. Dentro de esas imágenes, los protagonistas de la película también se incluirán. Bien, dramatizando acciones delante de la cámara – los quehaceres diarios de Michi–, bien formando parte del paisaje en el que se desarrollan sus vidas<sup>383</sup>. A esta estructura se sumarán algunas imágenes de archivo que corresponden a *El desencanto*. Con esta última película también guarda una relación estructural: se retrasa la aparición de Leopoldo María hasta tener avanzada la película, construyendo los primeros minutos de la obra únicamente con las reflexiones de Michi y Juan Luis<sup>384</sup>.

En los recuerdos de los tres personajes se dan entrada reflexiones de toda índole. Desde lo que supuso *El desencanto* en sus vidas hasta las anécdotas más livianas con una tía de la familia. La película asemeja su montaje con el de una sinfonía continua<sup>385</sup>. Sin saltos que nos indiquen donde poner puntos de giro o un esquema al que agarrarse para realizar un análisis coherente. Se repiten, en muchas ocasiones, las imágenes grabadas del contexto vital de cada uno. Esto se realiza sin ninguna coherencia y no aporta nada especial, ni al montaje ni a la trama de la película. De hecho, impiden, en muchas ocasiones, que veamos a los protagonistas hablando a cámara. Esto da lugar a un “discurso inconexo y monótono” (Úbeda–Portugués, 1998: 43). La película se cerrará con un emotivo reencuentro entre Michi y Leopoldo María en un paisaje lleno de ruinas en lo que Weinrichter denominó la secuencia “más hermosa y terrible” (Weinrichter, 1994: 85) del año 1994.

Nosotros entendemos el film como una continuación grotesca de *El desencanto*. Como la realización que debió haber tenido la película de Chávarri si este no hubiese decidido estilizar los recuerdos de la familia Panero a través de una dirección que, a

---

<sup>383</sup> Este entramado estaba pensado para que la película fuese una similitud a las obras de ficción según comentó el propio Franco. “Las imágenes de la película tratarán de ser similares a las de cualquier film de ficción, de tal forma que si el espectador no conociese a estas tres personas [...] puede seguirla como si se tratara de personajes” (Arenas, 1993: 97)

<sup>384</sup> Aquí queremos recordar dos cosas: que el propio Franco aparece en el reflejo de un cristal dentro de la película. Algo que la prensa citó en muchas ocasiones y que se vio como un ejemplo más de lo personal que podía llegar a ser esta película. Y por otro lado, que el retraso del personaje principal y sus implicaciones dentro de una película documental de los noventa lo hemos hablado durante el análisis de *El encargo del cazador*.

<sup>385</sup> Para Ricardo Franco esta posición estaba justificada “porque dos de los tres hermanos (yo diría los tres) eran poetas y tenían actitudes de poeta” (Úbeda–Portugués, 1998: 164).

nuestro juicio, elevaba las vidas y las obras de una familia de monstruos, según sus palabras<sup>386</sup>. En este sentido, vemos coherente la, en ocasiones, incongruente dirección de Franco. Coincidiendo con las declaraciones de Michi, que aseguraba que *Después de tantos años* “no se entendía [...] y ni siquiera Ricardo Franco sabía por donde cogerla” (Utrera, 2008: 404) porque representar tal delirio familiar de forma satisfactoria era imposible.

En cualquier caso, este recuerdo de una familia disfuncional a través de otro recuerdo cinematográfico implicaba reafirmar hacia donde se dirigía el cine documental español. Es decir, escoger *El desencanto* como punto de partida se unía con la propuesta que hemos descrito antes sobre Edgar Neville porque escogía personajes marginales, pero admirados, para volver a acercarse a ellos a la luz de una nueva época y además continuaba con la idea, no explícita, de revisar nuestro cine siguiendo una postura muy concreta. En este sentido también se va a enmarcar la siguiente propuesta: *Ojala Val del Omar*.

En este caso, la película de Cristina Esteban va a recuperar al cineasta granadino José Val del Omar. Antes citábamos su desaparición en 1982 junto al fallecimiento de Carlos Serrano de Osma en 1984. Lo hacíamos para cerciorar que la desaparición de estos integrantes del *otro* cine español suponía el fin de una época.

El caso de Val del Omar, y a pesar de las distancias, estaría unido a la recuperación de Edgar Neville a través de un hecho ocurrido en 1982. En La Semana de Cine de Valladolid –celebrada en octubre del año citado–, en la que se empezó a rehabilitar la figura de Neville, el certamen planificó la proyección, en un único pase, de las dos películas que hasta ese momento había terminado José Val del Omar: *Fuego en Castilla* (1960) y *Aguaespejo granadino* (1955). Mientras Neville empezaba a tener muchos seguidores, algunos espectadores españoles comenzaron a descubrir al director granadino:

*“Las películas proyectadas durante el homenaje del certamen vallisoletano a Val del Omar sorprendieron tanto a los espectadores que algunos rogaron a la hija del director andaluz que permitiese un nuevo pase de las dos*

---

<sup>386</sup> Aquí queremos matizar que a pesar de que la forma que se ha perseguido con esta película sea similar a la de una sinfonía o a la de una película lírica lo que consigue usando esos recursos en esta historia es justo lo contrario a lo que esa forma pretendidamente *estilizante* persigue.



*obras. Hubo, incluso, quien se colocó de rodillas delante de María José Val del Omar y quienes le suplicaban que aquellas dos maravillas (que hacía veinte años que no se proyectaban en España) no podían quedar para unos pocos, sino que tenían que verlas el máximo número de espectadores. Desconocer estos dos filmes, se dijo, es ignorar dos de las mejores obras que ha dado el cine español. Miembros del comité de dirección pusieron a disposición de los familiares de Val del Omar las salas para que éstos eligiesen lugar y hora de las nuevas proyecciones” (De Dios, 1982).*

Al mismo tiempo que en España algunos descubrían que había existido un personaje tan interesante como José Val del Omar, en Francia, en el Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou se celebró una retrospectiva sobre cine experimental español que tuvo lugar entre marzo y abril de 1982 y en la que las obras de este artista granadino se presentaron como ciclo de apertura. La muestra estaba organizada por Eugeni Bonet y José Manuel Palacio. Bonet cuenta que no había visto sus trabajos hasta el mismo día en que estos se proyectaron en París<sup>387</sup> y que una vez que estos se pasaron su curiosidad “y la de otros amigos y colegas presentes, pasó a convertirse sencillamente en admiración, pasmo, hallazgo consumado” (Bonet, 2000). Desde este momento la historia de Val del Omar es la historia de un éxito póstumo. La historia de una recuperación, veneración, admiración y recolocación histórica de un personaje que no por ser cada vez más reflexionado, tanto su persona como su trabajo, deja de ser difícil de colocar y explicar en la Historia del Cine Español.

La atención hacia este artista continuaría con el pase de su trabajo, en vídeo, en la exposición Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías en el Centro de Arte Reina Sofía en 1986, con la apertura de la *Sala José Val del Omar* en la Filmoteca de Andalucía en diciembre de 1989 y con la publicación, en diciembre de 1992, en el marco de la II Bienal de la Imagen en Movimiento celebrada también en el Reina Sofía, de sus documentos, escritos y poemas (Sáenz de Buruaga, 1992: 70). Igualmente, en ese mismo año también aparecía en el número 13 de Archivos de la Filmoteca algunos artículos de investigación sobre Val del Omar que empezaban una carrera de publicaciones académicas e historiográficas sobre él –algunos de estos trabajos los

---

<sup>387</sup> “Hicimos una apuesta a ciegas al consagrarle el primer programa del ciclo” (Bonet, 2000).

citamos también aquí<sup>388</sup>. En cierta manera, la culminación de todos estos trabajos se ha podido ver en la primera exposición antológica sobre su figura llamada *desbordamiento de VAL DEL OMAR* y que se ha presentando en tres versiones, en el Centro José Guerrero, en el Reina Sofía y en el Virreina, entre mayo de 2010 y octubre de 2011 (Tranche, 2012: 122).

Hemos dicho que fue la elevación de una figura póstuma porque este artista granadino falleció el 4 de agosto de 1982, meses después de que empezase a restituirse su aportación al cine. Su hija María José escribió un recuerdo airado de los últimos días de su padre en *El País* en el que expresaba la lamentable situación en la que desaparecía su progenitor:

*“Val del Omar ha estado muriendo en Madrid desde hace más de cuarenta años en que burócratas desinformados del irónicamente llamado Ministerio de información le daban largas año tras año por no atreverse a respaldar [...] [sus] sesenta invenciones o desarrollos tecnológicos en el campo de la grabación magnética, de la diafonía, de la electroacústica, de la visión táctil, del cromotacto, de la laserfonía.*

*Sus películas [...] después de ganar premios en los festivales de Berlín, Bruselas y Cannes en los años cincuenta y sesenta, y después de haber abierto la antología del Cine Español de Vanguardia en el Centro Pompidou de París, en marzo de 1982, [...] son prácticamente desconocidas en España [...] Val del Omar ha muerto: estaba muriendo en Madrid hace cuarenta años entre el polvo y el caos burocrático. Apenas había conseguido vivir –de milagro– en esta ciudad inhóspita, que desprecia cuanto ignora” (Val del Omar, 1982).*

Aun así, y como siguiendo una premisa no escrita que todo artista maldito cumple, dejó muchas cosas por hacer. Para la muestra del Pompidou estaba prevista la proyección de otras dos obras de Val del Omar. En el programa del *Cinéma d’avantgarde en Espagne* se incluían los títulos *De barro (Acarinho Galaico)* y *Ojalá*. Sin embargo, cuando Palacio y Bonet fueron a recogerlas para la retrospectiva el realizador no había conseguido terminarlas (Viver Gómez, 2010: 104). La primera debía concluir, y formar, con las películas que hemos citado antes un *Tríptico Elemental de*

---

<sup>388</sup> Curiosamente en el mismo número en donde se escribieron los artículos que ensalzaban *El sol del membrillo*.

*España*. “Trilogía que, según Val del Omar, debía proyectarse en orden inverso al de su producción cronológica, según un esquema que argumentaba como una diagonal que cruza España: Galicia/Tierra, Castilla/Fuego, Granada/Agua” (Bonet, 2000).

Como hemos dicho, este último elemental quedó inconcluso, pero gracias a su hija y a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el proyecto fue “completado y recuperado por Javier Codesal en 1996; la película fue presentada primero en Granada, luego en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en diciembre de 1996 y en el XXVI Festival Internacional de Taormina” (Gubern, 2004: 90)<sup>389</sup>. De esta manera, el tríptico empezó una andadura internacional que le llevó a la televisión italiana con motivo del centenario del cine, a Maguncia, Berlín o Buenos Aires (Sáenz de Buruaga, 2000: 10).

Mientras *De barro* se pudo terminar porque se había rodado, o por lo menos figurar cómo habría sido su montaje, *Ojala* empezó a formarse como idea en la cabeza del artista en los últimos años de su vida, recibió un empujón con la promesa de proyectarse en el Pompidou pero jamás se transformó en algo concreto. Esta película no era un aparte dentro del tríptico elemental. Era un “prólogo–vórtice [en la terminología de Val del Omar]” (Gubern, 2004: 92) que serviría como introducción y que debería tener una duración aproximada de quince minutos (Bonet, 2000). Es decir, los tres elementales eran los vértices de un triángulo “mientras que *Ojalá* se convertiría en el vórtice interior de ese triángulo” (Tranche, 1996: 22). Este debía colocarse al principio del tríptico, siendo el punto final de su obra y el inicio de su particular acercamiento a España. Incluso llegó a darle un subtítulo, “Ojalá tires tu reloj al agua” (Tranche, 1996: 22).

Por tanto, *Ojalá* “plantearía las claves en las que debía ser leído el conjunto” (Tranche, 1996: 17) de la obra de Val del Omar, mientras que el *Ojala* de Cristina Esteban plantearía las claves sobre cómo debía leerse la vida de Val del Omar. En cierta manera esta sería la premisa que recogería el equipo Civic producciones–Videomax y Estudio Uno cuando se propuso investigar la obra de Val del Omar y realizar una película sobre él. El proyecto salió de las inquietudes de Piluca Baquero, familiar del cineasta granadino. En el verano de 1989 descubrió que su fallecido “Primo Pepito”

---

<sup>389</sup> También destacamos la importancia de Rafael Tranche en esta apartado, porque además de dirigir el proyecto de recuperación de la obra de José Val del Omar promovido por la Filmoteca de Andalucía, también dedicó su tesis doctoral al estudio de la obra de este cineasta (Tranche, 1995).

(Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 90) iba a recibir un homenaje de la Universidad de Granada y que en dicho homenaje se le acreditaba la invención del zoom y del sonido diafónico. Para ella supuso un gran hallazgo enterarse de que su familiar era un extraño genio al que no le había prestado demasiada atención. “El descubrimiento me pareció tan increíble que me faltó tiempo para, al llegar a Valencia, contárselo a Cristina Esteban, la que después sería directora de Ojala, Val del Omar” (Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 90).

Cristina Esteban recuerda que la revelación ocurrió el 17 de agosto de 1989, cuando Piluca le presentó a Val del Omar a través de un recorte del periódico *Ideal* de Granada donde se realizaba una entrevista a su hija, María José (Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 90). Desde este momento se inició una investigación de cuatro años, que contó con las subvenciones del Ministerio de Cultura y de la Generalitat Valenciana, y que finalizaría en 1994 con la presentación definitiva de la película.

La producción viajaría a conocer “su casa, sus aparatos y escritos, sus películas y sus rincones” (Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 90). Además, realizaron muchas entrevistas, “conversaciones de mesa camilla con M<sup>a</sup> José, Gonzalo, Carmen Bueno, Cristóbal Simancas” (Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 91), conocerían su laboratorio PLAT y estarían “en Galicia junto a Baltar y Masó” (Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 91). Todo para construir una película que debía seguir la siguiente premisa:

*“Después de cuatro años conviviendo con sus películas, inventos, escritos y documentos, todo el equipo estuvo de acuerdo en que no podíamos contar a Val del Omar de otra forma que no fuese utilizando su propia narratividad, provocando continuos impulsos al espectador, para, por encima de la divulgación de su obra, elevar su entendimiento a todos los niveles: como cineasta, inventor, místico y visionario”* (Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 91).

El equipo se estaba inmiscuyendo en la recuperación de Val del Omar realizando la primera película sobre esta figura, después vendrían otras, pero esta sería la primera indagación cinematográfica. En el mismo sentido en que lo hicieron Pedro Castro y Javier Carvajal con Neville, y como afirmaron Javier Quintanilla y Álvaro Olavarría,

director de fotografía y productor ejecutivo del proyecto, lo que querían era “que este largometraje documental fuera visto por muchos espectadores, por nuestro bien y por el de Val del Omar” (Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 93). El objetivo era claro: recuperar a este cineasta para todo el mundo y comenzar a subsanar su lamentable olvido.

Todas estas personas que hemos citado pertenecían a Videomax, una escuela y productora de cine y vídeo radicada en Valencia y fundada por Cristina Esteban en 1988, con la que esta realizadora firmaría “más de trescientos trabajos industriales y publicitarios” (Heredero, 1997 a: 726). La escuela estaría activa hasta 1996, cinco años antes, en 1991 se formaría la productora Civic, de la que formarían parte algunos de los que habían coincidido en Videomax, y a través de la que llevarían a cabo la filmación del que sería el primer y último largometraje de Cristina Esteban. Sería la segunda ópera prima documental de la década y la primera realizada por una mujer, precediendo a *Sexo Oral* de Chus Gutiérrez.

La película se presentaría en el Festival de Venecia, en su edición de 1994, dentro de la sección *Finestra sulle imagine*, en el marco de una retrospectiva que sobre el cineasta granadino realizó la Mostra ese mismo año. Este sería el punto de partida de un hecho que cerciora, otra vez, la idea de una película esclava que no ha sabido buscar su lugar porque su proyección estará siempre supeditada a la revisión de la obra de Val del Omar<sup>390</sup>. Desde este momento, se pasará en multitud de emplazamientos destacando aquellos en los que se recupera la figura de Val del Omar como la exposición celebrada en el Museo Reina Sofía en diciembre de 1996 o el Festival de Cádiz celebrado en abril de 1999 (Anónimo, 1999 c).

Su estreno comercial, el 23 de noviembre de 1994 en los cines Albatros de Valencia, apenas tuvo repercusión y para el gran público el reencuentro con Val del Omar estaría lejos de producirse. Piluca Baquero también esperaba esta reacción:

*“Nunca pensamos en un público generalista y homologado que se conforma con todo lo que ve, sino en un espectador que complete y recree la película con su mirada, que sufra, ame, se sorprenda y alegre de lo ve. Quizás no sea el público habitual de la taquilla –tampoco lo tuvo Val del Omar–, pero*

---

<sup>390</sup> Tampoco queremos dejar de lado que en su paso por el festival de Alcalá de Henares obtuvo una mención especial del jurado.

*forma parte de una inmensa minoría que se encuentra en todos los rincones del mundo*” (Equipo Civic Producciones–Videomax y Estudio Uno, 1995: 92).

De esta tesitura también se dieron cuenta, y rápidamente, Antonio Llorens y Pedro Uris cuando en 1996 publican en la revista de la Academia un repaso sobre el cine actual y en uno de sus apartados, titulado *tentativas documentales*, adviertan que “desafiando a las leyes de la duración, el atractivo ensayo sobre la figura de Val del Omar, Ojala, de Cristina Esteban, presentado en diversos festivales (Venecia, Sitges, etc.) apenas ha conseguido estreno en salas y, cuando lo ha hecho, ha contado con muy escaso público” (Llorens y Uris, 1996: 44). Esta sería la primera referencia que incluya la película en un análisis histórico y la vincule con los largometrajes documentales realizados en España en los últimos años “que ensayan alguna nueva concepción narrativa [y que terminan], por lo general, condenados a un ostracismo a penas contestado por exhibiciones esporádicas” (Llorens y Uris, 1996: 44). Desde este momento no ha existido ningún análisis en extensión sobre esta película más allá de algunas breves menciones como las de Benavent (Benavent, 2000: 432–433) o la de Eduardo R. Merchán que la define como “un inclasificable experimento sobre un director ya de por sí muy experimental, será quizá la más interesante muestra de los principiantes de este año” (Merchán, 2001: 15).

Lo cierto es que la película<sup>391</sup>, a pesar de que sí que utiliza algunos recursos de José Val del Omar, como los continuos estímulos y golpes de sonido e imagen para despertar la atención del espectador, es bastante convencional en su acercamiento. Conteniendo algunas similitudes con *El tiempo de Neville*.

En lo que se refiere a su narración utiliza la voz en off del actor Juan Diego como trasunto de Val del Omar –lo mismo ocurría en la obra de Carvajal y Castro–. La voz nos conducirá por toda la narración leyendo algunos de sus escritos –poemas y reflexiones– y también colocando al espectador en un determinado contexto histórico y personal. Así, encontraremos referencias a su participación en las misiones pedagógicas, su participación en el Ministerio de Cultura de la IIª República y su correspondiente ayuda para salvar algunas obras de arte del Prado durante el traslado del gobierno a Valencia, su participación en la propaganda de guerra, el desarrollo del sonido diafónico

---

<sup>391</sup> Características técnicas de la copia consultada: 60 min., Color–Eastmancolor y Blanco y Negro, Normal 1:1'37, 35 mm. Existe una copia en DVD editada en 2010 por Cameo que está incluido en un *pack* donde se encuentra toda la obra de Val del Omar.

y del negativo INTERMEDIATE, el necesario recorrido por su laboratorio PLAT, su paso por algunos festivales extranjeros, la grabación de *Fuego en Castilla*, su participación en el Congreso de la Técnica Cinematográfica en Turín, su participación en los estudios Chamartín y hasta el accidente que días después le traería la muerte.

Narrativamente la película es circular. Se inicia con la aparición de un niño, imagen de un joven Val del Omar, realizando sombras chinescas gracias a una vela. El niño nos trasladará a un estudio en el que el escultor Arturo Baltar escuchará, a través de un magnetófono, las palabras de Val del Omar en la voz de Juan Diego. La presencia del niño se repetirá en varias ocasiones a lo largo del metraje hasta que en su tercio final vuelva a aparecer tanto él como Baltar para cerrar el acercamiento a José Val del Omar. Además de las imágenes rodadas *ex profeso* para la película se incluyen, como en los dos acercamientos que hemos mencionado antes, secuencias de los trabajos del cineasta homenajeado. Encontraremos *Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla*, *Acariño Galaico*, *Color de mi Granada* (1974) y *Ensayos de Pictolumínica y Audiotactil* (1980–82).

Esta película tiene un tono lírico gracias al recitado de Juan Diego –los matices de su voz son muy importantes dentro de la película– y una intensidad derivada de la música elegida –música que pertenece a la obra de Val del Omar–. Se asemeja a *Después de tantos años* por esa narrativa que pretende ser sinfónica como si las imágenes fluyesen con facilidad entre corte y corte. Aquí este objetivo está conseguido gracias al tema que aborda, al contrario que en el trabajo de Ricardo Franco. Por último, tenemos que resaltar la inclusión de intertítulos, el primer ejemplo que encontramos durante este periodo que estamos estudiando, y que nos indican dos situaciones diferentes. El primero aparece al comienzo de la película concretándonos *Secuencia 5. Interior. Día. Madrid* y el segundo, en torno al minuto 22, afirmando que nos encontramos en la *Secuencia 21 B. Interior. Noche PLAT*. Este uso de las letras también se realiza en los primeros segundos del documental cuando a la voz de Juan Diego se le suman algunas palabras que vemos en la pantalla. No obstante, estas no están dispuestas como un intertítulo, entendido este como aquellos que aparecían en las películas silentes.

A nuestro juicio, el material intenta acercarse a José Val del Omar utilizando algunos de sus recursos y estos, junto a algunas imágenes trabajadas como las que nos

permiten ver proyecciones de sombras, impiden conocer mejor a la figura que se homenajea. Si no se tiene un conocimiento previo del artista es imposible entender qué se pretende conseguir y esto, sumado a que las imágenes no tienen la suficiente potencia para expresar una independencia de aquello que se quiere homenajear, hace de ella una película críptica. Para acompañar la obra de Val de Omar, no para explicarla. Dentro de las obras que comentamos aquí es con seguridad la que huye de cualquier explicación superflua.

El acercamiento a estas tres situaciones –personajes– marginales choca directamente con la cuarta propuesta que recupera la Historia del Cine Español. Además, es la única que se propone realizar un repaso *consciente* a la Historia General, no una necesaria recuperación. Hablamos de *Sombras y luces. Cien años de cine español* firmada por Antonio Giménez Rico.

Oficialmente, para la historiografía del cine español, el 15 de mayo de 1896, coincidiendo con la festividad de San Isidro –patrón de la ciudad de Madrid–, se realizó la primera sesión de pago del cinematógrafo Lumière en el desaparecido Hotel Rusia, situado en la Carrera de San Jerónimo (Cánovas, 1995). Cien años después, el 14 de mayo de 1996 se proyectó, en el Palacio de la Música de Madrid, *Sombras y luces*, un homenaje que pretendía recorrer este siglo de cine español como algo “representativo, divertido y positivo” (Arenas, 1996: 91), en palabras de su director.

La idea de realizar una película que honrase la Historia del Cine Español nació, primero con motivo de la efeméride que hemos citado –el centenario– y segundo, de la mano de una entidad, la Asociación Cien Años de Cine<sup>392</sup>, presidida por José María Otero, que, además de patrocinar este recorrido antológico por nuestra cinematografía, desarrolló una serie de actos entre los meses de mayo y octubre de 1996 destacando, junto al trabajo de Giménez Rico, la exposición *¡Luis Buñuel! La mirada del siglo* que se vio en el Museo Reina Sofía, en la Filmoteca Española y en el Teatro Español<sup>393</sup>.

En palabras de José María Otero, *Sombras y luces*, era un compendio de:

---

<sup>392</sup> También se contó con el apoyo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA), la Filmoteca Española y la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores.

<sup>393</sup> “La exposición dedicada a Buñuel ha costado ochenta millones de pesetas y cuenta con la totalidad de sus películas restauradas para su proyección en la Filmoteca. En el Teatro Español se expondrán doscientas treinta fotografías inéditas de sus rodajes” (J.E.A., 1996: 85).



“escenas significativas de lo que ha sido nuestra cinematografía. Se han visto unos quinientos filmes para elegir lo más interesante. Existe la tentación de decir que son los mejores, pero lo que se ha pretendido es que sean las escenas que mejor puedan representar el cine español” (J.E.A., 1996: 85).

Esta descripción esconde la premisa que recogió Giménez Rico para realizar este largometraje –no nos olvidemos que este realizador había sido presidente de la Academia de Cine hasta 1992–. El director, bajo la producción de Enrique Cerezo, que era el poseedor del 70% de los derechos de las películas que aparecen en esta obra, trabajó en el proyecto durante cuatro meses, con un presupuesto de 100 millones de pesetas, y obtuvo un montaje final de tres horas y media que redujo a los 96 minutos finales (García, 1996). Esta selección de escenas se completaría con la intervención de algunos actores que, frente a la cámara de Giménez Rico, leerían un texto para unir las diferentes escenas y darles un contexto temporal, temático y político. Los participantes finales fueron Imperio Argentina, Aurora Bautista, Amparo Rivelles, Concha Velasco, Verónica Forqué, José Luís López Vázquez, Maribel Verdú, Jorge Sanz y la voz en off de Javier Dotu. Por último, el realizador usaría “exclusivamente dos temas musicales: *Yo te diré*, de la película *Los últimos de Filipinas*, y *Suspiros de España*” (García, 1996). De los dos temas habría dos versiones diferentes. De esta forma veríamos desfilar en pantalla desde la *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (Eduardo Jimeno, 1897) hasta las últimas películas españolas estrenadas: *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995) y *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995).

El día que hemos señalado antes, el 14 de mayo de 1996, fue la puesta de largo de la película, es decir, su primera proyección pública. Esta exhibición en el Palacio de la Música se vio completada por dos pases simultáneos. El primero tendría lugar en la Plaza Mayor de Madrid, precedida de un pequeño concierto y con entrada libre (Arenas, 1996: 91), y el segundo contaría con la participación de Antena 3, que conectó en directo con la gala que tuvo lugar en el Palacio de la Música y posteriormente emitió la película de Antonio Giménez Rico (S.T., 1996: 131)<sup>394</sup>. Ante tanta atención no es de extrañar que el presidente de la Academia en aquel momento, José Luis Borau, comentase: “Tengo que pellizcarme para comprobar que estoy despierto y viviendo este

---

<sup>394</sup>La conexión con el Palacio de la Música se hizo a las ocho de la tarde y la película se proyectó en horario de máxima audiencia, en torno a las 21:30.

momento maravilloso” (Muñoz, 1996 a: 54). Tanto interés desaparecería una vez que se hiciese pública la cinta porque, a pesar de que se entregó una copia al Ministerio de Asuntos Exteriores, la correspondiente a la Filmoteca Española y, además, otra a cada una de las cadenas de televisión (J.E.A., 1996: 85), esta sería la única proyección pública de la obra. Nunca llegó a exhibirse comercialmente y desde ese momento se ha convertido en la imagen del cine español en el exterior, proyectándose en algunos ciclos. Como un ejemplo ilustrativo de nuestro cine<sup>395</sup>.

Pero, ¿Por qué tanta atención al Palacio de la Música? Sencillamente porque era un acto en el que estuvieron presentes El Rey, Juan Carlos I, toda la plana mayor de la industria audiovisual, Esperanza Aguirre –Ministra de Cultura–, Miguel Ángel Cortés – Secretario de Cultura–, José Luis Borau –Presidente de la Academia de Cine–, José María Otero, nombres importantes de la Historia del Cine Español como Berlanga, políticos locales como Álvarez del Manzano –alcalde de Madrid– y hasta el presidente de Antena 3, Antonio Asensio (Cortázar, 1996: 121). La foto, la celebración del centenario y la fiesta estaban, por supuesto, por encima de la película.

La pretendida asociación de estas figuras públicas a un hito cultural como es la celebración de los cien años de cine es evidente. No querían unir su imagen a la de una película documental que repasaba la Historia del Cine Español, solo a este último hecho. No obstante, todos estaban ahí para ver *Sombras y luces* así que es necesario explicar qué vieron y, al fin y al cabo, qué estaban apoyando exactamente con su presencia.

La película<sup>396</sup> utiliza exactamente imágenes de 124 films españoles. Se inicia con un montaje veloz de algunas escenas que sirve como presentación. Después de esta introducción comienzan unos títulos de crédito que dan paso al primer narrador de la película: Imperio Argentina. Desde este momento el film se va a articular de la siguiente manera: presentador/escenas unidas al periodo al que ha aludido ese presentador/voz en off que se superpone a esas escenas y que aparece en ocasiones para contextualizar las imágenes. Se ha procurado que los presentadores estén también vinculados, algunos de ellos son protagonistas, a esa época de la que hablan. Estos parlamentos no son muy

---

<sup>395</sup> Este uso del documental también lo comentamos al acercarnos a algunos títulos en nuestro apartado sobre las películas realizadas a finales de los años ochenta.

<sup>396</sup> Características técnicas de la copia consultada: 103 min., Color–Eastmancolor y Blanco y Negro, Normal, 1:1'37, 35 mm.

extensos y su inclusión se entiende como elemento vertebrador y cómo imagen que legitima la selección de escenas que les sigue a continuación.

De esta manera, la Historia que plantea *Sombras y luces* se inicia con el cine mudo, desde *El negro que tenía alma blanca* hasta *La aldea maldita*, continúa con la aparición del sonoro, *El misterio de la puerta del Sol*, y algunos hitos de principios de los años treinta, el *Star System* republicano o *Las Hurdes*, sigue con el cine realizado durante la Guerra Civil, en un acercamiento similar al que nosotros hemos escrito antes, y entra en el Franquismo destacando el doblaje obligatorio, la censura y la propaganda –*Harka, Los últimos de Filipinas, Raza*, por ejemplo–. También se destaca de este primer periodo dictatorial las comedias, las obras de teléfonos blancos y otras formas más allá de la exaltación nacional<sup>397</sup>. Concha Velasco nos introduce en el género protagonizado por chicas y de aquí pasamos a un monólogo del trabajo de Berlanga desde *Esa pareja feliz* hasta *El verdugo*. Continuamos con el realismo encarnado en películas como las de Nieves Conde, Rafael Gil o Mur Oti para pasar a los años sesenta y empezar a destacar a nuevos realizadores como Carlos Saura, Patino o Picazo –se incluyen aquí el Nuevo Cine Español y una breve mención a la Escuela de Barcelona–. Los *extranjeros* tienen su hueco en este momento de la mano de Ferreri, Orson Wells y el retorno de Buñuel<sup>398</sup>. Con los años setenta llegan temas y formas que no habían aparecido antes en el cine español, desde la Guerra Civil hasta el sexo y las drogas. En este momento la película destaca la enorme competencia con las películas extranjeras y las políticas de los distintos gobiernos de la democracia. Se resalta también otro autor por encima del resto: Pedro Almodóvar. Para finalizar con la participación de Jorge Sanz que asegura que desde los noventa España quiere convertirse en una gran industria con variedad de géneros y temas.

En este repaso por la Historia del Cine Español, Antonio Giménez Rico fue consciente de que aparecían dos directores por encima del resto: Berlanga y Almodóvar (Amilibia, 1996: 72). En este sentido, el director tomó partido porque, cuando se está haciendo una selección de este calibre, como decía Otero, las películas más representativas son siempre las mejores para aquellos que hacen la lista. En definitiva, las obras que, a juicio del que hace la selección, merecen ser trasladadas a las futuras

---

<sup>397</sup> En esta parte es donde se hace una mención explícita a la obra de Edgar Neville, al que se le destaca como el autor más original de aquellos años. También se cita la película *Vida en sombras o Embrujo*.

<sup>398</sup> En esta parte se incluye también la aportación de Fernando Fernán Gómez.

generaciones. Para nuestro interés, y en función de lo que ocurre en los cien minutos de película, el cine documental español solo existió en una vez: *Las Hurdes*. Es la única obra que se menciona de este género. Junto a este solitario ejemplo, la voz en off que jalona la película comenta la aparición y el dominio de un cierto cine informativo durante la Guerra Civil pero no se extiende más en esta apreciación.

En este recuento histórico, Giménez Rico no estuvo solo puesto que recibió el asesoramiento de Román Gubern<sup>399</sup>. Un apoyo que pudo ayudar a mejorar la concienzuda selección, para bien o para mal, que se terminó realizando. En definitiva, aquellos que se presentaron en el Palacio de la Música lo que vieron fue un *tráiler* de la Historia del Cine Español que, a semejanza de estos pequeños vídeos de promoción que incluyen aquello que va a llevar el público a la sala, seleccionaron una serie de imágenes para crear *una imagen* del cine español. Imagen que, como hemos explicado, nos representaría dentro y fuera de nuestras fronteras.

No podemos comentar con mayor profundidad o interés su propuesta formal o narrativa porque –a pesar de que el juicio es muy severo– prácticamente carece de ella<sup>400</sup>. A excepción de las apariciones citadas, la película es solo una sucesión de escenas, situadas una tras otra sin tratamiento de ningún tipo. Únicamente se les añaden unos pequeños rótulos que indican el nombre de la película y su correspondiente fecha. En ocasiones, a estas escenas se les incluye una voz en off explicativa pero esta es muy breve y apenas se deja sentir a lo largo del metraje.

Tenemos que entender que esta propuesta estaba vinculada con las actividades del centenario del cine y más que una película *independiente* fue otra línea dentro de un programa más amplio para el recuerdo del séptimo arte. La Asociación que la impulsó también entendió la necesidad de desarrollar una propuesta similar pero en el ámbito escrito; lo que dio lugar a un texto que actuaba como *gemelo* de esta propuesta. Nos referimos a *Huellas de luz. Películas para un centenario* (Asociación Cien Años de Cine, 1996) en donde se realizó una selección de obras todavía más escueta –21 películas–<sup>401</sup> y que se presentó un año antes de la proyección de la película de Giménez

---

<sup>399</sup> Así figura en la información de la copia de la Filmoteca Española a la que hemos tenido acceso.

<sup>400</sup> Entendemos que todas las películas consciente o inconscientemente tienen una puesta en escena, un discurso, un envoltorio en definitiva. Sin embargo, aquí utilizamos esta expresión porque queremos llamar la atención sobre la simpleza de su planteamiento.

<sup>401</sup> La obra realiza una selección de películas para un ciclo sobre la Historia del Cine Español y es consciente de la necesidad de hacer un segundo y tercer ciclo ante la estrechez de esa pequeña antología.

Rico. En cierta manera, este escrito estaba inmerso en una cascada de repastos por la historia del cine y también perteneció a una nueva ola de publicaciones académicas que rejuvenecieron la historiografía del cine español –en realidad antes de finales de los ochenta la historiografía sobre el cine español tenía poca tradición y era muy dispersa– y el pensamiento que sobre el cine español se empezaba a tener. Unos años atrás, en 1988, la Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C.) se constituyó formalmente e inició un movimiento, con una serie de publicaciones y congresos, que tendría importantes consecuencias para los futuros análisis de la historia de nuestro cine. Nos referimos a obras como la *Antología Crítica* de Perucha (Pérez Perucha, 1997) que tantas veces hemos reseñado<sup>402</sup>. También, la A.E.H.C. publicó las actas de su VI Congreso, destinado a hablar sobre el centenario del cine, en 1998 (Cerdán y Pérez Perucha, 1998) e incluso organizó entre el 29 de noviembre y el 4 de diciembre de 1994 una Semana de la A.E.H.C. –la única– con el objetivo de “presentar, difundir, reivindicar, o llamar la atención sobre películas españolas poco o nada conocidas e injustamente olvidadas o preteridas” (Pérez Perucha, 1997 b: 10). La operación de reconstruir la Historia se estaba poniendo en marcha. Por eso no es de extrañar la cantidad de textos sobre este tema que veremos desde la segunda mitad de los años noventa. Ejemplo de ello puede ser el primer número de Cuadernos de la Academia – octubre de 1997– coordinado por la misma persona que ayudó a Giménez Rico en la película, Román Gubern, y basado en el centenario del cine, el *Diccionario del cine español* de Borau (Borau, 1998) que aprovechando la efeméride realizó un trabajo que no tenía similares características desde que Fernando Vizcaíno Casas publicase en 1968 su *Diccionario* (Vizcaíno Casas, 1968) o el acercamiento al centenario patrocinado por la Universidad de la Coruña con una serie ecléctica de textos, *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto fílmico* (Gago, Couto y Castro, 1999). En fin, toda una serie de referencias que también tendrían impacto en revistas de carácter mensual como *Historia 16*, que incluyó una serie de artículos sobre el centenario en su número 234 de octubre de 1995<sup>403</sup>, *Dirigido por...* que dedicó todo su número 237 de julio/agosto de 1995 a los 100 años de cine o con las correspondientes alusiones en *Fotogramas* y en una nueva publicación que vio la luz en septiembre de 1995, *Cinemanía*. Esta última no propondría un acercamiento o una serie de títulos, temáticas

---

<sup>402</sup> La Historia del Cine Español de Cátedra también fue publicada en esta época y su escritura la podemos asimilar a esta corriente.

<sup>403</sup> Destacando el repaso al cine español de Caparrós Lera (Caparrós Lera, 1996: 97–109)

y recorridos por la historia. Sin embargo, sería la única en destacar, homenajear y llevar a primera plana otra efeméride: el treinta aniversario de la Escuela de Barcelona. Esto se llevaría a cabo solo cuatro meses después de su nacimiento, en enero de 1996, a través de la redacción de un elogioso artículo sobre ellos (Muñoz, 1996 b: 106–110) y de su reunión en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) el 19 de enero de ese año. Se les homenajearon e incluso se les obsequió con un premio<sup>404</sup>.

La celebración llevada a cabo por *Cinemanía* entronca con la otra recuperación de un personaje marginal que no hemos tratado aquí porque ya hemos hablado de él anteriormente: Jacinto Esteva. Este artista completaría la nómina de *inclasificables* que junto a Neville, Val del Omar y *El desencanto* vendría a recuperar el cine documental español en los años noventa<sup>405</sup>. Una vez expuesto todo esto y visto la increíble peculiaridad de cada una de estas manifestaciones y de sus protagonistas, nos queda hacernos una pregunta, ¿Cuál fue su significado y su utilidad para el cine documental de finales de siglo?

Estas obras, cada una en un ámbito diferente, fueron conscientes a la hora de llevar a cabo su recuento memorístico y plantearon, en este caso de forma inconsciente, un canon a seguir para el género. La elección de personajes marginales, malditos, con una obra maltratada y con la etiqueta de autores vino a ejercer la siguiente operación:

“[El canon] *no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a construir y justificar un presente. La elección del corpus sobre el que operar; el establecimiento de los criterios que hiciesen coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y taxonomización del material no respondería, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y de pensar el mundo por parte de la sociedad actual, a la que arroparía con el argumento de su autoridad*” (Nieto, 2008: 242).

---

<sup>404</sup> “*Cinemanía* obsequió a los protagonistas de aquella ilusión de película con un *collage* que recuerda lo que fue la Escuela de Barcelona con una palabra hoy en desuso: utopía” (Anónimo, 1996 a). Incluso, y haciendo un breve inciso, no queremos olvidarnos de que en TVE se empezó a emitir como respuesta a esta vorágine revisionista *Que grande es el cine* en enero de 1995 presentado por el realizador José Luis Garcí en donde se hacía un repaso por los grandes títulos del cine mundial acompañándolos de una tertulia en la que en muchas ocasiones estaba presente Giménez Rico.

<sup>405</sup> Dejamos aquí claro que *Innisfree* y *El sol del membrillo* también forman parte de esta dinámica pero no hablan directamente de la Historia del Cine Español, por eso los dejamos fuera.

El género alababa personajes marginales justificando su propia existencia marginal. El documental planteó el acercamiento a la historia marginal del cine español para justificar la existencia de un género marginal. Esa es la lectura que se desprende de este acercamiento.

De hecho, junto a esta coartada también vino un largo proceso de negación que implicaba, como hemos visto por ejemplo en *Innisfree*, *El sol del membrillo*, *Después de tantos años*, *Ojala Val del Omar* o *Gaudí* toda una intrincada verborrea para negar la posibilidad de que lo que estas películas estén proponiendo sea un *documental*. Esta negación viene dada por la necesidad de separarse de lo que significa esa palabra dentro de la televisión, por la increíble mezcla de propuestas formales y por la necesidad de que las películas lleguen a las salas. Un problema semántico que tendrá una conclusión bastante original cuando se plantee la recuperación de Val de Omar, un artista que denominó a sus películas *elementales* como una manera de separarse conscientemente de la palabra *documentales*. Como una forma de exponer que lo que se practica no es una exposición divulgativa de la realidad sino una exploración única y personal de esa realidad. Una exploración autoral de la realidad. De este tratamiento de la palabra documental hablaremos en el tercer bloque de este trabajo.

Además, como en toda recuperación del pasado, lo más habitual suele ser hacer que nuestra historia hable en nuestro presente como si siguiese viva para acreditar nuestras posturas. El hecho de que de las cuatro películas que hemos elegido dos de ellas –las que se acercan a un único personaje– decidan hacer hablar a los muertos a través de una voz en off en primera persona nos sugiere, con mucha fuerza, que cambiar el habla de los que ya no están aquí es una forma de decir que por mucho interés que mostremos por el pasado si este no sirve al presente, es decir, si no lo adecuamos a nuestro propósito, puede seguir estando bien apartado.

Junto a este proceso de acreditación histórica también tuvo lugar otro modo de respaldo. De todas las películas de las que hemos hablado hasta ahora la obra de Giménez Rico es la única que en este proceso de recuperación histórica utiliza la elección de un canon para convertirlo en imagen de España, o más bien, de las instituciones que apoyaron la película. Se sitúa en un movimiento alternativo al resto de sus compañeras de género y anticipará un juego de ida y vuelta.

El cine documental estaba luchando por convertirse en un cine de prestigio y en esta tesitura atrajo a autores que ya tenían ese prestigio y que cultivaron el documental *a su manera*. En este juego de ida y vuelta las instituciones públicas acudieron a engalanarse de este prestigio autoral para cubrir determinados proyectos públicos e institucionales. Esto es de lo que hablaremos en el siguiente apartado al acercarnos a las propuestas de Carlos Saura que se enmarcan en este género.



## 17. Carlos Saura. Música y poder.

El trabajo de Carlos Saura, en este género y en esta época, está estrechamente ligado a dos palabras: música y poder. El director aragonés introdujo una visión muy particular de un hecho diferencial español, el flamenco, e incorporó la música como eje central del discurso documental<sup>406</sup>. Además, se dejó querer por la administración y accedió a realizar un trabajo *oficial* que formó parte del juego arte–poder al que brevemente nos hemos referido en el epígrafe anterior.

Saura es un director de cine que inicio su carrera a mediados de los años cincuenta, que ha firmado casi medio centenar de películas y que en el momento de escribir estas líneas sigue en activo –lo que implica que tiene proyectos realizados pendientes de estreno y proyectos en una fase embrionaria–. A sus más de ochenta años no parece desear poner un punto final a su carrera a no ser que sea el cese del curso de su existencia el que le obligue. Iniciar este apartado tratando de responder a la pregunta *¿En qué momento se encontraba Saura antes de empezar su personal paseo por el documental?* Es, por las circunstancias que acabamos de decir, muy amplio y por otras, un poco controvertido.

Los trabajos que Carlos Saura realizó en los años noventa –y que son objeto de nuestro estudio– están vinculados directamente con dos etapas de su obra anterior. En primer lugar, hay una relación directa con sus primeros trabajos en el cine, *Cuenca* (1958) y *El pequeño río Manzanares* (1956) porque son cortometrajes documentales con vocación de acercarse a la realidad; y en segundo lugar, existe una relación con lo que se conoce popularmente como su *trilogía musical* –*Triada* sería un término más correcto– protagonizada por Antonio Gades y que engloba *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986). En este último caso por la importancia de la música en todos estos trabajos y, en concreto, porque esa música es el flamenco.

Entre esos años cincuenta y estos años ochenta están los trabajos de un artista con múltiples inquietudes. Un autor con la capacidad de ser varios. “Cada uno de ellos

---

<sup>406</sup> Podemos trazar una relación directa, puesto que en la redacción de esta investigación tenemos en cuenta la existencia de una línea que conecta todo el cine documental español, entre la atención que Saura le presta al flamenco con la atención que le prestó Edgar Neville, director del que hablábamos en el apartado anterior, y en concreto con una película que mencionábamos en la primera parte de este trabajo, *Duende y misterio del flamenco*. La elección de Neville, basada en mostrar el flamenco dentro de su paisaje natural será la principal diferencia en relación a las decisiones que tomará Saura.

capaz de explorar vías distintas” (Zunzunegui, 2011: 14), lo que hace que sea estéril hablar de un director con unas coordenadas estilísticas inmutables.

Si su presentación en el largometraje estuvo vinculada a una película con ciertas raíces neorrealistas, *Los golfos* (1960), aquella que le llevó al reconocimiento internacional, *La caza* (1966), transformó ese realismo dotándolo de unos códigos particulares que le persiguieron hasta bien entrada la transición democrática. Saura se hizo un nombre en el cine creando películas con ricos elementos metafóricos y simbólicos. Ancladas en la realidad pero que en expansión y bien codificadas expresaban preocupaciones que no se verbalizaban o mostraban de una manera directa<sup>407</sup>. Si entre su primera y su tercera película median seis años, *Llanto por un bandido* (1964) por el camino, hasta *Mamá cumple 100 años* (1979) firmará una obra cada año. Convirtiéndose en todo un fenómeno, admirado en el extranjero e imagen del *cineasta–autor* español –autor al que hay que unir dos nombres: Rafael Azcona y Elías Querejeta–. Como explica Robin Lefere, y gracias a títulos como *Peppermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973) o *Cría cuervos* (1975), si Saura:

*“Hubiera dejado de rodar en 1975, la decena de películas realizadas hasta esa fecha —un corpus ya muy significativo, una obra— bastaría para garantizarle un puesto de honor en cualquier historia del cine español, y la riqueza intrínseca de esas creaciones para alimentar la reflexión crítica y justificar la presencia de lo mejor de ésta en cualquier librería, especializada o no”* (Lefere, 2011 a: 8)<sup>408</sup>.

Sin embargo, el director aragonés siguió filmando. Transformando la que era su carrera hasta el momento, es decir, cambiando una obra “antano homogénea y coherente [en una obra] polarizada estilísticamente” (Riambau, 1995: 441) en función de distintos intereses como la música folclórica y las biografías históricas. Este cambio de tendencia ha provocado que sobre el trabajo del Saura *post años ochenta* se repitan una serie de

---

<sup>407</sup> Elemento que a día de hoy el propio Saura rechaza al considerar un “error” definirle como “un director de metáforas” (Rodríguez Marchante, 2014).

<sup>408</sup> De hecho si intentamos buscar monografías sobre el cine de Carlos Saura, muchos de los trabajos que encontraremos están realizados en los años ochenta, por ejemplo, la tesis de Gail Bartholomew *The films of Carlos Saura (1959–1980)* (1982), *Carlos Saura* de Fabrizio Borin (1990), *Carlos Saura* de Hans Eichenlaub (1984) o *El cine de Carlos Saura* de Agustín Sánchez Vidal (1988). Además, muchos de los trabajos que hablan sobre su cine generalmente buscan entablar un diálogo con esta primera etapa más que con el cine que hizo desde los años ochenta, algo que intenta paliar la obra que edita Lefere.

lugares comunes que complican cualquier posible estudio de sus películas una vez que el franquismo y la transición fueron historia. Estos lugares comunes, en opinión de Lefere, serían la distinción, si o si, de dos etapas en la filmografía de Saura –antes y después de los ochenta–, la afirmación de que esta segunda etapa es inferior a la primera porque Saura ha perdido la inspiración<sup>409</sup> y la certeza de que sus películas triunfan fuera de nuestras fronteras porque son películas para extranjeros (Lefere, 2011 a: 8)<sup>410</sup>. Se ha formado todo un estado de opinión que implica definir su segunda etapa como la prueba de su “incapacidad [...] para asumir estéticamente el Postfranquismo” (Berthier, 2008: 118)<sup>411</sup>.

Este sería el contexto en el que el realizador decide abordar el género que aquí tratamos. Por tanto, y completando lo que comentábamos al inicio, si quisiésemos trazar una vinculación directa con alguna de estas supuestas etapas de su trabajo, *Sevillanas*, *Flamenco* y *Marathon* tendrían más lugares comunes con la realización, la estética y la temática del Saura liberado del franquismo y la transición que con aquellos documentales que firmó como director primerizo y con aquellas obras abiertamente simbólicas.

En 1992, año de la presentación de *Sevillanas*, la primera película de la que queremos hablar, España se encontraba en un momento clave para la consumación exterior de su transición política. La imagen internacional del país quedó sujeta a la necesariamente buena organización de algunos eventos que tuvieron lugar en esa fecha. Todos tenemos en mente la celebración del V centenario del descubrimiento de América, los Juegos Olímpicos de verano que tuvieron lugar en Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la ostentación de la Capitalidad Europea de la Cultura por Madrid. Nunca antes un país había celebrado estos eventos al mismo tiempo. Hechos a los que podemos unir la firma del Tratado de Maastricht que tuvo lugar el 7 de febrero de ese año. Triunfos que en muchos casos eran sinónimo de las victorias del Partido Socialista.

---

<sup>409</sup> “una crisis creadora” (Caparrós Lera, 2006: 17) en palabras de Caparrós Lera.

<sup>410</sup> Carlos Saura lo verbaliza así, “[Antes] Me acusaban de monótono o repetitivo, y ahora de disperso; yo creo que todo puede deberse a una curiosidad infinita” (Galán, 2015).

<sup>411</sup> Por ejemplo, tras el estreno de *Taxi* (1996), Javier Rioyo salió en defensa del *último* Saura en las páginas de *Cinemanía*. “Pocas cosas tan innecesarias como intentar defender a Carlos Saura en el cine español. Es algo así como reivindicar a Ignacio Aldecoa en la literatura de los años sesenta o como intentar demostrar que Teruel es una pequeña capital aragonesa. Pero el oficio de opinar está lleno de gestos tan gratuitos como inútiles. Esto de ningunear a Saura porque no es correctamente modernos es de una banalidad que dan ganas de escaparse a Cuenca deprisa deprisa y en taxi” (Rioyo, 1996: 50).

Este partido gobernaba tanto la ciudad de Sevilla como la Comunidad Autónoma de Andalucía cuando tuvo lugar la Exposición Universal. Inicialmente, el evento iba a ser compartido con la ciudad de Chicago. La idea era la de conmemorar, tanto en Europa como en América, el V centenario del descubrimiento de ese continente. Sin embargo, cuando la sede compartida parecía un hecho, la ciudad norteamericana se calló de la Exposición en 1987. Convirtiéndose Sevilla en sede única<sup>412</sup>. Desde ese momento, finales de los ochenta, hasta el comienzo de las actividades, el 20 de abril de 1992, la capital andaluza volcó todos sus esfuerzos en prepararse para mostrarse al mundo. Se iniciaron un gran número de obras, se trajo el AVE a la ciudad y como decía una popular coletilla de la época, *todo se hacía de cara a la expo* (Burgos, 2004). En estos preparativos es donde entra la figura del productor Juan Lebrón.

Lebrón, antequerano de nacimiento, tenía una carrera amplia antes de iniciar su trabajo como productor independiente en la ciudad de Sevilla. Trabajó como cámara en TVE, tanto para la conocida serie documental *El Hombre y la Tierra* como para ficciones como *Verano azul*. Tras su paso por la televisión pública se marchó a EEUU para ampliar su formación como productor llegando a trabajar para la NBC. A su regreso –y tras pasar un tiempo en TVE– Lebrón fundó una productora con sede en Sevilla en 1987 –Juan Lebrón Producciones–, justo cuando esa ciudad se convirtió en sede única. Desde su nacimiento, y hasta hace poco tiempo, el cine que va a poner en marcha Lebrón se va a caracterizar por retomar “la tradición local y regional para filmar variantes del folklore cuyos rasgos peculiares son la calidad técnica y la firma autoral que las ampara” (Utrera Macías, 2007: 130), y todo ello a través del documental<sup>413</sup>.

El inicio de estas producciones documentales fue la Expo de Sevilla, para la que se hicieron dos trabajos: *Semana Santa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1992), mediodocumental de 40 minutos realizado a través de una selección de imágenes de la Semana Santa sevillana bajo la música de una serie de marchas procesionales, y *Sevillanas* de Carlos Saura. Lebrón le propuso al director aragonés realizar un documental de media hora sobre el flamenco para poder ser proyectado en la Expo. Es decir, un trabajo que por duración y temática debía ser similar al de Gutiérrez Aragón. Sin embargo, y según Saura, él se sentía incapaz de condensar los palos flamencos en tan corta propuesta por

---

<sup>412</sup> Todavía existe una web oficial de la Expo que mantiene vivo el recuerdo y que contiene amplia información sobre el evento <http://www.expo92.es/inicio/index.php> (28.02.2016).

<sup>413</sup> Decimos hasta hace poco tiempo porque en el 2014 Lebrón dejó el documental y se pasó a la ficción (Molina, 2014).

lo que le propuso a Lebrón “un documental –a mi manera– sobre las sevillanas” (Saura, 2003: 30). Debido al parco conocimiento de este tipo de música por parte del director, el guitarrista Manolo Sanlúcar le ayudó a elegir los grupos que debían aparecer, en otras palabras, a realizar la selección musical (Castro, 1996 a). Desde la idea inicial del productor, la película evolucionó hasta esta descripción que apareció en la prensa tres meses antes de comenzar su rodaje:

*“Saura quiere mostrar en la película no el origen de las sevillanas, sobre el que los flamencólogos no se ponen de acuerdo, sino la evolución de este baile. En el prólogo de la película, Saura quiere meter la actuación de los Seises, cuyo baile podría ser "un ancestro lejanísimo" de las sevillanas, y articular una historia a través de ocho o nueve tipos de sevillanas distintas –boleras, corraleras, de Lebrija o rocieras–”* (Lucio, 1991).

La película estaba presupuestada en 200 millones de pesetas, financiados por Unicaja (Lucio, 1991)<sup>414</sup>, e inició su rodaje en diciembre de 1991. Para cuando la obra estaba por concluir esta fase de la producción, el coste de la cinta se había disparado a los 350 millones de pesetas y la propuesta de Saura, en palabras de Lebrón, no parecía ser fácil de comercializar<sup>415</sup>.

Estas afirmaciones de Juan Lebrón venían fundamentadas en la propuesta escenográfica –y narrativa– que Saura estaba llevando a cabo. En sus propias palabras:

*“Me preocupaba la escenografía. Buscaba algo diferente, y me arriesgué a montar un rectángulo formado por paneles de estructuras metálicas forrados de plásticos semitransparente –opera foil en el argot teatral– que se pueden iluminar por detrás y por delante. Esos paneles son móviles, es decir, se ponen y se quitan con facilidad. Rodeada de paneles, la cámara seguía las evoluciones de los artistas, eliminando las referencias concretas y creando un espacio nuevo, limpio y estilizado, influenciado sin duda por la cultura zen del Japón. Un espacio aséptico que la luz podía transformar en algo diferente, capaz de reforzar al máximo el trabajo de los artistas. Los paneles de plástico fueron un hallazgo, y*

---

<sup>414</sup> La Junta de Andalucía también apoyó la producción como así aparece en los títulos de crédito de la película.

<sup>415</sup> “El presupuesto ha pasado, para horror del productor Juan Lebrón, de los 200 millones de pesetas iniciales a los más de 350. “No va a ser fácil comercializar esta cinta” confiesa Lebrón, “pero confiamos plenamente en el trabajo de Carlos, y en el tirón de un tema tan popular como las sevillanas y de un reparto como el que hemos logrado reunir” (Pérez de Albeniz, 1992).

*me permitieron aislar a los artistas de espacios físicos más realistas y concretos, alejándolos de la banalidad”* (Saura, 2003: 30)<sup>416</sup>.

Esta resolución estética determinó, no solo el futuro de su cine musical, puesto que el resto de las películas que ha dirigido y que han girado en torno a la música y el baile han utilizado esta proposición, sino que era un punto de inflexión en relación a la anterior trilogía protagonizada por Antonio Gades (Millán Barroso, 2011: 118–120)<sup>417</sup>. Saura recuerda que este cambio le supuso un choque importante a Juan Lebrón, al que le costó entender que él “no quería rodar las sevillanas en la Giralda de Sevilla o en los paisajes, que es lo normal” (Stone, 2011: 100)<sup>418</sup>. En cualquier caso, tras su presentación oficial los miedos previos quedarían difuminados.

La cinta tenía previsto pasar por el Festival de Cannes y servir como apertura y cierre de la Exposición Universal de Sevilla, “para recalar en Madrid a finales de marzo, en un estreno compartido con *Semana Santa*” (Pérez de Albeniz, 1992). Nada de esto tuvo lugar. No obstante, *Sevillanas* tuvo otro itinerario.

El estreno final se realizó el 27 de abril de 1992 en el Recinto de la Cartuja de la *Expo 92*, coincidiendo con el inicio de la Feria de Abril. Además, los cincuenta minutos de duración fueron completados con la proyección de *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) (Bejarano y Enguix, 1992: 49). Al día siguiente se celebró una rueda de prensa que contó con la participación de los principales responsables de la película y en la que, por si quedaba alguna duda, Juan Lebrón echó balones fuera sobre el importante incremento del presupuesto inicial afirmando que había “costado poco” (Olid, 1992 a: 70) para lo que se había conseguido –“El arte antes que nada” (Olid, 1992 a: 70), sentenció<sup>419</sup>.

---

<sup>416</sup> El lugar de realización de este rodaje fueron los Estudios ITSP situados en Madrid.

<sup>417</sup> En palabras de Carlos Saura: “*Sevillanas* supuso una ruptura porque fue la primera película que no tenía argumento; era un musical en estado puro” (Koch, 2015).

<sup>418</sup> Lo que marcó, como hemos dicho, la diferencia con *Duende y misterio del flamenco*.

<sup>419</sup> “A la cita acudieron los principales artífices de este film: Carlos Saura, su director; Juan Lebrón, el productor; Manolo Sanlúcar, compositor de la mayoría de los temas musicales; Matilde Coral, responsable de la coreografía; Manuel Carrasco, bailaora y las célebres artistas Rocío Jurado y Lola Flores” (Olid, 1992 a: 70). El contexto de esta reunión también era importante en el mundo de este arte porque Camarón, que también aparece en *Sevillanas*, estaba sometiéndose a un último intento por superar una larga enfermedad en EEUU, y fallecería tres meses después, en julio de 1992. Un elemento similar ocurriría cuando se realizó *Flamenco* porque no se pudo contar con Lola Flores, que fallecería un mes antes del estreno de esa película, en mayo de 1995.

Desde este momento, comenzó un recorrido por diferentes festivales de cine y televisión. En agosto de 1992 estuvo en el Festival de Montreal (Canadá), junto al estreno mundial de *Semana Santa* dejando “una de las cotas más altas de la representación cultural autóctona de España pero de auténtica trascendencia y representación universal” (Fernández, 1992: 47), en septiembre de 1992 en la *Semana de la Crítica* del Festival de Venecia, acaparando algunos de los únicos “momentos brillantes” (Guarner, 1992 c: 56) de esa sección del certamen italiano, en noviembre de 1992 en el *London Film Festival* (Anónimo, 1992 a: 47), en febrero de 1993 en el Festival de Miami (Fernández, 1993) para terminar con un gran colofón durante la 34ª edición del Festival de Montreux (Suiza), en abril de 1994, donde logró la *Rosa de Oro*, el máximo galardón, y la Rosa de Plata en la categoría musical (Fernández, 1994). A pesar de estos reconocimientos, en España se distribuyó directamente para el formato vídeo porque su duración estaba asociada a la de un medimetraje (Benavent, 2000: 525). Este hecho no mermó su capacidad de acceso al público puesto que llegó a vender más de 250000 copias gracias a una gran campaña de publicidad (Albert, 1994)<sup>420</sup>. Su pase por televisión también estuvo asegurado así como su venta al extranjero, ya que fue adquirida para su comercialización en 18 países. Destacaremos aquí la gran acogida que tuvo en su estreno en la BBC-2 el 3 de septiembre de 1994<sup>421</sup>.

Hemos visto que el recorrido internacional fue bueno. Lo mismo podríamos decir de las críticas especializadas. No las incluiremos todas pero en este sucinto recuento esta el pensamiento general: para Esteve Riambau, que cubría el Festival de Venecia, *Sevillanas* presentaba una “puesta en escena deslumbrante” (Riambau, 1992 a: 15), que unida a la maqueta sonora hacían de ella una película imprescindible. Para Nuria Vidal, que también estaba presente en el certamen, *Sevillanas* conjugaba danza y música “en un mismo tiempo de verbo” (Vidal, 1992 b: 117), destacando la buena elección formal de Saura. Igualmente, Miguel Olid veía que las decisiones de Saura, alejadas de los documentales más clásicos al huir de la voz en off o la entrevista, le habían llevado a firmar una película de “exquisita elegancia” (Olid, 1992 b: 70). Por incluir algunos rasgos negativos dentro de las reseñas, tenemos que citar a Carmen Jiménez, que a pesar de realizar una apreciación positiva del trabajo de Saura, le

---

<sup>420</sup> Años después Lebrón cifraría la venta total de *Sevillanas* en 387000 ejemplares (García, 1995).

<sup>421</sup> “La producción española *Sevillanas*, de Carlos Saura, se situó entre los programas más vistos del último fin de semana en la televisión británica. Emitida el sábado a las 20.05 en la BBC-2, fue recomendada por los principales diarios de tirada nacional: *The Times* la incluía en su selección de lo mejor de la semana televisiva y *The Independent* la destacaba como apuesta del día” (Albert, 1994)

reprocha “una excesiva rigidez de cuño esteticista y académico” (Jiménez, 1992: 8) o la de la revista *Positif* que acusaba al director de ser demasiado impersonal (J.–L.B, 1992: 73), lo que podía llevar a que el espectador admirase a los artistas que aparecían en la película pero que no tuviese ningún interés en la propia película.

Contar el origen, la historia y la recepción de esta obra hace que necesariamente tengamos que unir su existencia con *Flamenco*. Dejando el trabajo que Saura hizo para los JJOO –*Marathon*– en último lugar. La segunda película sobre este arte era la consumación de la idea inicial que Lebrón tenía en 1992. Es decir, la de hacer una película sobre el género y no sobre uno de sus *palos*. Y en palabras del productor, como *Sevillanas* gustó era hora de afrontar este proyecto de mayor envergadura (Montero, 1995: 53).

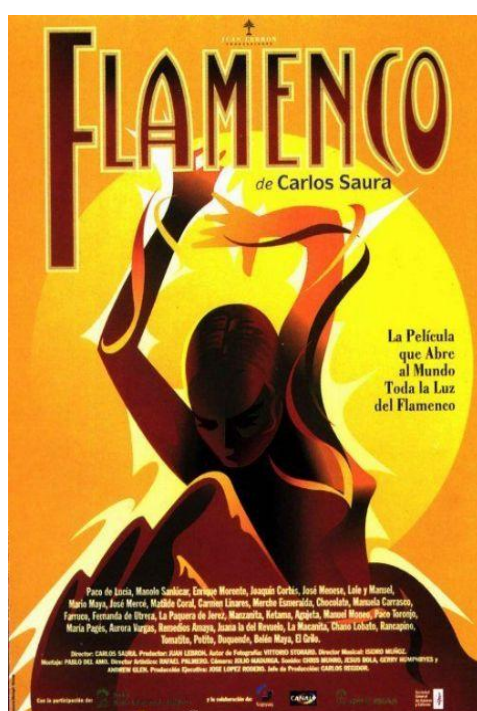
La duración sería superior, el corte final está en torno a los 100 minutos, y como consecuencia directa de esta decisión, el presupuesto también sería sensiblemente más elevado. *Flamenco* costó 600 millones de pesetas (Muñoz, 1995 b: 60). En este caso, no se contó con la participación de una caja de ahorros sino de una serie de entidades: Radio Televisión de Andalucía, Sogepaq –que ya había participado en la distribución de *Sevillanas*–, Canal Plus, la SGAE y la Junta de Andalucía (Saura, 2007: 148). Este elevado número de entidades se interesaron en el proyecto tras el éxito de *Sevillanas*. Certificando lo que Juan Lebrón afirmó al recoger el premio en el Festival de Montreux en abril de 1994: la importancia de este reconocimiento internacional suponía “un gran impulso para las producciones televisivas españolas, en particular para el rodaje de *Flamenco*” (Anónimo b, 1994: 135).

El productor no se equivocó porque el rodaje se inició a finales del año 1994, el 14 de noviembre, y finalizó el 24 de febrero del año siguiente. En este caso, el rodaje no se realizó en unos estudios madrileños sino en la antigua estación de Plaza de Armas de Sevilla, que había dejado de funcionar en 1990, que había sido utilizada durante la Expo 92 como parte del Pabellón de Sevilla y que en esos momentos se encontraba sin uso.

Las expectativas eran muy elevadas a tenor de lo conseguido, y como expresó en enero de 1995 el conocido crítico y periodista especializado en Flamenco, Manuel Bohórquez Casado, la película tenía que ser el impulso definitivo para que esta “manifestación artística levante el vuelo de una vez por todas y conquiste lo que le queda del mundo por conquistar, que todavía es mucho” (Bohórquez, 2005: 99).



De hecho, ese fue el *leitmotiv* de su promoción como podemos observar en el cartel de presentación de la cinta que circuló por los principales periódicos y revistas especializadas. *La película que abre al mundo toda la luz del flamenco*, sentenciaba (Imagen 5). Era difícil no ver en ella un elemento que superaba la sencilla premisa de realizar una película con las principales figuras de este género. Como afirmó José Ignacio La Casa en su análisis musical de la obra, esta iba a “cumplir una función muy positiva [...] en lo que se refiere a promoción y divulgación” (La Casa, 1995: 86). Resaltando también la posibilidad de utilizar la obra con fines didácticos, no solo comerciales.



Cartel del film *Flamenco*. Imagen 5.

En lo que se refiere a la apuesta formal de Saura tenemos que reiterar lo que hemos afirmado antes: siguió manteniendo la sencillez, los paneles transparentes y el espacio vacío. Sin algarabías folclóricas. Aunque, sí que se llevó a cabo un cambio que tendría importancia tanto en la película, en su promoción, como en la futura obra del realizador. Nos referimos a la participación del director de fotografía Vittorio Storaro.

Este apartado de la producción lo ostentó en *Sevillanas* José Luis Alcaine. Sin embargo, para *Flamenco*, el productor Juan Lebrón no consiguió ponerse de acuerdo ni con él ni con ninguno de los directores de fotografía españoles que se deseaban. Por este motivo contactaron con Storaro. Saura lo cuenta de esta manera: “Como yo tenía que ir al Japón porque habían comprado *¡Dispara!* (1993), y él iba de jurado al Festival de

Tokio –que se celebra en Kioto–, quedamos citados en Kioto. Le llevé todos mis bocetos y dijo que sí” (Castro, 1996 a: 66). Con esta elección, el director consiguió, en sus propias palabras, el “cierre” (Castro, 1996 a: 65) a la propuesta iniciada en *Sevillanas*:

“*Se trataba de buscar la máxima limpieza. Potencias lo más posible la música y la danza, donde no haya nada que interfiera y al mismo tiempo que el espacio escénico [...] con la luz y las transparencias colaboren a ese espectáculo. Se trata de aislar el baile en un lugar que no interviene, pero a la vez interviene*” (Castro, 1996 a: 66).

Con todas estas premisas su distribución fue, obviamente, diferente a la de su hermana pequeña. En este caso no llegó directamente al vídeo sino que tuvo un estreno en salas. Además, y como su gemela, tuvo su correspondiente venta al extranjero y su recorrido por festivales.

La película también intentó presentarse al Festival de Cannes, sin embargo, y como la última vez, no consiguió estar presente en el certamen francés (Anónimo, 1995 b: 105). En lugar de estrenar la película bajo estos focos –habría sido en mayo que es cuando tiene lugar Cannes– se decidió realizar un estreno oficial el 16 de junio de 1995. Estreno que inició el recorrido de la película por un importante número de certámenes.

En noviembre de ese año Saura volvió al Festival de Venecia, donde compartió la atención hacia el cine español junto a *Antártida* (Manuel Hueriga, 1995) y *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995). En Italia, Saura volvió a contar con el apoyo institucional. Avalado por Carmen Alborch, en aquellos momentos Ministra de Cultura, que estuvo presente en la exhibición de las obras españolas, Saura obtuvo una acogida muy positiva (Domínguez Navarro, 1995: 128). Presentándose, junto a Hueriga y De la Iglesia, como representante del cine que se realizaba en España en aquellos años<sup>422</sup>. En cualquier caso, Venecia solo fue un pequeño apartado dentro del recorrido de *Flamenco*. Aquel año, la película de Saura se convirtió “en la producción española más solicitada por los festivales internacionales de cine” (S.H., 1995: 6).

---

<sup>422</sup> Las tres películas son radicalmente diferentes y es una selección lo suficientemente heterogénea para presentar a un evento de estas características.

Estuvo en el Festival de Cine de Montreal, donde Saura recibió el Premio de las Américas, en el Festival de Toronto (Canadá), en el XXXIII Festival de Cine de Nueva York o en el London Film Festival donde el director “se apuntó un gran éxito [...], mayor que en Venecia, por la reacción del numeroso público que abarrotaba la sala donde se proyectó la película. Los espectadores aplaudían cada número de baile” (Relea, 1995: 8). Este triunfo londinense, que tuvo lugar a finales de 1995, anticipó su salida en vídeo en diciembre de ese año<sup>423</sup>. Con una tirada inicial de 200000 ejemplares, la película vendió en dos semanas 125000 copias. Un logro que estaba a la altura de lo conseguido por *Sevillanas* y que superaría con el tiempo (García, 1995).

La fama y el éxito conseguidos estuvieron a la altura de las críticas recibidas. Si hacemos un efímero repaso por las reseñas españolas únicamente encontraremos elogios al trabajo del director y a la fotografía de Storaro. Los pequeños reproches, si es que se le puede llamar así, se centraron más en la selección musical, ante la dificultad de condensar un estilo tan heterogéneo como este<sup>424</sup>. Para Carlos F. Heredero, que hacía una comparación con *Duende y misterio del flamenco*, la cámara de Saura se mostraba “sigilosa y atenta, capaz de traducir visualmente algunos momentos privilegiados [...], respetuosa, y en general, bien afinada para restituir la coreografía y [...] también el ritmo interno de cada interpretación” (Heredero, 1995: 6). Rodríguez Marchante veía que *Flamenco* era un producto como consecuencia de la “minuciosidad” en el trabajo del realizador (Rodríguez Marchante, 1995: 102)<sup>425</sup> y que dejaba una sensación de frescor y viveza. Mientras que Fernández–Santos entendía que aquellos que habían filmado la película lo habían hecho “de rodillas” (Fernández–Santos, 1995), conscientes de que es imposible superar formalmente aquello que están rodando pero que, a pesar de esto, era un espectáculo “explosivo y contagioso” (Fernández–Santos, 1995). Mientras que cuando salía al extranjero, y como escribió Stephen Holden en el New York Times,

---

<sup>423</sup> El hecho de presentar *Sevillanas* y *Flamenco*, que tienen una temática y una puesta en escena poco común, a un gran número de festivales supone utilizar estos medios para conseguir un espacio industrial en el que poder distribuirse y rentabilizarse como producto. Con estos musicales, Saura creó un propio género musical basado en el folclore español y a continuación lo hizo identificable para que el espectador pudiese diferenciarlo, entenderlo y consumirlo. Un análisis de la distribución del cine de Saura que indaga en esta idea es el de Ángel Custodio que concluye que lo que el director realiza con estas películas musicales es un “cine autoral con estatus universal y un fuerte sabor local” (Custodio, 2005: 7).

<sup>424</sup> José Ignacio la casa en el ABC que clama por la ausencia de Lebrija o por la elección de los palos que tocan algunos artistas como Chocolate o Paco de Lucía (La Casa, 1995: 86). En esta sentido también estaría la apreciación de Àngel Fernández–Santos (Fernández–Santos, 1995).

<sup>425</sup> “un rodaje paciente, un montaje expertísimo, un acabado de relojería suiza” (Rodríguez Marchante, 1995: 102).

la obra de Saura era entendida como un salón de la fama de los estilos y las danzas del flamenco (Holden, 1995).

La atención que recibió *Flamenco* en los medios, tanto los especializados como los que no lo estaban, fue gigante. Podríamos realizar un recorrido similar al que hicimos con *El sol del membrillo* si nos pusiésemos a ello. Sin embargo, *Flamenco* jamás conseguiría la repercusión académica que tiene la obra de Erice. Hay que tener en cuenta este impacto internacional porque no fue nada habitual para el tiempo y el género que tratamos pero no podemos dotarle de la misma importancia que en su momento le dimos al trabajo de Erice. Por espacio, por metodología y porque entendemos que la atención a la obra de Saura estaba centrada en el género musical, como así se desprende de las críticas, más que en la película, a la que siempre se la valora como un vehículo que no molesta –no molesta a lo que es importante se entiende–. Podría haber ocurrido lo mismo con *El sol del membrillo* –la figura de Antonio López era bastante conocida nacional e internacionalmente–, sin embargo, Erice plantea un acercamiento muy diferente, como hemos visto.

Estas afirmaciones sobre las diferencias formales entre las obras de Saura y Erice vienen fundadas en las decisiones estéticas que hemos comentado antes y, por supuesto, en el montaje y la narración de ambas películas. Para hacer el análisis de *Sevillanas*<sup>426</sup> y *Flamenco*<sup>427</sup> entendemos que es necesario unir sus historias, como hemos visto, así como unir sus propuestas formales porque son muy similares.

La narración de ambas obras consiste en introducir una serie de números musicales protagonizados por artistas flamencos rodeados de un espacio neutro que potencia la danza y el canto. El espectador solo puede atender a esos dos hechos porque el realizador ha eliminado cualquier explicación o historia que hilvane cada una de las actuaciones. En *Sevillanas* presenciaremos 11 actuaciones y en *Flamenco* 20. La primera de ellas introduce al inicio de cada una de las interpretaciones unos pequeños rótulos que nos indican qué tipo de sevillana vamos a contemplar –de Lebrija, Boleras, Clásicas, Flamencas, Bíblicas, Rocieras (en dos ocasiones), Gitanas, Actuales, a dos

---

<sup>426</sup> Características técnicas de la copia consultada: 52 min., Color–Eastmancolor, Panorámico 1:1,66, 35mm.

<sup>427</sup> Características técnicas de la copia consultada: 100 min., Color–Eastmancolor, Panorámico 1:1,66, 35mm.

guitarras y Corraleras— mientras que esta breve información es depurada en *Flamenco* donde pasamos de una actuación a otra por corte y sin ningún tipo de información.

Que el discurso sea similar no significa que sea idéntico. Las diferencias estriban en la elección de cada una de las interpretaciones y en la introducción y el desenlace que Saura le otorga a cada una de sus obras. En el inicio de *Sevillanas* veremos, además de los correspondientes títulos de crédito que anticipan la participación de todos los artistas, a la cámara del director realizando un recorrido por esa escenografía que hemos denominado como *neutra*. Este escenario va a estar repleto de personajes que charlan, ensayan e intercambian opiniones de manera espontánea. Como si la cámara caminase por un limbo flamenco a la espera de iniciar el recorrido por cada una de las colaboraciones. En el caso de *Flamenco*, la introducción abandona ese limbo de *Sevillanas* y la cámara hace al espectador partícipe del escenario real en el que se está rodando la película: la citada Estación de Plaza de Armas. Mientras los títulos de crédito están acompañados de una guitarra flamenca la cámara recorre los decorados contruidos dentro de la estación, destacando los espejos y los grandes paneles blancos, los cuales, mostrados gracias a los planos cenitales, forman un laberinto. En este recorrido empiezan a aparecer algunos personajes. Su presencia coincide con la llegada de una voz en off que habla brevemente sobre el flamenco<sup>428</sup>. Una vez finalizada la locución —y antes de que empiecen las actuaciones—, también vemos a una muchedumbre similar a la de *Sevillanas* ensayando y hablando de manera espontánea<sup>429</sup>.

El final, lo hemos avanzado, también será distinto. En *Sevillanas*, tras las corraleras interpretadas por Rocío Jurado frente a un grupo de jóvenes que asemejan la situación de una clase de flamenco, una imagen de la transmisión de este arte de una generación a otra, la cámara de Carlos Saura se eleva hacia la estructura superior del decorado para mostrar la sombra de los intérpretes sobre el techo, dejando entrever las costuras de la película. Fundido a negro y se inician los títulos de crédito. En una

---

<sup>428</sup>“El flamenco aparece en Andalucía, en el sur de España, a mediados del siglo XIX como una consecuencia del cruce de pueblos, religiones y culturas que dan lugar a un nuevo tipo de música. Crótales griegos, jarchas mozárabes, cantos gregorianos, romances de Castilla y lamentos judíos. El son de la negritud y el acento del pueblo gitano que viene de la lejana India para quedarse aquí se entremezclan para formar la estructura musical de lo que hoy llamamos flamenco y que se expresa mediante el cante, el baile y la guitarra”. Entre los minutos 2:42–3:18 de la copia citada.

<sup>429</sup> Para Ángel Custodio *Sevillanas* y *Flamenco* empiezan de esta manera porque el director quiere mostrar “cómo se construye el espacio “detrás de los escenarios” para dotar de autenticidad y purismo las distintas actuaciones que tendrán lugar en ese escenario construido. [...] aparecerá por tanto la confrontación de construcción y realidad y Saura nos muestra el proceso de representación de ambos” (Custodio, 2004: 42).

comparación directa con el comienzo de dicha cinta podríamos traducir este movimiento de cámara como el paso del limbo al cielo para este arte. Toda una declaración de intenciones. En el caso de *Flamenco*, la actuación que precede al final es una colaboración entre Manzanita y Ketama. Imagen de la unión entre lo clásico y lo nuevo. Al igual que en *Sevillanas*, el grupo actúa ante un gran número de jóvenes que en este caso son la imagen de una fiesta. De un entretenimiento frente a la clase con que cerraba *Sevillanas*. Al igual que en esta película, en *Flamenco* hay un vínculo claro con la introducción propuesta por el director. La cámara de Saura vuelve a elevarse para dejarnos ver, en conjunto, a los intérpretes y al público. Sin embargo, la cámara baja a la altura de la vista humana y se desliza hacia atrás en un suave travelling mostrándonos a un gran grupo de gente bailando a la vez. La cámara abandona la vista humana y asciende hasta una visión cenital. En la interpretación de Millán Barroso, con la coincidimos, estos paneles, que son los mismos que forman el laberinto inicial de la obra, crean ahora “una figura que recuerda la planta de una iglesia: los artistas en el ábside, y los aficionados abajo” (Millán Barroso, 2011–2012: 266) como imagen de toda la comunidad flamenca. Pero la cámara no se detiene y se eleva hacia el techo girando sobre él e inscribiendo los títulos de crédito, en concreto los de los intérpretes. La película podría terminar aquí, sin embargo, la cámara vuelve a bajar y se sitúa frente a una de las ventanas de la estación de trenes mostrando al fondo la ciudad de Sevilla. Del cielo a la tierra. Fundido a negro y títulos de crédito.

Dentro de esta narración destaca, en las dos películas, una elección de Saura. En muchas de las interpretaciones hay hueco para los silencios previos y posteriores a cada intervención –con sus correspondientes gestos– e incluso a ciertas expresiones o consideraciones que algunos artistas realizan cuando están actuando. Esta elección, que podría haber sido eliminada en montaje, dota a la película de espontaneidad. Da frescura a la rigidez con la que se van sucediendo cada uno de los números. Números que no siguen ningún tipo de historia que englobe la totalidad de las interpretaciones y que se van sucediendo a tiempo real<sup>430</sup>.

Por tanto, *Flamenco* es una película “ajena al espacio y al tiempo” (Cruces Roldán, 2012: 486) al igual que *Sevillanas*. Dando lugar a que ambas obras estén

---

<sup>430</sup> Para Rob Stone estas actuaciones son un ejemplo del concepto de *imágenes-tiempo* que describió Deleuze y por tanto “expresan el incesante fluir de la vida” (Stone, 2011: 108) frente a unas *imágenes-movimiento* que intentarían trazar un recorrido de un lugar a otro.

construidas como si fuese un “documento abierto” (Cruces Roldán, 2012: 492) que podría terminar o empezar en cualquier momento, o como explica, Pascale Thibaudeau, cuya “organización podría ser distinta, el orden podría cambiar sin modificar en profundidad el conjunto” (Thibaudeau, 2007: 26). Esta decisión, prescindir de hilo narrativo conductor, da lugar a la sustitución de lo que podríamos entender como espacio narrativo por un espacio de sentimiento, siguiendo términos flamencos. Ni más ni menos que por unos sentimientos divididos en fragmentos que se irán sumando uno tras otro.

Como hemos comentado en la historia de la película, la elección del director de fotografía tuvo también una influencia en la imagen final de cada una de las obras. El trabajo de Alcaine dio lugar, también un contenido musical como las sevillanas da pie a ello, a una luz diáfana. Una iluminación clara que acompaña unas interpretaciones con un carácter liviano. Podríamos definirla, aunque habría que incluir matices, como una luz alegre, carente de cualquier peso de nostalgia, trascendencia o, como ocurre en *Flamenco*, tragedia. En cambio, Storaro, en su aportación, incluye el negro y sus contrastes de manera continua. Y cuando utiliza otros colores como el amarillo o el naranja estos están tamizados por el negro. Dando lugar a que las interpretaciones estén rodeadas de una simbología trágica (Millán Barroso, 2011–2012)<sup>431</sup>.

Todas estas decisiones, y ya en una visión de conjunto, ayudan a considerar a Saura, en palabras de Sánchez Alarcón, como el único director que, una vez desaparecido el franquismo, ha construido “una visión novedosa del género” (Sánchez Alarcón, 2010: 24) flamenco. Esta nueva visión supone un contraste mayúsculo con la imagen que de esta música y de sus artistas se venía proponiendo desde los tiempos de la dictadura. Rob Stone lo explica de una manera meridiana:

*“Anteriormente, esta cultura flamenca era patrimonio de las españoladas, filmes musicales que salpicaban sus narrativas nacional–catolicistas con canciones populares y bailes de este género, lo que traía como consecuencia el que borrarán buena parte de la identidad cultural genuina de los mismos, identidad que los situaba invariablemente como propagadores de una moral totalmente contraria a la propuesta por el estado franquista y la Iglesia Católica*

---

<sup>431</sup> Según Bernardo Sánchez esto ayuda a crear una historia que se desarrolla siguiendo “códigos lumínicos” (Sánchez, 2001: 287).

[...] *En lugar de restringirlos, de constreñirlos con consignas o comentarios, Saura celebra la primacía total de los artistas*” (Stone, 2011: 97).

Esta reflexión lleva a Stone a afirmar, incluso, que Saura ha rescatado al flamenco de su “secuestro” (Stone, 2011: 97) por parte del nacional–catolicismo. En cualquier caso, hacemos constar que Saura imprime una mirada original sobre este género y lo hace a través de una forma particular de entender el documental. Aunque él haya afirmado que le cuesta pensar en estas películas como si fuesen documentales – “*Creo que no son documentales aunque también lo son. Hay un deseo de contar una historia, de otra manera, partiendo a veces de la luz, de la geometría, del paso del tiempo a través de las diferentes actuaciones*” (Lefere, 2011 b: 290)–.

Este nuevo acercamiento no solo proporciona una nueva imagen del flamenco sino también de la figura del gitano y de su cultura. Vinculado con bastante frecuencia a la delincuencia en épocas pasadas, con la llegada de la democracia, la opción que toma Saura eleva a los altares de la alta cultura el modo que estas gentes tienen de entender la música, de expresarla y en última instancia de vivirla. Esta equiparación, o semejanza, con otras artes que sí tienen ese prestigio –la ópera y el ballet por ejemplo– puede ser entendida también como un aspecto negativo, al restarle al flamenco los espacios y la naturalidad de las gentes que rodean este género. Es cierto que las obras del director oscense huyen del tratamiento superficial de antaño, pero como afirma Javier Hernández corren el peligro de adolecer de “un enfoque quizá demasiado elitista que saca al flamenco de su contexto” (Hernández Ramírez, 2004: 8). Todas estas decisiones estarán vinculadas con el Carlos Saura que ha resuelto centrarse en el musical y las biografías históricas y que lo hace en el marco de una nueva democracia que le obliga a trabajar, a nuestro juicio, un discurso frente al cine completamente distinto.

En lo que a esta investigación se refiere es muy importante tener en cuenta la película *Marathon* antes de desarrollar el que creemos es el encaje adecuado de Saura dentro del documental de finales del siglo XX y dentro de este nuevo marco político. La hemos aparcado porque su filmación le fue ofrecida al director de forma involuntaria, porque toda la producción estuvo rodeada de problemas económicos y administrativos, porque formalmente es un aparte dentro de su obra y porque el desarrollo de su historia tuvo lugar entre 1992 y 1993, a medio camino de *Sevillanas* y *Flamenco*.



En una entrevista realizada en 1996 Saura afirmó que su vinculación con la película sobre los Juegos Olímpicos de Barcelona se inició dos años antes de que tuviese lugar este acontecimiento deportivo. Le ofrecieron ponerse detrás de las cámaras y él dijo que sí. Sin embargo, la petición se diluyó y entró en el proyecto el realizador Hugh Hudson, conocido director de *Carros de fuego* (1981) y *Greystoke* (1984)<sup>432</sup>, que fue el elegido por el Comité Organizador Olímpico de Barcelona (COOB). Hudson quería desarrollar un guión de Melyn Bragg para mezclar deliberadamente ficción y documental. Iba a contar con actores de fama internacional como Sean Connery, Antonio Banderas, Michel Blanc o Georges Correface para desarrollar cuatro historias paralelas:

*“La primera, la de Filípides al acabar la batalla de Marathon, y que dio nombre a esta competición; la de las primeras Olimpiadas de Atenas en 1896 por Spiridon Louis; la que realice en Barcelona el japonés ganador de las pasadas Olimpiadas [Hiromi Taniguchi], y la de Francis Larry Smith”* (Cuadrado, 1992 a: 94).

La película iba a ser producida por Ibergroup y contó con un presupuesto de 900 millones de pesetas. Sin embargo, Hugh Hudson tuvo desavenencias con el coproductor español de la cinta, Andrés Vicente Gómez, “en relación con el equipo técnico, de suministros y de laboratorio” (Rubio, 1992: 66). Hudson quería utilizar únicamente a profesionales británicos dejando a los españoles en un segundo plano lo que originó su salida del proyecto<sup>433</sup>. Esto provocó que a pocas semanas del inicio de los Juegos Olímpicos el principal proyecto audiovisual del evento no tuviese director.

La solución también llegó de la mano de Andrés Vicente Gómez. El productor contactó con Carlos Saura, que aceptó el encargo tras pensárselo durante dos días (Rubio, 1992: 66), y después propuso su nombramiento al COOB, que refrendó dicha propuesta.

El nombramiento se hizo oficial a mediados de julio de 1992 y el rodaje de la película se desarrolló desde el 25 de ese mismo mes hasta el 9 de agosto, fechas que

---

<sup>432</sup> “A mí me lo ofrecen con muy poco tiempo. Habíamos hablado mucho antes, como unos dos años antes y yo había dicho que sí, porque el atletismo siempre me ha gustado mucho [...] Luego se olvidó el tema porque iba a hacerla Hugh Hudson” (Castro, 1996 a: 65).

<sup>433</sup> Andrés Vicente Gómez y Hugh Hudson afirmaron que la salida fue amistosa. De hecho Hudson siguió siendo productor de la película (Rubio, 1992: 66).

coinciden con la disputa de los JJOO. No obstante, la elección de Saura provocó dudas. Hudson había estado desarrollando el proyecto durante dos años y Saura entraba a última hora. Además, la Asociación Catalana de Productores Cinematográficos [ACPC] y Audiovisuales levantó su voz contra la elección de un director “de tipo intimista, que se ha estrellado cuando ha pretendido filmar temas de aspecto más épico” (Anónimo, 1992 b: 14)<sup>434</sup>.

Esta apreciación de la ACPC no estaba muy desencaminada porque conforme fueron pasando los días de rodaje bajo el marco de las olimpiadas, las ideas de Saura acerca del guión y el proyecto original variaron sobremanera. Las más de 110 horas de metraje que terminó filmando (Anónimo, 1993 d: 34) tendrían un aspecto mucho más íntimo, cercano al cine que siempre había realizado, y se transformarían en lo que él mismo ha descrito como “un ensayo” (Castro, 1996 a: 65). Lo que se filtró de forma definitiva a la prensa una vez que el rodaje finalizó fue que *Marathon: las llamas de la paz* sería “un documental sobre el esfuerzo de los deportistas” (Anónimo, 1992 c: 4). Concretamente, el director prescindió de los actores conocidos porque estos podrían “banalizar el filme” (Cuadrado, 1992 b: 83), utilizó además de su propio equipo de rodaje material de la televisión, dio una importancia clave a la música para el acompañamiento de las imágenes –de hecho el propio Saura ha hablado de ella como un “musical” (Castro, 1996 a: 65)– y, en sus propias palabras, siguió la premisa de “subjetivizar todo” (Anónimo, 1992 d: 76) para conseguir un ensayo creativo<sup>435</sup>. A pesar de los cambios en el proyecto, el COI seguía teniendo la propiedad de la película durante cuatro años, tal y como se contempla en el reglamento de esa organización. Por tanto, la obra seguía teniendo que cumplir un itinerario comercial.

Si la entrada de Carlos Saura fue brusca, los verdaderos baches vendrían después. El 24 de marzo de 1993 se hicieron públicas las subvenciones concedidas por el Ministerio de Cultura –primera convocatoria de ese año– y en la lista no aparecía *Marathon*. Dos días después, el productor Andrés Vicente Gómez paralizó la fase final de la producción alegando que llevaban gastados 400 millones de pesetas en la película

---

<sup>434</sup> También es destacable el hecho de que Saura recibió 100 millones de pesetas por este trabajo de los 900 presupuestados. Otro ejemplo más de la elevada consideración en la que se tenía su trabajo. También recalamos aquí que los productores catalanes se quejaron en su momento por la elección de un director británico.

<sup>435</sup> Tal subjetividad le llevó a plantear la posibilidad de dramatizar la vida de algunos atletas en sus países de origen; es decir, a rodar escenas fuera del marco temporal de las olimpiadas. Finalmente no se llevó a cabo.

y que faltaban “unos cien más para terminarla” (Fondevila, 1993: 37). Esta era la segunda vez que se le denegaba a *Marathon* una subvención –la primera fue en la segunda convocatoria del Ministerio en 1992– y según Juan Miguel Lamet, director del ICAA en aquel momento, las razones de una segunda negativa venían de la incertidumbre que provocaba la productora Ibergroup, una productora creada para llevar adelante *Marathon* y donde estaban presentes Lola Films, Ovídeo y el propio Andrés Vicente Gómez, y la certeza de que Carlos Saura había transformado completamente el guión original del proyecto (Fondevila, 1993: 47).

El enfado del productor venía de una supuesta promesa del Ministro de Cultura, Solé Turá, que le había “prometido la subvención por ser la película oficial de los Juegos Olímpicos y la que representará la imagen de España por todo el mundo” (Muñoz, 1994 a: 64). Algo que Turá siempre negó. En cualquier caso, lo que ocurrió, una vez hechas públicas todas estas quejas, fue que *Marathon* recibió una subvención anticipada de 80 millones de pesetas el 2 de junio de 1993 por parte del ICAA (Muñoz, 1994 a: 64) antes de que Solé Turá fuese sustituido por Carmen Alborch<sup>436</sup>. Gracias a este empujón la película pudo ser estrenada.

De hecho, dos días después, el 4 de junio de 1993 se anunció de forma oficial las dos primeras proyecciones de *Marathon*. La primera tendría lugar el 22 de julio durante los actos de inauguración del museo olímpico de Laussane, donde estuvo presente Juan Antonio Samaranch y el COI en pleno, y la segunda el 25 de julio en el Palau Sant Jordi de Barcelona (Anónimo, 1993 b: 56)<sup>437</sup>. En la capital catalana se proyectó un corte de 115 minutos (Anónimo, 1993 c: 4) sobre una pantalla de 32 por 12 metros mientras que en Laussane los espectadores pudieron ver un montaje de 140 minutos (Balmes, 1993: 27). No obstante, el montaje para la proyección comercial sería de 1 hora y 50 minutos (Balmes, 1993: 27) y todos ellos estaban basados en un primer corte de 4 horas que el director había preparado (Castro, 1996 a: 65). Su paso por Barcelona fue igual de multitudinario que el estreno en la Expo de *Sevillanas* y también contó con el apoyo institucional gracias a la presencia de Jordi Pujol y Pascual Maragall, Presidente de la Generalitat y Alcalde de Barcelona respectivamente (Anónimo, 1993 d: 34).

---

<sup>436</sup> Esta subvención fue concedida a pesar de que los miembros catalanes del Comité de Ayudas a la Cinematografía dieran se negaran a ello.

<sup>437</sup> El estreno en Barcelona coincidía con el aniversario del inicio de los Juegos Olímpicos y contó también con un castillo de fuegos artificiales y una actuación de *Los Manolos*.

Después de estos estrenos, *Marathon* estuvo presente en otros ámbitos. Se proyectó en septiembre de 1993 en el Velódromo de Anoeta en el marco del Festival de San Sebastián (Muñoz, 1993 b: 39) –De hecho, el pase de *Marathon* coincidió con la proyección de otra película del director: *Sevillanas*–. Estuvo en el mercado de televisión de Cannes en octubre de 1993 de la mano de la productora Ovídeo (Baget, 1993: 7) e incluso llegó a ganar el premio a la mejor película en el Festival de Cine de Gaeta (Nápoles), un certamen dedicado al deporte (Anónimo, 1995 c: 57).

Sin embargo, los problemas volverían a aparecer cuando, sin previo aviso, el 10 de octubre de 1993, la película se pasó por La 1 de Televisión Española en una versión de 116 minutos. Este hecho provocó que en diciembre de 1993 el ICAA abriese un expediente a *Marathon* porque había sido estrenada en televisión antes de que hubiera transcurrido el plazo de un año desde su estreno comercial (Muñoz, 1994 a: 64). La apertura de este expediente se hizo pública en febrero de 1994 y podía implicar una sanción importante: la retirada de la subvención de 80 millones que el ICAA le concedió a *Marathon* en junio de 1993. A pesar de este contratiempo, el productor no tendría que devolver nada porque el dinero de la subvención no había sido recibido todavía (Palou, 1994). La polémica no paraba de perseguir a la obra de Saura y además terminó afectando a su estreno comercial puesto que aunque se pasó por televisión, *Marathon* nunca tuvo un verdadero estreno y su programación en TVE anulaba prácticamente su exhibición en salas<sup>438</sup>.

Todos estos vaivenes han hecho que su recepción crítica haya sido prácticamente nula. A esto hay que sumar que las elecciones formales y narrativas de Saura no han sido aplaudidas por quienes se han acercado a estudiar su obra. Por ejemplo, en el estudio de Juan Gabriel Tharrats sobre el cine y la televisión en los Juegos de verano se habla de ella como un “documento manido, obsoleto y lo que es peor: ni televisivo, ni cinematográfico” (Tharrats, 2001: 301) o en el trabajo de Emma Camarero sobre los documentales vinculados a los Juegos Olímpicos se la define como “correcta pero sin alma” (Camarero, 2013: 23) y fruto del error de rodar mucho material que se tornó inmanejable en el montaje. También hay ejercicios críticos más positivos como el de

---

<sup>438</sup> En estos momentos Andrés Vicente Gómez ya era conocido, tal y como le llamaron Luis Sacristán y Jon Apaolaza, como “El rey de la subvención” por su gran capacidad para acceder a las subvenciones ministeriales, a los premios de especial calidad y a los fondos europeos *Euroimages*. Algo que llegaba al extremo con *Marathon*, un trabajo que, en sus propias palabras, se había convertido en “un caso único de telefilme subvencionado” (Sacristán y Apaolaza, 1994: 96).

Araújo, Dias y Cabral que entienden que la grandeza de la película reside en su capacidad de registrar, afirmar y representar los indicadores que configuran el deporte moderno (Araujo, Dias y Cabral, 2012: 6) o la de Chus Tudelilla que la define como un homenaje a “la capacidad de sacrificio del individuo y a la inexplicable resistencia del cuerpo humano” (Saura, 2007: 212) dentro de la particular visión de España que Saura despliega en toda su obra. De forma general, y a pesar del prestigio que tenía su director, *Marathon* no sostuvo las comparaciones de una tradición cinematográfica vinculada a los Juego Olímpicos que ha dado obras importantes como las firmadas por Leni Riefenstahl, Kon Ichikawa o Bud Greenspan.

A lo hora de acercarnos a su propuesta formal hemos de tener en cuenta que la copia a la que hemos tenido acceso es la que está presente en la Filmoteca Española y cuya duración es de 116 minutos. Es el mismo corte que se pasó por televisión<sup>439</sup>.

Su narración es muy sencilla. La película abre con la ceremonia de inauguración y cierra con la ceremonia de clausura. Eventos habituales en todos los Juegos Olímpicos. Entre medias se van a suceder una serie de disciplinas olímpicas – destacamos aquí que no aparecen todas, solo una pequeña selección– al ritmo de la prueba del maratón masculino. Mientras todas las pruebas se suceden, el maratón se va a mostrar troceado a lo largo de la obra como la disciplina vertebradora. La narración ensalza el esfuerzo que supone enfrentarse a esta prueba atlética y le otorga un status privilegiado. ¿Cómo articula formalmente Saura esta propuesta? A través del sonido ambiente, de la cámara lenta, de la música y del montaje paralelo. Apenas hay imágenes de victoria en *Marathon*, ni siquiera de derrota: solamente esfuerzo. La única información la obtenemos al principio de la película cuando sobre la propuesta escénica de la Fura dels Baus, en la ceremonia inaugural, se inscribe un texto acerca de la fundación de los Juegos Olímpicos y la creación mitológica de la ciudad de Barcelona.

La urbe apenas aparece en toda la película. Un fallo que se suele criticar de forma habitual cuando se habla de la obra (Camarero, 1993: 23). Solo se muestran algunos planos de ella y en ningún momento hay intención de hacer a la ciudad protagonista, solo se la presenta como un decorado del esfuerzo de los atletas. Es difícil dotar de alguna cualidad especial que diferencie la realización de Saura de cualquier

---

<sup>439</sup> Características técnicas de la copia consultada: 122 min, color, panorámico, 35 mm.

realización deportiva que encontramos en televisión<sup>440</sup>. Nosotros entendemos que la diferencia estriba, además de en el formato de grabación de las imágenes, en la elección de eliminar cualquier tipo de información y en la música. Es decir, en entender el espectáculo olímpico como una sinfonía del dolor que se construye a través de una sucesión de imágenes.

No existe ningún tipo de conclusión y el adjetivo que la narración y la estética sugieren para definir la película es, efectivamente, el mismo con el que su director la definió: ensayo creativo. Pero un ensayo que no ha llegado al público, ni a la crítica y cuyo material de partida es la realidad. Una realidad deportiva en una época en donde el deporte se transformó en espectáculo televisivo y mediático. Esta es una de las causas de su falta de apoyo popular. Mientras que el público espera imágenes espectaculares, historias de superación y victorias liberadoras, Saura muestra el esfuerzo de los atletas y hace protagonistas de la película a personas anónimas para el gran público. Anónimas y, en su mayoría, mediocres. Son atletas que ocupan los puestos finales e intermedios en las pruebas –también se muestran algunos ganadores pero de forma marginal–. Es posible que el aire que impregna a estos trabajadores del deporte; trabajadores que pasan por sus disciplinas sin pena ni gloria, solo con el dolor que todos comparten, haya manchado la obra de Saura y la haya convertido en una película más, un número más, colateral a un gran espectáculo. Es arriesgado convertir en íntimo las victorias públicas y espectaculares. Sobre todo si esta película pedía a gritos ser la imagen del triunfo de Barcelona y de la nueva España. De hecho, estos problemas, como expresa el director de fotografía del film, Javier Aguirresarobe, se veían perfectamente durante el rodaje:

*“Nuestro equipo estaba perdido en aquella encrucijada. Parecíamos los últimos dinosaurios sobre la Tierra con nuestros viejos cacharros a cuestas, como si fuéramos de otro planeta. En el estadio de Montjuich había más de cincuenta cámaras de vídeo y doce cámaras especiales de alta definición, mientras nosotros llegamos con seis cámaras aparatosas, arrastrando baterías y cables de arriba abajo. Si, en un momento determinado, necesitábamos rodar a cien imágenes por segundo, nuestras cámaras ya sonaban de forma ostentosa y hasta llegó a suspenderse una salda de los cien metros lisos por el ruido que hacía una de*

---

<sup>440</sup> De hecho, el director, durante el rodaje, insistió a la prensa en que la gran diferencia entre lo que él iba a hacer y lo que se hacía en televisión era que el cine podía ofrecer una calidad de imagen superior.

ellas. Estaba claro que éramos los grandes derrotados de la comunicación audiovisual dentro de ese festín. Nos despreciaban y nos marginaban, nos llevaban a los peores sitios y, como hacíamos todo lo posible para que nuestro trabajo tuviera sentido, teníamos que transgredir una norma tras otra. [...] Nadie respetaba la película olímpica y a nadie parecía interesarle tampoco. En un acontecimiento de esa naturaleza, la televisión es la reina. Lo que importa es la inmediatez, el directo, la intensidad del instante vivido, la simultaneidad con lo que ocurre [...]. Yo me daba cuenta de que, de ahora en adelante, registrar una olimpiada en celuloide ya nunca volverá a tener el sentido de otros tiempos. Aquella película era una batalla perdida, y ni Carlos Saura ni nadie estaba en condiciones de impedir la derrota” (Heredero, 1994: 51–52).

El enorme apoyo institucional basado en la idea de explotar un presente grandioso es lo que hace que la obra de Carlos Saura se separe de la mayoría de films sobre los que hemos escrito hasta ahora –no de todos, pues mantiene similitudes con algunas obras del apartado anterior–. Lo que convierte a *Marathon* en una obra anómala porque es una superproducción documental –por medios y presupuesto– para la que se puso al frente a un cineasta con un prestigio del mismo tamaño: Carlos Saura. Pero, no deja de ser, a la misma vez, un documental involuntario en tanto que el proyecto aprobado y pensado inicialmente tenía más de ficción que de documental. Los órganos públicos se vieron, en cierta manera, obligados a apoyar una *película oficial de los Juegos Olímpicos* que no era la que ellos tenían en mente.

Por tanto, ¿Qué aporta Carlos Saura al género documental a finales del siglo XX? En primer lugar, dirige dos documentales en donde la música es el motor de trabajo. Realizando, a nuestro juicio, una clara hibridación entre documental y musical. Hibridación para la que tuvo que crear un estilo propio que, pasado el tiempo, se ha convertido en una marca personal. Además, este interés por la música salpicó a un proyecto al que llegó por casualidad, *Marathon*, convirtiéndose en el único motor de unión de unas imágenes huérfanas de historia y de interés para el gran público. Junto a la música, la relación que Carlos Saura mantuvo con el poder institucional es única en el periodo que aquí estudiamos.

El director oscense se convirtió, gracias a sus trabajos durante el franquismo y la transición, en un director de enorme prestigio. En España y, sobretodo, en el extranjero.

Fue el cineasta disidente, y con éxito, por excelencia de aquellos años y una vez que la democracia llegó a España y la disidencia pasó al poder, un director como Carlos Saura pasaba también de estar al margen, a estar con la oficialidad. En este sentido, no es de extrañar que durante los años en los que realizó sus películas recibiese la medalla de oro de las Bellas Artes (1991) y la medalla de oro de la Academia de Cine (1992). Su éxito era el éxito de una democracia ávida de imágenes, personajes y triunfos que la legitimasen.

Hemos mencionado que cuando las instituciones financian o apoyan con su presencia un proyecto audiovisual con el objetivo de cubrir algún evento importante lo más habitual es que utilicen el documental para ello porque es un género que popularmente transmite *verdad*. Si, además, esa *verdad* viene firmada por alguien de sobrado prestigio, la calidad del proyecto crece de forma exponencial. Cuando el director narra la verdad para la que ha sido contratado esa verdad se convierte en imagen del poder que la apoya. Es una vinculación nacida desde hace siglos. Por eso, cuando Andrés Vicente Gómez se quejaba del agravio del ministro hacia lo que él entendía que era la película “que representará la imagen de España por todo el mundo” (Muñoz, 1994 a: 64), sabía que los únicos que iban a salir perdiendo ante la postura de denegar una ayuda a la película *oficial* de los Juegos Olímpicos era el Estado y, en última instancia, los representantes electos de ese Estado.

En este sentido, es imposible que obviemos que sin la aparición de grandes eventos como la Expo de Sevilla o los Juegos Olímpicos el director jamás se habría acercado al documental. Al revisar su filmografía nos damos cuenta de que la última película documental que filmó databa de los años cincuenta. Se le eligió por otros motivos, entre ellos, fundamentalmente, por su prestigio y por transmitir esa reputación a estos proyectos y a los que estaban detrás de ellos.

Otra relación directa entre el cine y la necesidad que el poder tiene de él sería lo que hemos visto al hablar de los documentales de la Guerra Civil. Aunque es una relación que queda lejos, tanto por el tiempo que los separa como por el objetivo de dicha relación, un repaso a lo que comentábamos acerca de la necesidad de información, propaganda, concienciación exterior,... de aquellos documentales de los años treinta sería suficiente para ver las distancias.



Lo más cercano a este uso del cine en el periodo que aquí estamos estudiando – además de lo que hemos escrito sobre *Sombras y luces*– se encuentra en una exposición fotográfica realizada en abril del año 2000 llamada *Gauche Divine* que tuvo lugar en la Sala Miralles del Ministerio de Educación y Cultura en Madrid. En ella se recordaba la exposición celebrada el 3 de diciembre de 1971, *La gauche qui rit* –la izquierda que ríe– que fue clausurada al día siguiente de su apertura. La vinculación de la *Gauche Divine* con la conocida como Escuela de Barcelona ya lo hemos comentado anteriormente. *El encargo del cazador* es el reflejo más negativo de aquellos tiempos. Estas sombras se eliminarán en dicha exposición, que pretendía recordar a aquel grupo *cultural y artístico* de finales de los sesenta, ponerlo en el mapa histórico y reivindicar su valía.

Lo que para nosotros es interesante es que dicha exposición fue patrocinada por el gobierno del Partido Popular y el prólogo del catálogo de la exposición fue escrito por el Ministro de Cultura en aquellos años: Mariano Rajoy. Aquellas fotografías fueron utilizadas por un gobierno “dispuesto a encontrar un antecedente liberal en la España de la dictadura ajeno [...] a la militancia antifranquista hegemónica, ya fuera comunista, socialista o claramente catalanista” (Villamandos, 2011: 242). Necesitaban un mito cultural con el que combatir la nueva búsqueda por la Memoria Histórica que a principios del siglo XXI aparecerá en España. De ahí que la elección de un grupo que se definió como elitista, que nunca llevó a cabo un antifranquismo estético, más bien un escapismo y que se definía como barcelonés antes que como un grupo catalán fuese una elección adecuada.

Con el análisis de la aportación de Carlos Saura queremos dar paso a una nueva etapa que a nuestro juicio inaugura *Sexo oral* de Chus Gutiérrez. La primera obra firmada por una persona que había aprendido de aquellos que propusieron nuevas formas para el documental –y que además estaba vinculado con esa *Gauche Divine*–: Joaquín Jordá y *El encargo del cazador*.



## 18. *Sexo oral y casting.*

En el verano de 1994, Chus Gutiérrez estrenó su segundo largometraje, *Sexo oral*; en el invierno de 1999, Fernando Merinero presentó su tercera película, *Casting*. Esta distancia, en años, es importante. Entre ambas fechas el documental español evolucionó notablemente. Por este motivo, se hace necesario explicar la unión de ambas películas en un mismo apartado.

*Sexo oral* y *Casting* comparten la misma estructura formal: entrevistas a cámara que cuentan, en el caso de la obra de Chus Gutiérrez, las experiencias personales de cada uno de los entrevistados con el sexo; y en el trabajo de Fernando Merinero, las experiencias y anécdotas de una serie de actores, tanto noveles como veteranos. Las dos películas utilizan la misma premisa con resultados abrumadoramente distintos, tanto en su discurso –narrativo y formal–, en su impacto –en prensa y en taquilla– como en su importancia y adecuación dentro de la Historia del Cine Documental Español. Nos ha parecido oportuno unir las para comparar ambas propuestas así como para dejar claro que desde el estreno de *Sexo oral* las semillas que se plantaron en 1989 empezaron a germinar a mediados de los años noventa y estas fueron aprovechadas de maneras diferentes.

Aquí consideramos a *Sexo oral* como una película de *segunda generación* por el proceso de formación de su directora<sup>441</sup>. Chus Gutiérrez se marchó a Nueva York con 21 años para estudiar cine. Allí, además de su formación en el City College y de comenzar su experiencia en la música junto al grupo *Xoxonees*, inició el “contacto con un colectivo de gente especializada en hacer películas de súper 8 mm” (Heredero, 1999: 169). Desde este momento, la directora firmaría una serie de trabajos y colaboraciones que le llevarán a participar en dos proyectos de los que ya hemos hablado con anterioridad.

Los trabajos de esta etapa formativa serían *Porro on the roof* (1984), *Snikers of fire* (1985), *Tropicana* (1986), *Merry go round* (1986), *La cinta dorada* (1987) y *Pezdro* (1989) –todos ellos ficción–<sup>442</sup>. Los tres primeros están muy marcados por el formato

---

<sup>441</sup> Con segunda generación nos referimos a aquellos realizadores que se estrenaron en el documental después de tener contacto con la generación que realizó los primeros documentales de la década de los noventa.

<sup>442</sup> Los trabajos reseñados son los que la propia realizadora ha incluido en su página web oficial <http://www.chusgutierrez.es> (28.02.2016).

porque “duran lo que dura una bobina de súper 8 mm” (Rodríguez, 2005: 164) y siguen los pasos de las primeras obras de Zulueta o Almodóvar. Son pruebas que le llevaron a dirigir su primer cortometraje profesional: *Merry go round*; cinta que es a la misma vez un trabajo de fin de curso para el City College. A pesar de mostrar un gusto especial por el 8 mm y el 16 mm, en 1988 utilizó por primera vez el vídeo “durante la filmación de unos bailes en Marruecos [descubriendo] una concepción diferente del cine” (Rodríguez, 2005: 166). Esta revelación surge un año después de su regreso a España y de la filmación de *La cinta dorada*, un cortometraje que llevó al Festival de Vitoria (Heredero, 1997 a: 421)<sup>443</sup>. Estos precedentes de corta duración tendrían su colofón con la producción de un cortometraje en 35 mm: *Pezdro*. Este trabajo vio la luz “expresamente para el festival de Hamburgo, donde había que presentar trabajos contruidos a partir de un tema concreto dado por ellos y que, en este caso, eran los peces” (Heredero, 1997 a: 422–423).

Los años que Chus Gutiérrez pasó en Nueva York le sirvieron para escribir un guión en el que intentó expresar su experiencia a su paso por esta ciudad americana<sup>444</sup>. El guión data del año 1986 (Heredero, 1999: 171), se tituló *Sublet* y fue producido gracias al impulso de Fernando Trueba, rodado en Nueva York y estrenado de forma definitiva en 1992. Para la directora, *Sublet* “hablaba de lo que significa cuando una persona se traslada a otra cultura y forzosamente tiene que reencontrarse a sí misma, encontrar su propia fuerza” (Camí–Vela, 2001: 76); sin embargo, en su tratamiento formal se alejó completamente de aquellos primeros trabajos. No mostraba esa línea *experimental* recogida del formato de bajo presupuesto que aprendió en EEUU y tampoco exploraba una narrativa fuera del circuito comercial. *Sublet* era una película común realizada con poco presupuesto y que tuvo más importancia por el hecho de ser firmada por una mujer –entrando en la ola de nuevas realizadoras que surgieron en los noventa– que por su propuesta cinematográfica.

*Sublet* puso a Chus Gutiérrez en el mapa como directora. No obstante, la realizadora ya había tenido contactos que nosotros consideramos fundamentales para su siguiente trabajo, *Sexo oral*. Fue ayudante en *El tiempo de Neville*, película que hemos

---

<sup>443</sup> La propia directora lo define en su página web como “una fricada que rodé nada más llegar a España después de vivir en Nueva York. Yo diría que es algo inclasificable...” <http://www.chusgutierrez.es/es/directora/detalle/obra/la-cinta-dorada/> (28.02.2016).

<sup>444</sup> Esta podría ser considerada como la primera expresión de lo que para Chus Gutiérrez significa el cine: “una forma de relacionarme con el mundo” (Gutiérrez, 1998: 57). Es decir, una forma de dialogar con la vida y las experiencias personales.

estudiado en nuestro acercamiento a la recuperación de la Historia del Cine Español y que no presentaba una complejidad formal o narrativa especial, y *El encargo del cazador*, película en la que fue ayudante de dirección, en la que participó nada más aterrizar de Nueva York y en la que conoció a Carles Gusi, director de fotografía de la obra de Jordá que a la postre sería el responsable de la fotografía de *Sexo oral*.

La participación en *El encargo del cazador* influyó en el estilo de *Sexo oral*, como veremos en la descripción de la película, y la personalidad de Joaquín Jordá ayudó a construir a la Chus Gutiérrez—directora de cine. En sus propias palabras:

“[Trabajar en *El encargo del cazador*] fue una experiencia muy especial. El equipo lo formábamos, prácticamente, cuatro o cinco personas [...]. Joaquín funcionaba mucho por intuición y, aunque tenía muy clara la película que quería hacer, improvisaba bastante [...]. Joaquín es mi mecenas espiritual y cuando tuve la necesidad de que lo fuera también en sentido material, igualmente me echó una mano. Me ayudó bastante a reescribir el guión primitivo de *Alma gitana* y, entre muchos otros aspectos, me ha enseñado a vivir: me gusta su relación con las cosas, el escaso apego que tiene por las posesiones materiales, su claridad de ideas y hasta la mala hostia que le sale de repente. En un ambiente donde todo el mundo trampea haciendo compromisos, Joaquín hace bastantes menos que todos los demás” (Heredero, 1997 a: 424).

Chus Gutiérrez había empezado en la marginalidad, en el extranjero y rodando a bajo coste —experiencias que nos pueden recordar a los inicios de Joaquín Jordá—; y seguiría en la marginalidad cuando realice *Sexo oral* pero no cuando la termine debido a la importante repercusión comercial, sobre todo para una película documental, que tendría el film.

El germen de esta obra se remonta a principios de los noventa con la fundación de la productora Muac Films, empresa que crea Chus Gutiérrez para realizar sus propios trabajos debido a la dificultad que encuentra para financiar dos guiones de ficción que había escrito (Heredero, 1999: 174). Como no tenía otra alternativa, y a raíz de un sueño que tuvo “en el que todo el mundo hablaba de sexo durante todo el tiempo” (Heredero, 1997 a: 438), la directora decidió “poner en marcha la idea de hacer una película donde no hubiera otra cosa que personas hablando de sexo” (Heredero, 1997 a: 438). Se

decidió a grabarla en Betacam y con un presupuesto inicial de un millón de pesetas donde todo el equipo de trabajo cedió su sueldo para la producción.

La película costó finalmente 17 millones de pesetas (Heredero, 1999: 174) y fue rodada en seis días en un pequeño piso de Madrid. Esto dio lugar a 36 horas de vídeo que tardaron ocho meses en coger su forma definitiva a través del montaje (Camí-Vela, 2001: 76). Edición que se llevó a cabo con dos magnetoscopios de VHS (Heredero, 1999: 174) y cuyo resultado pudo ser kinescopado a 35 mm gracias a la ayuda económica de Emilio Martínez Lázaro (Olid, 1995: 89)<sup>445</sup>.

Como no fue fruto de un guión de ficción y por tanto no se usaron actores, encontrar a las personas que participasen de manera desinteresada también supuso un proceso complicado. La directora lo explica de esta manera:

*“Al principio, como no teníamos dinero, pusimos un anuncio en el Segunda mano, cuya inserción era gratuita, pero nos colocaron en la sección de “contactos” y llamaba gente para contarte su vida sexual por teléfono. Les decíamos que era para intervenir en una película y nos dejaban un número de contacto, pero luego resultaba ser falso. Luego editamos unos carteles y los distribuimos por la universidad, los bares y hasta en las consultas de sexología, pero este procedimiento tampoco dio resultado, así que decidimos llamar a unos cuantos amigos pidiéndoles, a su vez, que se lo dijeran a sus conocidos. A partir de ahí, comenzó a llamar mucha gente [...] la noticia se había extendido y, de pronto, sonaba el telefonillo del portal y aparecían personas que ni siquiera sabíamos quienes eran”* (Heredero, 1999: 174).

Finalmente tomaron partido unas sesenta personas. Siendo la primera vez que en nuestro trabajo nos encontramos con un acontecimiento similar. Es decir, que nos topamos con la constancia de que se realiza un casting para trasladar las opiniones – reales– de gente anónima en un documental. Además, en la que el gancho no es un personaje histórico, como ocurría en muchas de las películas de las que hemos hablado en este trabajo.

---

<sup>445</sup> La directora cuenta que este apoyo de Martínez Lázaro vino tras una proyección privada en la videoteca de Madrid en la que el también realizador le ofreció su ayuda. Lo que dio lugar a que se firmase un contrato de distribución con Alta Films (Heredero, 1997 a: 439).

*Sexo oral* se estrenó comercialmente el 26 de agosto de 1994 en Madrid en los cines Princesa (Muñoz, 1994 a: 90), y nueve meses después, en mayo de 1995, en los cines Nàpols de Barcelona (Muñoz, 1995 c: 54). La obra de Chus Gutiérrez no se proyectó en ningún festival antes de ser estrenada comercialmente y, por tanto, los espectadores no tenían un precedente sobre cómo acercarse a la película, únicamente las noticias que aparecieron en prensa. Como puntualizamos en el apartado relativo a la recaudación, *Sexo oral* consiguió unos extraordinarios 109.982,96 euros –más de 18 millones de pesetas–. Además, llegó a la televisión de pago en octubre de 1995 (Canal +), obtuvo su calificación para ser distribuida en vídeo en 1996 y en 1999 se programó en abierto en La 2 de TVE, terminando el camino de una distribución nada problemática si la comparamos con su financiación, producción y montaje.

En lo que se refiere a la acogida de la prensa, Chus Gutiérrez también salió victoriosa. Haciendo un breve recorrido por las impresiones de la crítica cinematográfica encontraremos que para Ramón Freixas, que habló de *Sexo oral* en *Dirigido por...*, la directora había demostrado que “con un par de ideas y cuatro duros se puede hacer un cine barato y simpático, además de documentar que el sexo mueve el mundo y transforma a las personas” (Freixas, 1995: 17); para Jordi Batlle estábamos ante una película “insólita” (Batlle Caminal, 1995 b: 58), por la general ausencia de cine documental en las salas, cuyo metraje se sustentaba en el “rigor de su montaje” (Batlle Caminal, 1995 b: 58) y la frescura de su tono “desenfadado, casero y familiar” (Batlle Caminal, 1995 b: 58); para Diego Muñoz, *Sexo oral* era “un modesto pero brillante ejercicio de cine documental” (Muñoz, 1995 c: 54); mientras que para Rodríguez Marchante, el trabajo de la directora, además de acertar en el montaje, triunfaba con su sencilla puesta en escena y su utilización del plano–contraplano (Rodríguez Marchante, 1994: 78). Todos coincidían en que el metraje se hacía corto, divertido y a la vez reflexivo. Una reflexión que abarcaba tanto el sexo como el cine. La única crítica que se mostraba más reticente con la propuesta de Chus Gutiérrez fue la que escribió Augusto Martínez Torres en *El País*:

*“A pesar de durar apenas hora y media, el material no daba para más de un cortometraje y resulta especialmente monótono. Además, Chus Gutiérrez comete el error de ordenar sus entrevistas de forma temática, por lo que resulta aún más evidente el tono repetitivo del documental. La distancia siempre existente entre el entrevistado y el equipo que realiza la película, crea una evidente*

*tensión, que Chus Gutiérrez no ha querido o no ha podido evitar, produciendo una clara asepsia en las declaraciones recogidas. Por lo que lo mejor de Sexo oral resulta su título, que denota una imaginación y hace esperar un contenido que muy poco o nada tiene que ver con la realidad conseguida”* (Martínez Torres, 1994)<sup>446</sup>.

En cuanto a su interés dentro de los estudios fílmicos tenemos que destacar tres aspectos. El primero es que la película no merece una gran atención dentro de los trabajos de carácter general. Por ejemplo, en la obra de Heredero y Santamaría se incluye a *Sexo oral* dentro de la precaria producción documental de los noventa y la definen, coincidiendo en gran medida con las críticas que aparecieron tras su estreno en salas, como “una divertida encuesta sobre la vivencia de la sexualidad” (Heredero y Santamaría, 2002: 81). En el trabajo de Josetxo Cerdán y Jaime Pena ni siquiera es incluida en el cuerpo central del texto y es relegada a una nota a pie de página en donde se la agrupa junto a otros documentales “convencionales” (Cerdán y Pena, 1995: 329). Benavent tampoco la tiene en buena consideración pero, en lugar de omitirla de su discurso, destaca, a su juicio, una serie de defectos basados en “su pobre construcción y su falta de ambiciones” (Benavent, 2000: 525). Lo que se saca en claro de estos tres ejemplos es que la película es liviana y en función de esa ligereza se vierten dos opiniones: una que está de acuerdo con esta propuesta *desenfadada* y otra que ve en ese desenfado un gran error.

El segundo aspecto dentro de los estudios fílmicos es el de las obras que se interesan por todo el trabajo como directora de Chus Gutiérrez. Gracias a esos textos, que en su mayoría incluyen entrevistas con la realizadora, hemos podido acceder a un gran número de datos sobre la producción. No obstante, se quedan en la superficie y no incluyen reflexiones relevantes sobre *Sexo oral*; salvo en un caso que queremos destacar aquí por la clarividencia de sus ideas y de su exposición. Nos referimos al repaso que realiza Carlos F. Heredero dentro del libro *20 nuevos directores del cine español*. Para este autor:

---

<sup>446</sup> Años después, cuando Martínez Torres publique su obra sobre los directores malditos del cine español seguirá sosteniendo este punto de vista sobre la película y además realizará una comparación entre los errores que a su juicio realizó Chus Gutiérrez con los que cometió Fernando Merinero en *Casting* (Martínez Torres, 2004: 227). También fue negativa una breve reseña que hemos encontrado en *ABC* cuando la película se emitió en 1999 en televisión y que calificaba al documental de “ejercicio algo repetitivo y plasta” (Anónimo, 1999 d: 89).



“Sexo oral ocupa un lugar particularmente singular dentro del cine español de la década, por lo que su significado adquiere un alcance que no debe despreciarse. En primer lugar, porque supone una auténtica carga de profundidad para muchos de los usos y costumbres de la industria española, pues viene a demostrar que resulta perfectamente posible hacer cine con poco dinero y sin recurrir al erario público [...] [Además, reivindica] el noble uso y condición del documental de montaje como género capaz de articular un discurso autónomo con materiales de naturaleza documental: un género que arraigó con fuerza en el cine español de la transición política, pero que había desaparecido casi durante los años ochenta” (Herederó, 1999: 177).

Compartimos las ideas de Herederó y luego las ampliaremos y matizaremos al describir la película. Por último, al acercarnos a los estudios fílmicos nos encontramos con la presencia habitual de esta directora en artículos, libros, comunicaciones, etc. que estudian el papel de la mujer dentro del cine. En estos trabajos que analizan el cine con perspectivas de género nos parece importante, no por las reflexiones sobre el cine de Chus Gutiérrez sino por el *estado de la cuestión* que perfila acerca del papel de la mujer en el cine español, el artículo de Trinidad Núñez Domínguez *Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza* (Núñez Domínguez, 2010). De esta manera, todo el trabajo de Chus Gutiérrez aparece reseñado, no únicamente *Sexo oral*, en obras como *La mujer en la España actual* (Zecchi, 2004: 327), donde se la cita junto a Icíar Bollaín o Isabel Coixet, en *Women in Contemporary Spain* (Brooksbank Jones, 1997:153), en *Mujeres del Mediterráneo* (Cruzado Rodríguez, 2006: 115–121) o en obras que ya hemos citado con anterioridad: *Mujeres detrás de la cámara* (Camí–Vela, 2001) y *La mitad del cielo* (Herederó, 1998 a). En este último texto se deja constancia de algo que hemos mencionado: la aparición de una serie de mujeres que debutan en el cine o comienzan a consolidarse en la industria. Es el caso de Cristina Esteban, la realizadora de *Ojala, Val del Omar*, de la propia Chus Gutiérrez, Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Dunia Ayaso, Ana Díez, Inés Paris, Gracia Querejeta o Rosa Vergés.

En este sentido, es absolutamente normal que cuando se realice el primer Festival de Cine de Málaga, la organización se anime a programar *Sexo oral* dentro de una retrospectiva titulada *Realizadoras de los 90* (Manfredi Sánchez, 1998: 97). Retrospectiva de la que nacería la obra *La mitad del cielo* de Carlos F. Herederó.

Una vez comentados estos aspectos vamos a analizar el metraje del film<sup>447</sup>. En lo que se refiere a su apartado narrativo, y como hemos adelantado al citar algunas reflexiones sobre la película, *Sexo oral* está construida sobre declaraciones a cámara de una serie de personas que cuentan sus experiencias con el sexo en función de las preguntas que la realizadora les hace. Estas respuestas están estructuradas en bloques. Estos bloques no son evidentes –no hay intertítulos o corte claro que los separe– y únicamente se intuyen porque hay un cambio en las declaraciones de cada personaje. Cuando se ha visionado la película se pueden extraer los siguientes bloques de contenido en función de los cuales se ha realizado el montaje: *primeras relaciones o experiencias sexuales, la primera masturbación, la educación sexual, ¿Qué es el sexo?, el primer beso, la primera vez, el tipo de sexo que prefieren (con amor o sin amor), los encuentros casuales, las zonas erógenas, las fantasías sexuales, la pornografía, Cómo viven su sexualidad y la infidelidad*<sup>448</sup>.

Tanto las declaraciones por separado como la unión de los distintos bloques está rodeada de otras dos temáticas: la del rodaje y la del montaje. Cuando hablamos de rodaje nos referimos a que entre entrevista y entrevista se van intercalando momentos de la convivencia del equipo técnico en la casa donde se filmó la película. De esta manera se hace al equipo partícipe del tema principal –el sexo– y de las entrevistas, porque la directora utiliza hábilmente el plano–contraplano en algunas charlas y nos permite ver su reacción y la de todo el equipo<sup>449</sup>. No obstante, existe un nivel todavía superior al de las entrevistas y el rodaje y ese es el del montaje. En varias ocasiones, Chus Gutiérrez nos saca de la casa donde está ocurriendo esta historia y nos lleva a una sala de montaje en la que, frente a los magnetoscopios de VHS, nos encontramos a ella y al montador visionando algunas partes de la película y realizando comentarios al respecto. Son fragmentos breves que le dan a la obra otro plano para la reflexión. Como comentaba Ramón Freixas en su reseña de *Sexo oral*, la película crea “un espacio fílmico determinado, a la par que (de) muestra la (precaria) materialidad del rodaje”

---

<sup>447</sup> Características técnicas de la copia consultada: 87 min., Color–Eastmancolor, Panorámico, 35mm, 1:1:16.

<sup>448</sup> Estos bloques salieron de un cuestionario que la directora tenía preparado pero, según discurría la entrevista, afirma Chus Gutiérrez que se “desviaba hacia donde me parecía más interesante en cada caso” (Heredero, 1997 a: 439).

<sup>449</sup> Esta parte de la película surgió de la siguiente manera: “Disponía de dos cámaras y sabía que quería utilizar ambas [...] Así nació la idea de que Carles Gusi, el operador, fuera grabando con la otra cámara la preparación y el desarrollo de las entrevistas, lo cual permite mostrar simultáneamente cómo se hizo la película. No era algo que tuviera premeditado antes de empezar, sino que surgió durante el rodaje propiamente dicho” (Heredero, 1997 a: 441).

(Freixas, 1995: 16)<sup>450</sup> haciendo que, a nuestro juicio, la obra tenga un ritmo muy rápido. Sin pausas. Porque constantemente exige al espectador que se ubique –por los cambios en las conversaciones– y que preste atención a los diferentes niveles narrativos.

¿Cómo plantear formalmente cada una de estas partes? En lo que se refiere a las entrevistas se repiten una serie de lugares comunes en todos los documentales: plano medio y plano corto. Estos se combinan con algunos planos generales en los que vemos entrar al entrevistado, saludar al equipo de rodaje y sentarse. Esta variedad está unida por un elemento común: la estabilidad de la cámara. No hay movimiento y esto le confiere solidez a las declaraciones porque, además de ser estables, la directora deja hablar sin cortes a los entrevistados. Esta parte difiere formalmente con el rodaje de la película, donde domina la cámara al hombro, el plano inestable e incluso el sonido poco trabajado. Formalmente es muy similar a lo que en el cine conocemos como *making off* por su espontaneidad y su iluminación natural que contrasta con lo bien trabajada que está la luz de las entrevistas. Estos dos niveles se contraponen con el del montaje porque aquí estamos ante una ficción que se trazó una vez que la filmación terminó. Esta ficción muestra imágenes del monitor, a Chus Gutiérrez y al montador de espaldas. Son planos estables unidos a través de cortes limpios.

Por todos estos aspectos que hemos comentado creemos que la influencia de Joaquín Jordá es más que evidente. En primer lugar, y es algo que hasta este momento solo había realizado el cineasta catalán, el director de la película se convierte en un personaje más. Opina, pregunta y aparece en pantalla en lo que, a día de hoy y como ya hemos escrito, se denomina *performatividad*. Es decir, interviene activamente en la historia que cuenta y se deja influir e influye en ella. En segundo lugar, entendemos que de la manera en la que están montadas las entrevistas e intercaladas con las imágenes del rodaje, *Sexo oral* se convierte en una terapia<sup>451</sup>. En una necesidad de expresar opiniones que se contagia, al igual que ocurría en *El encargo del cazador*. En tercer lugar, no podemos obviar el recurso de utilizar imágenes que salen de un monitor. Imágenes que los participantes de la película conocen y comentan envolviéndolas de un nuevo significado. En cuarto lugar, el continuo montaje paralelo y la división por bloques nos recuerdan a la estructura de *El encargo del cazador*. Y por último, que es

---

<sup>450</sup> A pesar de esto, Freixas considera que “no se produce una reflexión sobre el hecho filmico ni un punto de vista nítido sobre el concepto de documental” (Freixas, 1995: 16).

<sup>451</sup> Una imagen de esta terapia aparece claramente cuando todo el equipo de rodaje está compartiendo una comida alrededor de una mesa en la terraza de la casa.

donde nosotros creemos que Chus Gutiérrez se separa de Jordá, la forma de acercarse a la realidad. Por la historia que ofrece, *El encargo del cazador* da pie a cuestionarnos si lo que vemos es cierto pero Jordá jamás juega con el espectador y no tiene ninguna intención de hacerle dudar. En el caso de *Sexo oral*, Chus Gutiérrez también respeta las opiniones de sus entrevistados y tiene un alto compromiso con la realidad con la que está trabajando, sin embargo sí que le interesa hacer una distinción entre la realidad diaria y la realidad construida que ofrece el cine documental.

Esto último queda muy claro al principio y al final de la película. *Sexo oral* comienza con la declaración de un hombre que explica con detalle como fue el contexto de su primera relación sexual. Este hombre no aparecerá más a lo largo del metraje, únicamente al final. Haciendo que la película sea circular y nos obligue a cuestionarnos el trabajo de llevar la realidad al cine. Y esto es así porque el hombre comenta a la realizadora, para terminar la película, si es necesario que vuelva a repetir la toma. Esta forma de cerrar coincide con la idea que Chus Gutiérrez expresó en un artículo que escribió para la revista de la Academia de Cine en 1996 en donde se preguntaba por el interés de llevar la realidad al cine:

*“La manipulación es tan grande, tan global, que una hora y media de celuloide no tiene nada que ver con una hora y media de la vida del que paga su entrada y se sienta en una butaca. Creo que si el cine intentara reproducir la realidad no habría nadie interesado en pagar una entrada para verla. Para realidad ya tienes la tuya y el telediario de las comidas”* (Gutiérrez, 1996: 55).

Es decir, la realizadora entiende que es necesario otorgar un valor extra –formal y narrativo– a las películas para poder establecer reflexiones sobre la realidad o la manipulación. Pero también entiende que el espectador necesita el cine como una forma de escape de su realidad cotidiana.

Todo este entramado que creó y desarrolló Chus Gutiérrez contrasta sobremanera con la propuesta de Fernando Merinero. Este realizador madrileño llevó a cabo con *Casting* una película construida, también, a través de declaraciones a cámara y de un montaje temático que, a nuestro juicio, estaba obsoleto debido al momento en el que se encontraba el cine documental español –año 1999– y no ofrecía, ni aportaba, reflexiones o imágenes importantes.

Merinero, antes de dar el salto al largometraje, se formó como cineasta y guionista en la Escuela TAI y en la Universidad Autónoma de Madrid, estudió derecho y también realizó cursos de actuación<sup>452</sup>. En este periodo de aprendizaje llevó a cabo, al igual que Chus Gutiérrez, incursiones en cortometrajes de bajo coste realizados en una variedad de formatos como el super-8, el vídeo y el 35 mm (Martínez Torres, 1999: 534). Algunos de estos trabajos, como *Raíles de sangre* (1990) o *Pisa moreno* (1990) fueron muy aplaudidos y dieron a conocer a Merinero en el circuito del cortometraje. Con el paso del tiempo, y a pesar de haberse pasado al largometraje, el realizador no ha abandonado este formato y sigue firmando cortometrajes con una cierta repercusión como *Háblame bajito* (2005).

Tras terminar este periodo de formación, que se prolongó desde mediados de los ochenta hasta principios de los noventa, Merinero aterrizó en abril 1994 en Las Palmas de Gran Canaria con 36 años y solo tres meses después de su llegada empezó el rodaje del que sería su primer largometraje, *Los hijos del viento* (1992), “contra viento y marea”<sup>453</sup>. Tras su visionado, la película deja ver que su financiación ha sido limitada y su aspecto formal ofrece un verismo similar al de un documental, a pesar de ser una ficción. Su debut en el largo le supuso grandes alegrías. La más importante y la que le brindó una atención especial fue su presencia en el Festival de Cannes, en la Sección La Semana de la Crítica, en mayo de 1995. La película tuvo una cálida acogida y generó impresiones halagadoras como la que escribía Jean François Rauger en *Le Monde*: “La película más conseguida de la selección es la española “los hijos del viento” [...] es una película literalmente hecha carne, cualidad rara en una manifestación donde se viven muchas obras puritanas o abusivamente abstractas” (Rauger, 1995). La obra de Merinero se estrenó en 1996 en España después de un largo periplo por festivales de todo el mundo. Precisamente, gracias a los contactos internacionales que hizo debido a su ópera prima “logró que *Agujetas en el alma* [su segunda obra], fuese una coproducción con Francia e Italia” (Martínez Torres, 2004: 225).

Merinero había sido el actor protagonista en *Los hijos del viento* mientras que para su segunda obra se reservó un papel de extra. Su formación como actor le había hecho interesarse por esta profesión y con *Agujetas en el alma* le dedicó su primera

---

<sup>452</sup> Así lo explica en la semblanza cinematográfica presente en su página web oficial <http://www.fernandomeriner.com/> (28.02.2016).

<sup>453</sup> Según su semblanza escrita en su página web.

reflexión. Este film, rodado en 16 mm, cuenta la historia de un director de cine que realiza un casting para su próxima película. La ficción se mueve, como su ópera prima, por una vía profundamente realista, a lo que el formato de grabación también ayuda. Al contrario que *Los hijos del viento*, su segunda incursión en el cine fue un fracaso. No obtuvo la repercusión deseada en festivales y su recaudación en taquilla fue escasa<sup>454</sup>. Debido a este contratiempo, su siguiente película, *Casting*, se realizaría sin dinero y sería una *extensión* de *Agujetas en el alma*, puesto que las entrevistas que componen el documental “emanan del propio casting” (Aguilar, 2007: 226) que realizó Merinero para su segunda película. Ambas obras, *Casting* y *Agujetas en el alma*, se acabaron convirtiendo, según su director, en:

“[Un] *díptico sobre la vida y la obra, sobre la confusión entre ambas, sobre la mentira y la verdad del espectáculo de mentir... Sobre el cine como el arte de fingir emociones reales que pueden tener consecuencias en la propia vida... Creo que debía ser un díptico obligatorio en las escuelas de interpretación...*” (Vázquez, 2011).

Merinero realizó 2000 entrevistas a lo largo de 6 meses<sup>455</sup> y contó finalmente con 40 horas de grabación en video digital que con posterioridad se kinescoparon a 35 mm para su estreno comercial, siguiendo el ejemplo de *Sexo oral*. De todo este material aparecerían 52 personajes en el corte final. Mientras que en su producción terminaría participando Canal +, como ya hizo en *Agujetas en el alma*.

Acudió a importantes festivales como el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva o el Festival de Alcalá de Henares donde recibió una mención especial del jurado al conjunto de su reparto<sup>456</sup>. Finalmente se estrenó en salas el 8 de enero de 1999 con una recaudación muy pobre<sup>457</sup> y ese mismo año, el 25 de noviembre, tendría su primer pase por televisión en Canal +.

El hecho de que sea una película creada a partir de los restos de otra ha supuesto un lastre. *Casting* no solo no tuvo el apoyo del público sino que la crítica cinematográfica tampoco vio en ella un buen producto. En algunos casos los cronistas

---

<sup>454</sup> 38.199,63 € según los datos del Ministerio de Cultura.

<sup>455</sup> Así lo explica el propio director en el vídeo que grabó para presentar la película antes de su emisión en Canal + <https://www.youtube.com/watch?v=OFI-ISrhSy0> (28.02.2016).

<sup>456</sup> Así aparece especificado en la página web oficial de la película <https://castingpelicula.wordpress.com/> (28.02.2016).

<sup>457</sup> 1.414,03 € y solo 496 espectadores según el Ministerio de Cultura.

fueron especialmente duros. Carmen L. Lobo escribió que no era “ni película ni documental. Una pena. [...] Sin orden, sin concierto, sin principio, sin final. [...] Resultado: un batiburrillo de testimonios que no lleva a ningún sitio. Lo dicho, una auténtica pena” (Lobo, 1999). Para Omar Khan no cabía para  *Casting*  ni “el calificativo de documental [porque] no hay rigor, investigación o profundidad. Ni siquiera hay propuesta” (Khan, 1999: 29) mientras que para Santos Fontela era una obra “patética y entrañable” (Santos Fontela, 1999: 90). En general, el estado de ánimo de la crítica hacia la película no dejaba lugar a dudas: no era una obra a tener en cuenta. Así que con el paso de los años este desinterés también se ha trasladado a los estudios fílmicos. Comparte junto a  *Sexo oral*  la denominación de “convencional” (Cerdán y Pena, 2005: 329) que le otorgan Jaime Pena y Josetxo Cerdán, para Augusto M. Torres su austeridad económica juega a su favor pero opina que someter a todos los actores al mismo cuestionario ha sido un error (Martínez Torres, 2004: 227) mientras que para Carlos Aguilar  *Casting*  no tenía mayor interés que el de la “crudeza y verosimilitud” (Aguilar, 2007: 226) de algunos testimonios. Además, Augusto M. Torres y Benavent (Benavent, 2000: 151) veían en ella claras similitudes con la propuesta formal y narrativa de  *Sexo oral* . No existen referencias que analicen en profundidad la película y no ha sido incluida en ninguno de las obras sobre cine documental español que hemos venido citando hasta ahora.

La causa de esta poca visibilidad está en su propuesta.  *Casting* <sup>458</sup> presenta una temática que ya hemos anticipado: una serie de aspirantes a actores, sentados en una silla frente a la cámara, dejan sus impresiones sobre diversos temas. Estos temas de conversación no están unidos mediante bloques delimitados. Únicamente saltamos de una declaración a otra. En ocasiones hay respuestas que están vinculadas con la aparición anterior pero no es lo habitual. De esta manera se tratan multitud de temas: el sexo, la pasión de actuar, el amor, la música, los premios, las relaciones de pareja,... durante 76 minutos<sup>459</sup>.

Y la forma en la que Fernando Merinero articula todo es muy sencilla: planos de conjunto, planos medios y planos cortos. En ocasiones la cámara realiza movimientos por el rostro de algunos actores mientras estos hablan, en otras el director utiliza el

---

<sup>458</sup> Características técnicas de la copia consultada: 76 min., Color, Panorámico 1:1'66, 35mm.

<sup>459</sup> Antes de continuar debemos advertir que existe una versión más corta de la película cuya duración es de 56 minutos y que el director realizó en el año 2008. No existen cambios sustanciales, únicamente se acortan algunas declaraciones y la obra tiene un ritmo superior.

zoom y en una ocasión se utiliza una panorámica del cuerpo de una de las actrices. El director tampoco evita aparecer en su película de dos maneras distintas: con su voz haciendo preguntas o contestando a algunos de los participantes o físicamente entrando en plano hablando brevemente con algún actor. La fotografía denota que su grabación ha sido en digital, que el presupuesto ha sido mínimo o prácticamente nulo y da a la película un aspecto *casero*.

El hecho de no haber realizado con esta material una reflexión sobre la realidad o sobre el propio cine de una forma más evidente, como hace Chus Gutiérrez, supone que el espectador vea en ella únicamente una serie de testimonios ágiles, profundos, divertidos, tiernos o tristes. No una reflexión sobre lo que hay detrás de la actuación que era el objetivo inicial de Fernando Merinero.

Por esto que acabamos de explicar entendemos que *Casting* está totalmente fuera de lugar en el momento de su estreno. Como veremos desde ahora hasta el final de este trabajo se sucederán una serie de películas importantes que, sumadas a las películas de las que ya hemos escrito, le darán un nuevo significado a la palabra documental y harán que trabajos como *Casting* no tengan sentido. Obras como *Asaltar los cielos*, *Tren de sombras*, *Andalucía un siglo de fascinación* o *Monos como Becky* terminarán de perfilar lo que empezó en 1989 haciendo que ejercicios como el de Merinero desaparezcan de las pantallas de cine.



### 19. *El ejemplo de Muerte en el valle y la aparición de la Memoria Histórica.*

“No son propicios los tiempos que corren para invitar a la gente española a contemplarse en el amargo espejo de su tiempo”

(Fernández–Santos, 2007: 561)<sup>460</sup>

Cuando escribíamos sobre los documentales de la transición destacábamos el compromiso político que el nuevo cine de no ficción mantuvo. La Guerra Civil, la restitución de la memoria y las reivindicaciones políticas fueron un tema estrella de aquel periodo. Una vez que finalizó el camino hacia la democracia el documental se fue desvaneciendo y el género perdió interés para el público y para los cineastas. Esta desaparición también supuso el abandono del cine documental de corte político.

Desde *Gaudí*, primera película con la que iniciábamos el recorrido por los documentales de finales de siglo, en 1989, las obras sobre las que hemos hablado mostraban una serie de preocupaciones temáticas completamente alejadas de las historias de aquella pequeña edad de oro que supuso el documental de la transición. Hemos visto películas que reflexionaban sobre el cine, sobre su historia, sobre el arte, sobre la televisión, la música, el sexo o incluso sobre la función del documental como imagen de organismos y eventos oficiales. Sin embargo, ninguno de ellos hablaba acerca de unos hechos que no estaban cicatrizados en la memoria de muchos españoles –Guerra Civil–, ni sobre la situación política que vivía España en esta década de los noventa, ni sobre la memoria o sobre la Historia de este país. Por este motivo, queremos dedicar el inicio de este apartado a una obra que, aunque en términos de producción no se considera española, está rodada por la hija de unos exiliados españoles, en su práctica totalidad ha sido filmada en España y, lo más relevante, hablaba en primera persona sobre las consecuencias de la Guerra Civil, de la represión franquista y de un término que no se popularizaría hasta entrado el siglo XXI: la memoria histórica.

También volvemos a hablar de la transición porque nos parece importante hacer una pequeña comparación entre una obra que se realizó en aquellos años de cambio político y que guarda ciertas similitudes con *Muerte en el valle*. Nos referimos a la

---

<sup>460</sup> Publicado originalmente en *El País* el 11 de febrero de 1995. Incluido dentro de la crítica a la película de Ricardo Franco *Después de tantos años*.

película *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), un film dirigido por el hijo de unos exiliados españoles que nació en Argentina y viajó a España para grabar en el pueblo natal de su familia, Cespedosa de Tormes, la historia de su abuelo. En esta película, narrada en primera persona, no se bucea en la memoria colectiva –la del pueblo español– de una manera evidente ni se busca restituir el pasado que la dictadura ha modificado a conveniencia; el director se sumerge en la memoria privada de su familia para que esta se conserve a lo largo del tiempo. Como hace ver Laura Gómez Vaquero, *Reflexiones de un salvaje* es una película que ha recibido poca atención por parte de aquellos que estudian el cine español a pesar de introducir elementos novedosos para el cine documental del momento como las reconstrucciones y la autobiografía (Gómez Vaquero, 2012: 53). Con seguridad esta ausencia es debida a que no ha sido considerada como una película española, tanto por el lugar de nacimiento de su director, como por la historia personal del propio realizador y su vinculación con el cine documental argentino. Esta situación se asemeja con la historia que vamos a escribir a continuación y también pone de relieve la interesante e importante contribución de tener miradas de realizadores que no están directamente inmiscuidos en el *devenir* de esta época histórica<sup>461</sup>.

Cuando hablábamos de la obra de Carlos Saura, en una de las entrevistas que citamos, el propio realizador se da cuenta de la existencia de un “estado general de apatía” (Muñoz, 1995 b: 60) como consecuencia del fin de siglo. Saura describe un país en el que la gente “empieza a no creer realmente en la política ni en los políticos. Solo quieren que las cosas funcionen y les da lo mismo quien gobierne” (Muñoz, 1995: 60) – también la cita que incluimos al inicio de este apartado va en esta misma dirección–. Sin embargo, en la propia entrevista, el director afirma que es una coyuntura que no le incomoda y que le parece bien. Afirmaciones que responden perfectamente a su contribución al cine documental durante esta década<sup>462</sup> y que también nos remiten a la otra *recuperación* de la memoria que, como citábamos en el apartado dedicado a Saura, llevó a cabo el Partido Popular a través del uso de la *Gauche Divine*. Un recuerdo más *partidista* de la Historia.

---

<sup>461</sup> Es decir, que ni eran españoles ni vivían en España y, por tanto, no se veían ni inmiscuidos ni afectados por los procesos que se vivían en el país.

<sup>462</sup> Tampoco sería justo olvidarnos de que en su aportación al cine de ficción firmó *¡Ay, Carmela!* (1990).

Vamos a dividir nuestro acercamiento a *Muerte en el valle*<sup>463</sup> en dos bloques para que una vez terminados estos apartados aportemos una visión crítica sobre lo que hemos descrito y podamos descifrar su importancia dentro de nuestro cine documental. El primer bloque es el que hemos denominado *viaje emocional*, que coincide con la historia personal que se narra en la película y con la elección formal que elige la directora para contar esa historia; y el segundo bloque es su *viaje comercial*, es decir, la necesidad de que esta narración vea la luz en todo el mundo pero especialmente en España.

El primero de estos viajes está perfectamente descrito, además de en la propia película, en la obra de Santiago Macías *El monte o la muerte*, dedicada al guerrillero antifranquista Manuel Girón (Macías, 2005: 166–175). En ella, Macías consagra unas páginas a narrar la historia de Francisco Redondo a través de las palabras de su nieta, Christina M. Hardt. Hardt, nacida en EEUU pero de ascendencia española, se dedica al fotoperiodismo. Desde finales de los ochenta ha cubierto importantes acontecimientos como la Guerra Civil de Sudán, los disturbios de Tompkins Square y es colaboradora habitual del New York Times<sup>464</sup>. Debido a su profesión de fotógrafa decide viajar a España y documentar el modo de vida del pueblo natal de su familia, El Valle – provincia de León–.

Este trabajo le impulsó a conocer más de cerca la historia de su familia y fue entonces cuando se encontró con el misterio que rodeaba a su abuelo:

*“Mi abuelo estaba muerto, pero nadie me había explicado nunca cómo había fallecido. Tuvieron que pasar algunos años para que mi abuela me contase por fin lo sucedido. No había muerto en la guerra, sino que había sido asesinado por la policía franquista, aunque incomprensiblemente en su acta de defunción constaba como causa del fallecimiento una hemorragia cerebral<sup>465</sup>. Aquello me indignó. No entendía cómo podían quedarse tan tranquilos, y desde aquel momento le prometí a mi abuela que algún día trataría de saber algo más sobre su muerte, algo que sirviese para que todo el mundo supiera lo que le había pasado de verdad. Intentaría restituir la historia”* (Macías, 2005: 68).

---

<sup>463</sup> Características técnicas de la copia consultada: 51 minutos, DVD, color, 4/3.

<sup>464</sup> Esta información se puede consultar en la biografía de la página web de la realizadora <http://www.muerteenelvalle.com/SP/MoreInfo/Filmmaker/Filmmaker.html> (01.03.2016).

<sup>465</sup> En la película la causa del fallecimiento es también una hemorragia pulmonar.

Su respuesta fue inmediata. Entendió que como periodista “un documental [...] era la mejor manera” (Torre, 2005: 10) de contar la historia de su abuelo, así que en 1991 compró una cámara de vídeo y se desplazó de Nueva York a España para investigar sobre su muerte. Incluso consiguió el apoyo de Channel Four Television del Reino Unido para ello (Prieto, 2005). Además, su profesión de fotógrafa le permitió estar en España seis meses como corresponsal de varias cadenas norteamericanas aprovechando la celebración de la Expo de Sevilla y los JJOO de Barcelona (J.S.M., 2005: 26; Viñas, 2005: 63).

En su estancia, y a través de los recuerdos de su abuela, descubrió que su abuelo y ella escondían guerrilleros antifranquistas en su casa y que alguien del pueblo les denunció por ello. Este chivatazo terminó con la detención de ambos y la muerte de su abuelo, al que se le aplicó, según descubrió Hardt, la ley de fugas. Fue ejecutado junto a un árbol en las cercanías de Bembibre a los 35 años. Por tanto, no había muerto de una hemorragia cerebral como describía su acta de defunción.

Esta situación le llevó a un nuevo punto dentro de su investigación. Una vez que había aclarado que su abuelo no había fallecido como dictaban los documentos oficiales decidió buscar al confidente que le denunció. Revisando la documentación que encontró en el Gobierno Militar de León no consiguió ningún nombre. No obstante, se topó con una sorpresa: aparecían identificados los Guardias Civiles que le dieron muerte. Uno de ellos ya había fallecido pero el otro seguía con vida, así que Hardt fue en su búsqueda. El encuentro no fue fructífero y el antiguo Guardia repitió la versión oficial: su abuelo había intentado huir y fue abatido.

Con la desesperación de encontrarse siempre con un muro que impedía conocer exactamente cómo ocurrieron los hechos, Hardt siguió buscando al confidente que lo denunció. Su abuela sospechaba de una pareja del pueblo, Rosario y Donato, parientes de su familia y simpatizantes franquistas. Solo uno de ellos continuaba con vida, Rosario, pero cuando fue a su encuentro ella también negó con insistencia haber delatado la situación de su abuelo. Su investigación terminó en este preciso momento. Aunque no había aclarado todos los datos sobre la muerte había inyectado luz en un misterio y había reavivado los recuerdos tanto de su familia como de todo El Valle. Terminó su investigación en 1996, cinco años después de comenzarla.

¿Cómo se transmite narrativamente este viaje en la película? En primera persona. La directora nos cuenta su travesía a través de una voz en off, de intervenciones ante la cámara y de entrevistas. Planteando los cincuenta minutos de duración como una película de suspense. Es decir, en el metraje se va a intentar contestar a dos preguntas clave: *¿Realmente murió así mi abuelo?* Su respuesta es no y la consecuencia de hacer esta pregunta es el encuentro con uno de sus dos verdugos. *¿Quién se chivó para que mi abuelo acabase asesinado?* Dando lugar a una búsqueda que concluye al final del film con la visita a Rosario.

En la narración va a estar presente, continuamente, una sensación de incomodidad. La directora intenta recabar información de su familia, de los habitantes de El Valle, de archivos oficiales, periódicos de la época,... y se encuentra con un problema: la gente tiene dificultades para hablar de este pasado reciente, prefieren olvidar; no existe una conciencia colectiva por recuperar la memoria.

*“Mi bisabuela no quería hablar de lo ocurrido porque le hacía daño. Pero mi tío Paco, que tenía seis años cuando mataron a mi abuelo, tenía sus razones para estar preocupado y, hasta cierto punto, molesto por la emisión del documental. A él no le parecía mal que investigara lo ocurrido siempre que no le perjudicara en su negocio en Bembibre. Él aseguraba que al remover el pasado se abrirían viejas heridas. Mi tío Pablo, que tenía 11 años cuando fusilaron a su padre, perdió los nervios conmigo y me reprochó lo que estaba haciendo. Para ellos, resultaba muy doloroso saber que yo iba a entrevistarme con el hombre que había matado a su padre. Mi familia me pidió silencio. En más de una ocasión me pidió que dejara el documental. Pero yo seguí porque quería llegar hasta el final. Ellos decían que habían sido décadas de dolor y que el pasado no se debía remover”* (Prieto, 2005).

¿Cómo es su propuesta formal? Además de las mencionadas entrevistas, voz en off y relatos a cámara –junto a algunas fotografías– es importante señalar otros aspectos. El uso de una cámara doméstica otorga a la película el formato, el color y la calidad de imagen de una grabación privada; además, los planos son inestables y el montaje nos hace partícipes de una búsqueda torpe. La presencia de la realizadora es continua, intrusiva y, por tanto, modela el film desde dentro. Su figura hace que las entrevistas y los testimonios estén muy marcados por la línea de investigación que ella está

siguiendo; no existen conversaciones, más bien son cuestionarios dirigidos. Esta elección formal –presencia de la directora e imagen doméstica– influyen en la narración y convierten lo que debía ser una obra dedicada a revisar la memoria de su abuelo en una obra autobiográfica donde se expone su viaje emocional, no la historia de su antepasado. Nos introducimos en su vida, en primera persona, y es su evolución de la que somos partícipes.

En los dos estudios más extensos que existen sobre esta película, firmados por Isabel M. Estrada (Estrada, 2013: 57–68) y Mariela Sánchez (Sánchez, 2011), también se expresan críticas sobre la forma que elige la directora para realizar el film y cómo esta forma termina afectando a la investigación y a la transmisión de la historia de su abuelo. Para Estrada, muy crítica con la elección de la primera persona, Hardt busca realizar “un simulacro de juicio” (Estrada, 2013: 65) y termina fracasando en su intento. Dando lugar a que no se haya reivindicado correctamente la memoria de sus antepasados. Esta autora pone énfasis en el encuentro entre la realizadora y el verdugo de su abuelo, al que juzga como el clímax de la película, y del que lamenta la actitud poco adecuada de Hardt para con el entrevistado. En el caso de Sánchez, que resalta el “gesto de preocupación de la directora, a contracorriente [...] de la actitud de muchos jóvenes durante la década del 90” (Sánchez, 2011: 111), la directora no ha tenido en cuenta la dificultad de la situación: el verdugo y la familia del asesinado viven a pocos kilómetros, estamos en una pequeña localidad de España y las heridas no han cerrado. La condición de neoyorquina sería un aspecto negativo a la hora de afrontar la historia y, en consecuencia, a la hora de afrontar los testimonios y las entrevistas.

En cualquier caso, Hardt decidió terminar la película tras su encuentro con Rosario, a la que acusa de haber traicionado a su familia, y regresar a Nueva York para finalizar la producción y poder exhibirla en televisión –nunca se rodó para ser proyectada en cines, su duración es un ejemplo de ello–. Sin embargo, *Muerte en el valle* empezará un calvario –su *viaje comercial*– que terminará cuando la película alcance cierta notoriedad a principio del siglo XXI<sup>466</sup>.

---

<sup>466</sup> La mayoría de la información que vamos a incluir aquí está presente en el diario que la directora dejó plasmado en la página web de la película – <http://www.muerteenelvalle.com/SP/Journal/Journal.html>– (01.03.2016). En él hace un recorrido por los problemas que tuvo cuando terminó de filmar su película. Cuando la información pertenezca a esta página la citaremos como “diario” para evitar la necesidad de incluir la misma dirección electrónica una y otra vez.

Gracias a la coproducción de Channel 4, *Muerte en el valle* fue programada el 8 de diciembre de 1996 en dicha cadena dentro de la serie *Viajes con mi cámara*, superando el millón de espectadores. Tras la emisión, Hardt decidió que la distribución internacional de su película estuviese en manos de *Forefront Films*, empresa que decidió apostar fuerte por esta historia. Sin embargo, la distribuidora se encontró con ciertos problemas en el mercado internacional, “Los comentarios que recibían de los programadores de todo el mundo era que la película no era fácilmente catalogable porque era histórica, personal, política e intergeneracional, y la calidad filmográfica “a lo guerrilla” tampoco ayudaba” (Diario, septiembre de 1996), y con una situación especialmente particular en España:

*“En España obtuvieron un rechazo tras otro, lo que les sorprendió a ellos tanto como a mí. Pensábamos que el tema era tan pertinente que, a pesar de ser polémico, era obvio que se vendería fácilmente. Escribí personalmente a Pedro Erquicia –uno de los productores más conocidos y respetados de Televisión Española (TVE)– implorándole que considerara emitir la película como parte de su serie. Aunque fue muy amable, vio mi película y me escribió de vuelta felicitándome por la “magnífica realización” del proyecto, también añadió un tanto misteriosamente que “no tenemos posibilidad de adquirir su programa... porque dado el desfase que se ha producido entre la fecha de recepción de su VHS, y la posible emisión, varios días de retraso, ha hecho que se pierda la actualidad que requiere este programa.” En ese momento me di cuenta de que [...] los medios de comunicación en España tenían miedo a la película” (Diario, septiembre de 1996).*

La directora decidió olvidar, momentáneamente, la posibilidad de vender el film en España y se centró en el mercado estadounidense. *Muerte en el valle* se proyectó en el AFI Festival de Los Ángeles, el Margaret Mead Film Festival de New York y el Taos Talking Picture Festival de Nuevo México. Finalmente, la película se estrenó en la estación local de la televisión pública americana en New York (WNET) el 27 de septiembre de 1998, inscrita también en una serie titulada *Cantos latinos*.

A pesar de esta buena acogida, la situación de la película en España apenas había cambiado. Hardt comenta que a través de Enrique Posner, productor de algunas de las primeras películas de Pedro Almodóvar, consiguió contactar con algunos directivos de

Televisión Española. Uno de ellos le volvió a reiterar lo que Pedro Erquicia había dicho querido decir entre líneas: “Este asunto es demasiado sensible y nadie va a emitir esta película en España” (Diario, septiembre de 1998).

La directora no olvidó su objetivo de que *Muerte en el valle* viese la luz en España pero, siendo coherente con la coyuntura que se había encontrado, decidió esperar. En el año 2002 conoció, gracias a la prensa, la fundación en diciembre del año 2000 de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), cuyo presidente, el periodista y sociólogo Emilio Silva, mostró interés por el film. Silva se puso en contacto con Hardt y durante la celebración del aniversario de la Fundación del PCE, en septiembre del año 2002, organizó una proyección especial en Madrid a la que acudieron unas 250 personas, en su mayoría familiares de personas desaparecidas.

Tras este pase, la película se proyectó en la Universidad de Nueva York en el año 2003 gracias a la intervención del Abraham Lincoln Brigade (ALBA), y un año después en la Universidad de California en Berkeley, también gracias al ALBA. Mientras *Muerte en el valle* recibía cada vez más atención, Santiago Macías le dedicó un apartado en el libro que hemos citado con anterioridad.

Por fin, en el año 2005, entre septiembre y octubre, *Muerte en el valle* pudo verse en varias ciudad españolas como A Coruña, Ourense y León (Torre, 2005: 10; Rubio, 2005: 78), anticipando su distribución online a través de una página web que la directora desarrolló con el objetivo de dar a conocer su historia – <http://www.muerteenelvalle.com>– y de su inclusión dentro del ciclo desarrollado por un colectivo de directores europeos y americanos que buscaba difundir “la memoria silenciada de las víctimas de la Guerra Civil y el Franquismo” (Aguilar, 2006), titulado *Imágenes contra el olvido*, y que daría lugar a la edición de un DVD, que salió a la venta en el año 2006, en donde se incluyó *Muerte en el valle* junto a otros 10 documentales.

La película había terminado su producción en el año 1996 y tuvo que esperar 10 años para llegar con garantías al público español. Nunca se pasó por televisión pero consiguió proyectarse en algunas salas, distribuirse on line y llegar al formato doméstico. Pero, para que esto ocurriese, la obra de Hardt tuvo que esperar a un movimiento social y político ajeno al cine que puso de actualidad un tema que en la década de los noventa no era pertinente, a tenor de los rechazos obtenidos.



Hemos escrito que *Muerte en el valle* se estrenó en 1996. En esa misma fecha, 60<sup>a</sup> aniversario del inicio de la Guerra Civil, también aparecieron otras obras que mostraron un interés por el pasado político –aunque el caso de Hardt es mucho más elocuente sobre el pacto de silencio acerca del franquismo y la Guerra Civil–. Nos referimos a *Agua Viva. Una historia en femenino* realizado por un grupo de profesores de la Universidad de Zaragoza –Ana Aguilera, Inma Blasco, Ana Esther Gil, María Orgilés y José Ignacio Tofé– y *Granado y Delgado, un crimen legal* (Lala Gomà y Xavier Montanyà, 1996). El primero de ellos tiene una duración de 26 minutos y se centra en la historia de las mujeres del pueblo aragonés de Aguaviva<sup>467</sup>. Delante de la pantalla se van a suceder los testimonios en primera persona de las mujeres de este pueblo, acompañados de una voz en off, de música y de fotografías. Todas ellas hablan acerca de la Guerra Civil, del final del conflicto y de las consecuencias que tuvo en sus vidas. Este trabajo es un acercamiento académico a estas mujeres con el objetivo de transmitir sus historias a las generaciones posteriores. De esta manera, este material audiovisual ha sido utilizado en centros de enseñanza para difundir una visión *en femenino* del pasado. No ha tenido ningún tipo de repercusión en televisión o en cines y no ha sido puesto a la venta. Su realización es el ejemplo perfecto de que se trata de un trabajo destinado a los centros escolares y universitarios, ámbitos en donde este debate sobre nuestro pasado más cercano nunca ha tenido pausa desde que se inició la transición a la democracia.

El caso de *Granados y Delgado, un crimen legal* guarda similitudes con el de Hardt en dos aspectos: el tema a tratar toca directamente la dictadura franquista y la producción tuvo problemas para obtener la atención adecuada en España. La película de Gomà y Montanyà habla sobre los anarquistas, militantes de las Juventudes Libertarias, Francisco Granado y Joaquin Delgado. Fueron capturados por la policía en 1963 y acusados de instalar las bombas que explotaron en la Dirección General de Seguridad y en la Central de los Sindicatos Verticales. Ellos no eran culpables pero a través de un juicio militar sumarísimo se les condenó a muerte y se les ejecutó a los pocos días de su detención<sup>468</sup>.

---

<sup>467</sup> Lo incluimos aquí a pesar de ser un cortometraje por la importante historia que aborda. Se puede consultar este trabajo en la siguiente dirección <https://vimeo.com/99564969> (01.03.2016).

<sup>468</sup> El caso es bastante conocido y tiene conexiones con la Historia del Cine Documental Español. En concreto, los protagonistas de la película *Queridísimos verdugos* hablan sobre la ejecución de ambos.

*“Testigos como Manuel Fraga, los policías que detuvieron a los anarquistas y los demás miembros del tribunal se negaron a participar. El político gallego siempre dispuso de la coartada del servicio a la Patria para obviar las cuestiones menores, propias de los subordinados. Los demás nada tenían que ganar con la ruptura de un silencio tan rentable y la memoria, como es lógico, sólo ejerce ante una cámara cuando resulta gratificante por alguna vía, incluso la de una recobrada conciencia”* (Ríos Carratalá, 2014: 85–86).

El documental está articulado a través de entrevistas a cámara, voz en off e imágenes de archivo, y, al igual que el de Hardt, busca aclarar la verdad y limpiar la memoria de Granado y Delgado. Sin embargo, este trabajo opta por una realización distante y una voz en tercera persona que le otorgan una pátina de objetividad. Es un reportaje informativo y reivindicativo de 57 minutos. El problema que tuvieron los directores fue que su proyecto fue rechazado tanto por TVE como por TV3 y tuvieron que esperar varios años para que la productora franco–alemana ARTE les diera el visto bueno a su historia, que al final sería producida en el extranjero (Edo, 2005: 245)<sup>469</sup>.

*“En España, con excusas diversas, ninguna televisión quiso financiar el proyecto. Hasta que ARTE–Francia lo asumió, y nos ofreció el tiempo y los medios que pedíamos para poder hacer un trabajo riguroso y a fondo. Era 1994. Todavía no se había producido el pequeño “boom” de la memoria histórica. Había mucha reticencia a remover el pasado. Ahora ya no tanto, en general. En Francia, “Granado y Delgado. Un crimen legal” se emitió a las ocho de la tarde, en una hora de máxima audiencia, le dieron un Premio FIPA de Plata, y la prensa se hizo eco del tema y la polémica. En España la prensa le dio importancia, pero TVE, no tanto, lo emitieron un año después que en Francia y de madrugada, seguramente para que lo pudiera ver mucha más gente.”* (Aisa, 2012)<sup>470</sup>.

---

<sup>469</sup> Los motivos que se filtraron a la prensa para que TV3 y TVE rechazasen el proyecto fueron estos: “RTVE y la televisión autonómica catalana TV–3 no quisieron participar en la producción del documental de Lala Gomà *Granados y Delgado, un crimen legal*, que desvela la solución de un crimen cometido 33 años atrás. Esta obra televisiva sólo ha sido posible por la aportación económica de dos empresas francesas –Arte y Point du Jour– y una productora privada barcelonesa –Ovideo–. Las dos cadenas públicas españolas se negaron a entrar en el proyecto porque querían imponer realizadores propios, menor duración y rodaje rápido” (Martí, 1996).

<sup>470</sup> La película se emitió en *France 3* a las 20:30 el 4 de diciembre de 1996 (López, 1996).

Una vez más, las sombras de la dictadura debían ser aclaradas desde fuera. Tuvieron que pasar varios años para que TVE la programase en enero de 1998. Su importancia y repercusión en el exterior hizo que su emisión fuese ineludible<sup>471</sup>. De hecho, el éxito de *Granado y Delgado* supuso un empujón para que estos directores consiguiesen un importante apoyo para su siguiente proyecto: el documental *Winnipeg* (1999), también de corte político, que contó con la participación de TVE, ADL y TV10 –Francia–, Aquisgrán –Chile– y ARTE (Cendrós, 1999). De este trabajo hablaremos en el apartado *El fin de siglo*.

Como hemos podido comprobar, estas películas, tanto *Muerte en el valle* como las últimas que hemos mencionado, nunca fueron pensadas para ser un proyecto de largometraje documental cuyo estreno se realizase en salas. Las proyecciones en salas de la película de Hardt fueron una excepción y se realizaron una vez que llegó el siglo XXI. Cuando decíamos que *Sexo oral* y *Casting* inauguraban una segunda etapa clara en nuestro trabajo el principal motivo de esta afirmación era que se iniciaba una generación de cineastas directamente influidos por los realizadores y las películas de principios de la década de los noventa. La otra razón la anticipamos aquí antes de entrar a escribir en profundidad sobre *Asaltar los cielos*: la política. En esta etapa va a nacer la preocupación por la coyuntura histórica y política en los documentales. Y estos intentos que hemos descrito aquí son el primer ejemplo de ello.

La década de los noventa, en España y en todo el mundo, se abrió con una falsa guerra televisada –la primera Guerra del Golfo–, se llegó a hablar de la *guerra en directo*, y se cerró, simbólicamente, con un atentado en directo –la caída de las torres gemelas– que sobrepasó cualquier expectativa, tanto política como informativa. La primera cambió la forma en la que el mundo entendía la televisión y la información debido a la increíble manipulación de datos e imágenes al que la sociedad pudo asistir, mientras que la segunda convirtió a la información en directo en un espectáculo sacado de una película de Hollywood<sup>472</sup>. Entre ambos sucesos, la televisión de nuestro país desarrolló la capacidad de captar todas las historias de carácter político y social. Los espectadores abandonaron la idea de ver una película cuya historia juzgaban televisiva y

---

<sup>471</sup> El documental tuvo repercusión internacional tras obtener el Fipa de Plata en el Festival de Biarritz (Anónimo, 1997 b: 9)

<sup>472</sup> Una reflexión sobre la realidad y este contexto aparece en el libro de Àngel Quintana *Fábulas de lo visible* (Quintana, 2003 b: 253–280)

el cine documental desarrolló un interés por otros aspectos, como hemos visto en las primeras películas que hemos analizado.

A esta renuncia se le unió la apatía; el desinterés por el pasado reciente alcanzó a la sociedad española. Como hemos demostrado aquí, los medios de comunicación que podían hacer llegar historias como la de Granada y Delgado o la de Francisco Redondo decidieron girar la cabeza y no abrir un debate que parecía cerrado. Eran films difíciles porque no invitaban a reafirmar el discurso sobre el pasado que socialmente se había pactado, sino a cuestionarlo. Isabel M. Estrada en su trabajo sobre los documentales televisivos y cinematográficos relacionados con la memoria histórica de los españoles también se da cuenta de esta situación y de cómo, a pesar de la coyuntura, se abrió un pequeño hueco a la investigación fundamentalmente a través de canales más minoritarios como las televisiones autonómicas. El caso de TV3, o más bien el caso de Dolors Genovès, que empezó a realizar reportajes sobre la recuperación de la memoria y la identidad y que consiguió que en 1992 se creara “una unidad de producción de documentales históricos” (Estrada, 2013: 38) a partir de la que dar salida a historias de este estilo es un caso único<sup>473</sup>.

Por último, no podemos olvidar un hecho que choca de frente con todo lo que hemos escrito cuando hablábamos sobre la importancia de la forma y de la reflexión sobre la historia y la estética del cine. Estas tres películas que hemos mencionado aquí no presentan un planteamiento formal complejo, ninguno de sus directores ha buscado reflexionar sobre ello ni transmitir su historia de un modo especialmente original. Todos ellos utilizaron el cine como un vehículo de masas para hacer recordar a la sociedad. Lo comentaba Hardt cuando decía que el documental era la forma idónea para ello –con toda seguridad se estaba refiriendo a la creencia popular que nos dice que documental es igual a lo real–. Esto nos hace preguntarnos si los documentales preocupados por nuestro pasado político que surgirán desde este momento también olvidarán su forma o si usarán los importantes avances que hemos comentado en páginas anteriores. La respuesta a esto la encontramos también en el mismo año en que se realizaron *Aguaviva*, *Granada y Delgado* y *Muerte en el valle*: 1996. Año del estreno de *Asaltar los cielos*.

---

<sup>473</sup> Esta autora también escribió un artículo sobre Dolors Genovès en *Catalan Review* (Estrada, 2006). En este periodo destaca su trabajo sobre el caso de Andreu Nin en *Operación Nikolai* (1992).

## **20. *Asaltar los cielos.***

### **20. 1 *Objetivo.***

En este apartado vamos a acercarnos a la película *Asaltar los cielos*. En primer lugar, escribiremos sobre el pasado profesional y las razones que llevaron a Javier Rioyo y José Luís López–Linares a estrenarse como realizadores con un largometraje documental; a continuación, expondremos el importante desarrollo comercial y crítico que tuvo la película, para desembocar en el análisis de su estructura. Por último, analizaremos la línea ideológica que a nuestro juicio sigue la película y su encaje dentro de los estudios sobre el documental español.

### **20.2 *José Luís López–Linares y Javier Rioyo.***

López–Linares y Rioyo formaron una *sociedad artística* que dio lugar a un corpus de largometrajes documentales relevantes. Esta *sociedad* se creó en el periodo que aquí estudiamos y gracias a ella se produjo la película sobre la que vamos a escribir detenidamente: *Asaltar los cielos*. También, Linares y Rioyo son otro ejemplo de dos realizadores que deciden iniciarse en la dirección con un largometraje documental y otra muestra de aquellos directores de segunda generación que habían tenido un contacto directo con los autores de los primeros documentales de esta década de los noventa –en este caso nos referimos a López–Linares–. Antes de hablar del origen y la trayectoria de *Asaltar los cielos* es adecuado que comentemos el pasado profesional de cada uno de ellos hasta la formación y los primeros trabajos de la productora *Cero en conducta* en 1994. La idea de este breve acercamiento es poder responder, como hicimos con *El encargo del cazador* y *El sol del membrillo*, a cuál fue la situación que llevó a Linares y Rioyo a embarcarse en este proyecto artístico.

Javier Rioyo, madrileño y de la generación de principios de los años cincuenta como su compañero, tuvo una formación académica y profesional vinculada al periodismo y a la escritura. Estudió en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid e inició una prolífica carrera en todo tipo de medios de comunicación. Trabajó en los archivos del Ministerio de Cultura, ha sido columnista en publicaciones como *El País*, *El Mundo*, *Tribuna* o *Panorama* (Heredero, 1999: 235), entró en Radio Nacional de España cuando Radio 3 estaba arrancando, a principios de los ochenta, y colaboró en emisiones como *La Barraca*, *Desde la bahía* o

*Tiempos modernos*. Experiencia que le llevó a su fichaje por la Cadena Ser y a convertirse en uno de los fundadores del longevo programa *A vivir que son dos días*.

Mientras, Rioyo también cultivó el aspecto literario participando en la fundación de la revista *El europeo* en 1988, que tuvo que abandonar a los seis meses de empezar a colaborar, o publicando *Madrid: casa de lenocinio, holganza y malvivir* en 1992. Periódicos, radio y revistas le llevaron a la televisión donde trabajó para programas como *El perro verde* de Jesús Quintero, *Sabor a Lolos*, programa de entrevistas presentado por Lola Flores, o a la “subdirección de Mira-2 (TVE) y de *Al límite* (Antena 3)” (Heredero, 1999: 235).

El cine nunca había sido un ámbito profesional en el que decidió inmiscuirse; sin embargo, Rioyo tenía amplios conocimientos de este medio desde su infancia. Como muchos de los directores que nacieron en los años cuarenta o cincuenta, un ejemplo cercano puede ser Víctor Erice, el cine era lugar de recreo y descubrimiento:

*“El descubrimiento del cine es previo. Había varios cines principales en Alcalá. Uno El Grande, un teatro del XIX, otro El Pequeño, que es el más antiguo de Europa, en la plaza Cervantes, anterior incluso que los ingleses, fue un corral de teatro. Allí íbamos casi todos los días, por cuatro o cinco pesetas, a ver dos películas. Mi madre era muy aficionada, y nos dejaba con mis amigos o con mi hermano pequeño a diario, repitiendo películas, y nos tragábamos todo, estrenos y también reestrenos, siempre con NODO. Dobladas, claro, y cojonudas. John Ford completo, La diligencia, por ejemplo... Las películas de Hitchcock, que nos dejaron fascinados, o Raíces profundas, de George Stevens, Los cañones de Navarone...”* (Valdeón Blanco, 2013).

Con catorce años participó en la formación del Cineclub Nebrija, en Alcalá de Henares, que sería el embrión del festival de cine de esa ciudad (Heredero, 1999: 236), y realizó cortometrajes en Súper 8 con dieciséis y diecisiete años (Valdeón Blanco, 2013); el séptimo arte se quedó en una afición hasta que tomó conciencia acerca de la carencia de cine documental que veía en el cine español:

*“Teníamos, como en tantas cosas, carencias, y no se había hecho mucho, acaso porque el cine documental hubiera reflejado una realidad demasiado dura, y eso era imposible durante el franquismo, que lo domesticó, aunque al menos*

*tuvimos la suerte de que legó el NODO, un material riquísimo, un filón. Al fin llegan Basilio Martín Patino, indispensable, un referente, que luego me ayudará y que a mediados de los setenta ya había hecho películas inolvidables como Canciones para después de una guerra, y estaba El desencanto, de Jaime Chávarri, magnífica. El cine documental tenía que renacer y reinventarse con la democracia”* (Valdeón Blanco, 2013).

Esta formación periodística, con latigazos de interés por la literatura, unida a su temprana pasión por el cine hacen que esta *necesidad* que Rioyo ve en el documental se exprese en un determinado tipo de cine de no ficción. A pesar de ser un periodista entiende que “la realidad no se puede capturar por el cine” (Rioyo: 2003: 103), y que como tal, todo documental es una forma de subjetividad filmada. Para Rioyo, esto no implica que un documentalista deba mentir o manipular, sino que los realizadores de cine documental no deben tener “la arrogancia de creerse los mediadores de la objetividad, de la realidad. [...] Un buen documental debe ser profundamente democrático, es decir no propagandístico” (Rioyo: 2003: 103). Opinión que compartía con su compañero López-Linares y que desearon trasladar a los trabajos que iban realizar en *Cero en conducta*.

José Luís López-Linares tiene un interés igual de profundo por el cine y, además, una larga experiencia profesional en él. Cuenta Linares que inicialmente quiso ser fotógrafo de “reportaje, llamémosle documentalista, al nivel de Robert Frank, Alex Web, o Cristina G. Rodero” (Andrade, 1993: 38) pero al ser un trabajo demasiado duro se centró en otras posibilidades que la fotografía podía proporcionarle. Fue foto-fija en algunas películas e hizo fotos para el Teatro Español de Madrid (Heredero, 1994: 400) hasta que acabó como ayudante de cámara en la película *Paraíso* (José Miguel Ganga, 1978). El responsable de la fotografía de este film es Antonio Pueche, al que Linares le debe su interés por este oficio y su formación en el –“[Con él] aprendí desde a cargar un chasis a lo que es una relación de contrastes” (Andrade, 1993: 38)–.

Esta fue la única película en la que intervino como ayudante porque después empezó a trabajar en algunos films como script. Participó en producciones vinculadas a Elías Querejeta como *Dulces horas* (Carlos Saura, 1981), *Feroz* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984) o *El sur*, primer contacto profesional con Víctor Erice, hasta que decidió marcharse a estudiar a la London International Film School. Donde no terminó ni el

primer curso porque decidió volver a España para aprovechar una oportunidad profesional que le surgió en Madrid (Herederó, 1994: 402).

En este momento, finales de los años ochenta, es cuando realiza su primer trabajo como director de fotografía en la ópera prima de Felipe Vega *Mientras haya luz* (1987), haciéndose un hueco en la profesión y abriéndose “paso mediante una sucesión de trabajos progresivamente sólidos y personales” (Herederó, 1999: 233). Siguió colaborando con Vega en *El mejor de los tiempos* (1989) y *Un paraguas para tres* (1992), trabajó para Gerardo Herrero en *Al acecho* (1988), con Emilio Martínez Lázaro en *Amo tu cama rica* (1992) y *Los peores años de nuestra vida* (1994), en *Madregilda* (1993) a las órdenes de Francisco Regueiro e incluso para Alain Tanner en *L'homme qui a perdu son ombre* (1991). Fue en esta primera época profesional cuando volvió a coincidir con Víctor Erice en el rodaje de *El sol del membrillo*:

*“Yo me encargué de toda la parte que se grabó en vídeo. Esencialmente, las conversaciones de Antonio López con su amigo Enrique Gran en el jardín y la visita de los chinos. Luego también rodé algunas cosas en 35 mm de la segunda mitad de la película, como fueron las escenas en las que el pintor rectifica ciertas pinceladas sobre el cuadro, cuando los membrillos han crecido”* (Herederó, 1994: 425–426).

Del que aprendió, como le ocurrió a Chus Gutiérrez con Joaquín Jordá, lecciones de cine que sólo se aprenden observando. Convirtiéndole en un director de cine, como le ocurría a la granadina, influenciado por las enseñanzas de los primeros autores de este documental de fin de siglo.

*“Víctor y yo nos conocíamos bastante bien desde los tiempos de El sur, donde yo trabajaba como “script”. Allí nos pasábamos muchas noches prácticamente en vela, repasando en vídeo todo lo que se había rodado ese día para ver si, además de las tomas que ya había mandado a positivar, encontraba alguna otra que le gustara más. Me quedaba toda la noche en su habitación oyéndole comentar por qué elegía un plano en lugar de otro, y era fantástico. En el rodaje de El sol del membrillo continuaba siendo, por supuesto, igual de meticuloso”* (Herederó, 1994: 426).



Esta experiencia, unida al interés por realizar un determinado tipo de cine documental, como expresaba Rioyo, unió a estos dos amigos de la infancia que decidieron formalizar una sociedad en 1994 que se conocería como *Cero en Conducta*, S.L.

*“Había ciertos programas de televisión que a mí me gustaría poder ver y que en España no se producían: programas documentales que no eran los reportajes habituales o los dedicados a la naturaleza. También pensaba que esos documentales que a mí me gustaría ver contarían con un público no muy grande pero suficiente para justificar el esfuerzo de hacerlos. Javier Rioyo compartía esta inquietud y decidimos montar una productora como socios al 50 por 100”* (Sánchez, 2007: 313).

Por tanto, la productora nació con el único objetivo de realizar documentales. Un hecho idéntico al que protagonizó Juan Lebrón fundando en 1987 *Juan Lebrón Producciones* y nada habitual en el contexto en el que estamos trabajando. El nombre de la productora era un homenaje a la película homónima de Jean Vigo y a la, poca, obra que dejó este cineasta francés. Era una declaración de intenciones, y una provocación, si tenemos en cuenta el escándalo que rodeó a *Cero en conducta*<sup>474</sup> y las intenciones iniciales de Rioyo y Linares: abrir el camino a un posible cine documental para las salas.

*“Una de las preocupaciones de Cero en Conducta es conseguir tratar los materiales de la realidad con instrumentos habituales de la ficción, además de los clásicos y específicos de los documentales. Historias reales de nuestro presente y de nuestro pasado más reciente con un tratamiento cinematográfico. Documentales que participen de la estética de la ficción. Una forma narrativa que participe de la amenidad, del interés y del lenguaje que se debe exigir no sólo a los proyectos de ficción sino también a los que están contruidos a partir de hechos reales”* (Rioyo y López-Linares, 1997: 8).

Con la productora en marcha realizaron una serie de pequeños trabajos. “Dos pequeños documentales (*Chicote* y *Bacalao: East Side Story*) [...]. Luego realizan un vídeo sobre el Museo de Arte Reina Sofía, un programa para Canal Plus sobre los Oscar de 1994 y un vídeo conmemorativo del centenario del cine” (Heredero, 1999: 237). Lo

---

<sup>474</sup> La película fue producida en 1933 y prohibida hasta 1945.

que les lleva en 1995 a producir hasta ese momento su trabajo más importante, *Franco: veinte años después*. Donde participaron junto a TVE y el Canal Arte.

El propósito inicial con el que habían decidido embarcarse en el mundo del cine tuvo que esperar. Estos pequeños trabajos les sirvieron para darse a conocer mientras buscaban la excusa perfecta que les permitiese dar el salto al largometraje y alcanzar ese ansiado *nuevo* documental. Javier Rioyo explica que la idea con la que empezaron a trabajar tras el documental sobre Franco fue la de un ilustre asesino español:

*“Me obsesiono con la historia de un asesino español, el único que venía en una enciclopedia en francés que había leído mucho antes, Asesinos célebres del siglo XX. El único español era Ramón Mercader, y había matado a Trotski. [...] La historia estaba esperando que la contaran”* (Valdeón Blanco, 2013)<sup>475</sup>.

Rioyo puso la historia e hizo partícipe a Linares de su interés por Ramón Mercader (Rodríguez Álvarez, Suárez, Fonseca y Rioyo, 1997: 114)<sup>476</sup>. Y justo coincidió con la necesidad, un año después, de que la productora iniciase un proyecto de gran envergadura:

*“Que nos llevara tiempo, que nos emocionara más. [...] Y decidimos intentar reconstruir la vida de alguien con los documentos que hubiera, buscando en archivos [...]. La dificultad estaba en que nadie se cree un documental. Bueno, sí se lo creen, se han hecho muchos documentales y algunos se estrenaron con éxito y hubo un pequeño circuito. Pero ahora se había perdido la costumbre, o si no, te lo situaban en el espacio de televisión donde te pueden poner el documental”* (Rodríguez Álvarez, Suárez, Fonseca y Rioyo, 1997: 115).

Finalmente, Rioyo y Linares terminaron sucumbiendo a la historia de Ramón Mercader. La historia de un juguete roto, como la de tantas historias que han pasado por el cine español. Cómo escribió Javier Rioyo aludiendo al documental *Juguetes rotos* de Manuel Summers, “nuestro cine tiene en sus juguetes rotos, en su matones crecidos en

---

<sup>475</sup> Rioyo también recuerda que de Ramón Mercader existía la película de Losey, *La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969), los escritos sobre él de Jorge Semprún, Teresa Pàmies o Philip Kerr. Además, en 1990 Luis Mercader, hermano de Ramón publicó el libro *Ramón Mercader mi hermano: cincuenta años después* (Sánchez, 2007: 320).

<sup>476</sup> “En esto nos habíamos fijado hacía mucho tiempo. Digo “nos” porque hice partícipe de una obsesión que yo tenía desde muy jovencito a un amigo, José Luís López-Linares. La obsesión era la vida de alguien que había matado a una persona importante del siglo” (Rodríguez Álvarez, Suárez, Fonseca y Rioyo, 1997: 114).

la necesidad, algunos de los mejores argumentos para pensar que no todo está roto, ni perdido” (Rioyo, 1998: 70).

Las posiciones que tenían ambos directores han quedado claras. Su formación profesional, académica y personal les llevó a marcarse un objetivo meridiano: fundar una productora documental en la que poder hacer una no ficción que no se había realizando en España hasta ese momento. Y, además, esta búsqueda les llevó a plantear su primer largometraje sobre un personaje histórico que tendrá una serie de consecuencias que veremos en el siguiente apartado.

El breve acercamiento a las inquietudes personales y profesionales de Rioyo y Linares que hemos planteado aquí choca de frente con los anteriores acercamientos que habíamos realizado. Joaquín Jordá y Víctor Erice tenían un bagaje cinematográfico, una obra previa y una experiencia que fue crucial a la hora de filmar *El encargo del cazador* y *El sol del membrillo*. El caso de estos debutantes es radicalmente distinto y *Asaltar los cielos* es el inicio de una obra en común que marcará el resto de trabajos y de líneas a seguir. No podemos hablar de estilos, intereses, temáticas, formas,... que como directores de cine les llevaron a este lugar concreto. En su contra tenemos la reflexión y el conocimiento periodístico y cultural de Rioyo y el bagaje profesional como director de fotografía de Linares como único punto de partida que pueda explicar este interés por el cine documental.

### ***20.3 Desarrollo, distribución y recepción crítica.***

Hemos visto que, un año después de fundar *Cero en Conducta*, la fascinación por Ramón Mercader hizo que Rioyo y Linares emprendiesen la tarea de contar su vida a través de los documentos que sobre él perdurasen. Una vez cogido el impulso únicamente quedaba encontrarse con la realidad económica que la industria cinematográfica impone:

*“Nos empeñamos tozudamente [en hacer la película] y no convencimos a nadie, la verdad. [...] Estuvimos durante meses sin convencer a nadie. Se nos ocurrió mandarlo a Europa, a una de las ayudas del proyecto Media. Y la primera vez que nos dijeron que sí fue en Europa<sup>477</sup>. Creyeron en la historia, y en*

---

<sup>477</sup> Esta es la primera película documental española que contó con un apoyo del programa MEDIA (Comella, 2013: 74).

*la historia en documental. Entonces la mandamos al Ministerio, a las ayudas de cine, y dijeron: “¡Pero si es un documental!”. Pues sí, pero todo lo que se mueve en una pantalla, como dice no sé quien, es cine. Todo lo que tú veas en una pantalla grande puede ser cine. Y se lo creyeron los del Ministerio. Con estas ayuditas fuimos a TVE y a Canal+ e hicimos que se lo creyeran, y se lo creyeron. Con el mínimo presupuesto. Nos han dado la ayuda mínima que se da. De ahí partió la película. Pero con eso, y con las trampas, y con deudas personales y no pagar todavía a acreedores, empezamos” (Rodríguez Álvarez, Suárez, Fonseca y Rioyo, 1997: 115).*

Obtenida la financiación se desarrolló un plan de producción que contemplaba la preparación y documentación previa del proyecto, es decir, la recogida de imágenes de archivo, dossiers, informes... que se inició en marzo de 1995 y duró unas 12 semanas (Rioyo y López-Linares, 1997: 20)<sup>478</sup>. Una vez recogida la necesaria documentación comenzó el rodaje en septiembre de 1995. La filmación se prolongó durante 8 semanas y llevó a los realizadores a cinco países distintos: España (Madrid, Barcelona y Pamplona) durante 3 semanas, Francia (París y Toulouse) durante una semana, Italia (Roma) y Rusia (Moscú) durante 2 semanas y Cuba (La Habana) durante una semana (Rioyo y López-Linares, 1997: 20)<sup>479</sup>. Se realizaron toda una serie de entrevistas, reconstrucciones, planos recurso, etc. en dos formatos distintos: súper 16mm, tanto en blanco y negro como en color, y Betacam. Según López Linares los exteriores fueron grabados en celuloide y las entrevistas en vídeo (Sánchez, 2007: 315). El montaje fue realizado en AVID, en una de las primeras salas de edición digital de España (Sánchez, 2007: 315), durante 9 meses. Y sobre un copión inicial de 100 horas (Benavent, 2000: 97) se llegó al corte final de 94 minutos. Mientras, la película había pasado por varios guiones. Rioyo, responsable de este apartado, afirma que hubo dos (Sánchez, 2007: 322), y varios títulos: según los datos del Ministerio de Cultura tuvo como título durante su rodaje *Mercader: excéntricos y revolucionarios* y Rioyo confirma que antes de este hubo otra propuesta, *Tempestades de acero* (Rioyo, 2014). Finalmente se optó por el conocido *Asaltar los cielos* por motivos que en un epígrafe posterior explicaremos. También, al igual que en otras obras que hemos comentado con anterioridad, la película

---

<sup>478</sup> Finalmente se utilizó material de 15 archivos diferentes.

<sup>479</sup> Aunque el plan de rodaje que citamos aquí no se haya cumplido de forma estricta, la película se planteó de esta manera. Como comentan los realizadores, a la hora de dar a luz un documental se debe contar con los *inconvenientes* de tratar con personas reales. Por este motivo, el global de todas las entrevistas tardó en cerrarse más de un año (Heredero, 1999: 238).

sufrió un kinescopado a 35 mm para su posterior proyección en salas (Herederó, 1999: 236).

Terminado el proyecto, después de casi dos años, la primera proyección pública tuvo lugar en España, el 21 de octubre de 1996, en la 41ª edición del Festival Internacional de Cine de Valladolid dentro de la sección que el certamen dedica al cine documental, *Tiempo de Historia*. En ella la película alcanzó el segundo premio dentro de su sección, *ex aequo* con otro largometraje documental que se convirtió en un pequeño fenómeno en esta época: *Paris was a woman* (Greta Schiller, 1996) (Fernández-Santos, 1996 a)<sup>480</sup>. Las primeras reacciones fueron muy positivas y parecían coincidir con el sentir de los directores acerca de lo que ellos entendían que se debía hacer con el cine documental; podemos poner como ejemplo las elogiosas palabras de Rodríguez Marchante que cubría la Seminci para ABC en 1996:

“Asaltar los cielos *es un perfecto ejemplo del cine que se puede hacer por los caminos poco transitados del documental. Y es un ejercicio de equilibrio entre las caras y cruces de la historia, abordado a lo ancho y con todo el miramiento ideológico preciso. Su aspecto, escrupulosamente objetivo, no le impide a la película un cierto tono apasionado y melancólico, del todo necesario para entender los hilos que movían a ese muñeco de trapo llamado Mercader*” (Rodríguez Marchante, 1996 a: 89).

A pesar de estos avances, López Linares ha afirmado que, ante la dificultad de estrenar la película en las salas, el objetivo inicial fue conseguir su venta para la televisión (Sánchez, 2007: 314). Quizá esta fuese una de las razones por las que *Asaltar los cielos* fue presentada y seleccionada para los premios FIPA, más orientados al mundo de la televisión, en 1997 (Álvarez, 1997 a: 66)<sup>481</sup>. Año en el que debía compartir protagonismo con otro documental que hemos citado en el apartado anterior y que obtendría un importante reconocimiento: *Granado y Delgado, un crimen legal*. Y decimos debía porque la película de Rioyo y Linares se retiró oficialmente del certamen

---

<sup>480</sup> Los premiados de esa edición se pueden consultar en el archivo histórico de la Seminci <http://www.seminci.es/historico.php?ano=1996>

<sup>481</sup> El festival se celebró la segunda semana de enero de 1997.

el 15 de enero de 1997 debido a que el Festival de Berlín había aceptado el film dentro de su sección *Panorama* (Álvarez, 1997 b: 123)<sup>482</sup>.

En febrero de 1997, en Alemania, *Asaltar los cielos* se proyectó en tres ocasiones dentro del citado festival con la sala repleta en cada uno de estos pases (Llopart, 1997 a: 45)<sup>483</sup>. Uno de ellos contó con la presencia de Javier Rioyo y José Luis López Linares, que mantuvieron un animado coloquio con los asistentes (Comas, 1997). La cinta no se detendría aquí porque en agosto de ese mismo año participó en el Festival de Montreal, dentro de la sección *Cine de hoy* dedicada a las producciones experimentales y de nuevos realizadores junto a la película de la que hablaremos posteriormente: *Tren de sombras* (Anónimo, 1997 b: 84). Este certamen ha sido una tradicional puerta de entrada del cine de habla hispana en EEUU (Muñoz, 1997: 34) y no fue la única que utilizó *Asaltar los cielos* para hacerse un hueco en el mercado norteamericano porque en su particular escalada de prestigio fue escogida por la SGAE y la Cinemateca Americana, en colaboración con el Ministerio de Cultura, para ser exhibida dentro de la semana de cine español de Hollywood que se celebró en febrero de 1997 (Rodríguez, 1997: 83).

El recorrido de la película dentro del circuito de festivales coincidió con su carrera comercial en salas. Al contrario que la mayoría de las obras de las que aquí hablamos, *Asaltar los cielos* no necesitó ser definida y catalogada dentro de un festival para posteriormente ser estrenada sino que tuvo, casi en la práctica, un estreno simultáneo junto a su proyección en el Festival de Valladolid. Como ocurre con muchas películas de gran impacto comercial se presentó en un festival como punto de partida para su estreno, no se presentó en el festival como punto de partida para su venta y puede que futuro estreno.

El 29 de noviembre de 1996 *Asaltar los cielos* se estrenó comercialmente en un único cine de Madrid, los antiguos cines Alphaville (Alonso, 1996), con la “presencia multiplicada de glorias del periodismo, las artes, la política y la literatura, incluso con algún descendiente de Trotski” (Cruz, 1996), y en Barcelona, también en un único cine,

---

<sup>482</sup> Según la prensa el Festival de Berlín impidió la proyección en Biarritz, que es donde tiene lugar el FIPA, porque la organización del festival alemán prohíbe que las cintas concurren en otros certámenes. Esto no tiene demasiado sentido porque la película ya se había proyectado en Valladolid y se había estrenado comercialmente como veremos más adelante.

<sup>483</sup> Su presencia también se puede confirmar en el archivo histórico de la Berlinale. [https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1997/02\\_programm/1997/02\\_Filmdatenblatt\\_1997\\_19971671.php](https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1997/02_programm/1997/02_Filmdatenblatt_1997_19971671.php)

el Verdi Park, el 4 de diciembre de 1996 (Bonet Mojica, 1996 a: 44), con la compañía de Víctor Alba, “veterano militante del POUM, escritor y periodista que durante su exilio pudo visitar a Ramón Mercader en la cárcel mexicana en la que este cumplía condena” (Bonet Mojica, 1996 a: 44) –y que también aparece en la película–, iniciando así un recorrido comercial que se pudo prolongar durante seis meses (Cerdán, 2005 a: 357) y que le llevó a recaudar oficialmente, según datos del Ministerio de Cultura, 121.310,94 euros gracias a que fue vista por 36977 espectadores<sup>484</sup>, situándose justo por debajo de *Flamenco* y de *El sol del membrillo*. Son unos resultados excepcionales si tenemos en cuenta la influencia que supone ir al cine a ver una película de Víctor Erice o de Carlos Saura frente a un documental firmado por dos novatos. La tozudez dio la razón a ambos directores, que demostraron que “con sólo dos copias” (Reboiras, 1999: 113) una película documental puede funcionar mucho mejor que otros films, aun siendo estrenada “a la misma hora que muchas películas de ficción” (Reboiras, 1999: 113).

Este crecimiento imparables es solo comparable con el análisis que hacíamos de la escala de prestigio que vivió *El sol del membrillo*. Sin llegar a su nivel de importancia, fundamentalmente por la potente presencia internacional de la película de Víctor Erice<sup>485</sup>, el éxito de *Asaltar los cielos* sirvió para dar constancia de las posibilidades del cine documental en materia comercial. Como comentaba Javier Rioyo un año después de realizar la película, “todavía la gente no se cree que nos ha ido bien. Sin cohetes, pero se va pagando” (Rodríguez Álvarez, Suárez, Fonseca y Rioyo, 1997: 115–116) y el todavía más elocuente López-Linares, más de diez años después: “cuando estaba haciéndola había amigos productores que me decían que hacer documental era una ruina y unos años después estaban ellos haciendo documental también” (Bugallal, 2009 b).

Este hecho ha sido recogido en muchos de los textos que hablan sobre la película, el más elocuente, por su concienzudo resumen, es el que realiza Margarita Ledo al condensar de la siguiente manera su meteórica ascensión:

“Asaltar los cielos se estrena el 29 de noviembre de 1996 en Madrid. Más de seis meses en cartel. Se estrena en Barcelona. Más de seis meses en cartel. Se estrena en Valencia, en Málaga, en Pamplona... Sogepaq la distribuye a nivel

---

<sup>484</sup> Sin tener en cuenta el número de espectadores que la vio en los países de los festivales a los que asistió.

<sup>485</sup> A pesar de que la película de Linares y Rioyo también tuvo bastante presencia en el exterior.

*internacional por México, claro, por Polonia, Hungría, Bélgica, Australia... En el noventa y siete la vimos por primera vez en Santiago de Compostela. La volvimos a ver en Buenos Aires, abril del 2000, en el cine Lorca de la calle Corrientes. Ininterrumpidamente fue apareciendo en la programación de festivales más o menos convencionales, como Valladolid o Marsella; más o menos singulares, como “Les films du Monde” de Montreal, o el Filmfestpiele Berlín; más o menos lejanos, ese nombre de ciudad aristocrática balnear, Karlovy Vary, o Istambul, de paso hacia Oriente. Como muestra para ámbitos de aprendizaje y de debate entró en el espacio académico, más o menos reglado, en la UIMP, en los Master, en algún que otro Curricula de comunicación y periodismo audiovisual, trayendo consigo esto tan cinematográfico [...] [de] el paso del tiempo” (Ledo, 2001: 300).*

Y nosotros concluimos que además fue aceptada por todo la industria del cine español cuando, esta es la primera vez que ocurre en este trabajo, fue nominada a los premios Goya en la categoría de Mejor Montaje junto a *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) y *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996)<sup>486</sup>. No existía categoría de mejor documental en la gala de los premios del cine español y no la hubo por primera vez hasta el año 2002, tampoco había nada que nominar. También podemos destacar aquí que *Asaltar los cielos* fue objeto de una mención especial dentro de los Premios Ondas que se otorgaron en 1997<sup>487</sup>. Resaltando el impacto popular que tuvo el documental.

Naturalmente esta carrera comercial también obtuvo en paralelo una recepción crítica ampliamente favorable. Con algunos detalles negativos que los críticos se encargaron de señalar pero siguiendo siempre una línea muy positiva. Antes hemos introducido la crítica de Rodríguez Marchante para ABC en el marco de la Seminci, un mes después, cuando la obra se estrenó comercialmente, el periodista también mantenía la misma opinión, y con más viveza:

*“Entramos a Asaltar los cielos sin saber (incluso sin querer saber) de Ramón Mercader más cosa que un instante de su vida: el pioletazo a Trotski en México, y salimos de la película empapados (incluso, queriéndonos mojar más) de algunas de las claves políticas y sociales de las últimas seis o siete décadas.*

---

<sup>486</sup>Finalistas de los Premios Gota del año 1997 [http://premiosgoya.academiadecine.com/descargas/ediciones/finalistas\\_premios\\_goya\\_1997\\_edicion\\_11.pdf](http://premiosgoya.academiadecine.com/descargas/ediciones/finalistas_premios_goya_1997_edicion_11.pdf)

<sup>487</sup>Listado de los ganadores de los Premios Ondas [http://www.premiosondas.com/historia\\_1999-1990-07.php](http://www.premiosondas.com/historia_1999-1990-07.php)



*Luego estamos ante una película que propone el conocimiento y anima a la curiosidad. Detalle insólito en el cine actual” (Rodríguez Marchante, 1996 b: 89).*

Por el contrario, Esteve Riambau, que también cubrió el Festival de Valladolid para *Dirigido por...*, entendía que el documental era interesante pero que adolecía de algunas lagunas. Las únicas palabras que le dedicó fueron para resaltar lo más negativo, a su juicio, del film:

*“Acusa la falta de material pertinente el por otra parte interesantísimo ensayo de Javier Rioyo y José Luis López Linares sobre Ramón Mercader. Asaltar los cielos muestra la trayectoria biográfica del catalán que asesinó a Trotski y si bien revela elementos fascinantes –como la personalidad de la madre del protagonista– delata alarmantes arritmias provocadas por divagaciones – como la digresión poética sobre los niños de Rusia– destinadas a cubrir la ausencia de un material –los archivos de la KGB, por ejemplo, donde debe hallarse la orden de Stalin para librarse de su peor enemigo– al que no se ha podido acceder” (Riambau, 1996: 58).*

No fue de la misma opinión Ángel Fernández–Santos, que veía en ella un importante descubrimiento sobre un suceso y una época que, aunque no dejan de ser cercanas, pueden resultar oscuras en algunos puntos:

*“Asaltar los cielos saca de un pozo sin fondo aquella patética marioneta humana e indaga con hondura y soltura en un enigma que todavía tiene zonas imprecisas, como casi todo lo concerniente a Trotski, cuyo rastro y memoria fueron literalmente borrados y barridos por Stalin de la historia soviética. De ahí que el documento de Rioyo y Linares –que se han quemado las pestañas en los muchos años que les ha llevado componer esta joya documental– sobre Mercader y la inquietante personalidad de su madre, Caridad del Río, es un filme indagatorio formalmente muy bien logrado y con contenidos apasionantes.*

*La transparencia (precisa y concernida) de Rioyo y Linares nos lleva más allá de donde nos llevaron Losey y Weiss. Asaltar los cielos arroja luz en ese pozo que, aunque los libros que ha provocado llenan bibliotecas, aun sigue casi inexplorado” (Fernández–Santos, 1996 b).*

También, la crítica se atrevió a unir el éxito de esta película con el de *Paris was a woman*, que hemos comentado anteriormente. La más elocuente es la reseña que le dedicó la revista *Fotogramas*, puesto que bajo la firma de Nuria Vidal decidieron unir ambas películas en la misma crítica. Sacaron conclusiones que para este trabajo son muy estimulantes:

*“El género documental difícilmente llega a las salas comerciales. Generalmente relegado a la televisión, el documental tiene, sin embargo, un espacio en los cines. La prueba es el éxito inesperado y agradablemente sorprendente que han tenido Asaltar los cielos y Paris was a woman. [...] [Ambos] son dos trabajos que pueden compararse. Pero si uno, el de Greta Schiller es cinematográficamente hablando de una cierta pobreza narrativa, el otro, en cambio, es de una riqueza imaginativa por encima de su historia”* (Vidal, 1997 a: 14).

Nuria Vidal también veía en la película de Rioyo y Linares una “novela de espías” (Vidal, 1997 a: 14). Una apreciación muy repetida por todos los que escribieron sobre ella después de su estreno. La que mejor expresa esta sensación general es María Casanova:

*“Formalmente es un documental sobre Ramón Mercader, el asesino ejecutor de León Trotski. Pero en realidad, apenas a la media hora de proyección, La historia resulta tan apasionante que parece que lo que está en la pantalla es una película de ficción. [...] Es una obra poco común; un documental, desde luego, pero con unos personajes y trama que lo hacen más apasionante, y entretenido, que muchas películas de gran presupuesto”* (Casanova, 1996: 62).

Efectivamente, para la crítica, *Asaltar los cielos*, como hemos visto en ocasiones anteriores con Erice o Guerin, no era sólo un documental. Fundamentalmente, porque aquello que se entendía como documental pertenecía al territorio de la televisión no de las salas de cine. Si María Casanova decía que estaba realmente ante un entramado de ficción, Lluís Bonet, por ejemplo, afirmaba que no era un “documental simplemente bien documentado [...] sino que tiene un hilo argumental que lo [convertía en un] en singular y estremecedor melodrama familiar” (Bonet Mojica, 1996 b: 45). Esta necesidad de buscar nuevos adjetivos para estas películas la comentaremos en la tercera parte de este trabajo, aquí solo dejamos constancia de ello.

Junto a esta destacable apreciación de su valor cinematográfico, Josetxo Cerdán también ve una importante aceptación de la película por parte de otros círculos no cinematográficos, de ahí su éxito en taquilla. Reproducimos sus muy acertadas conclusiones

*“Más allá de la aceptación que la película pudo tener en los círculos cinematográficos, lo verdaderamente destacable es como ésta fue reivindicada también, fuera de ellos, por los intelectuales. Sólo en El País se pueden encontrar textos de Juan Cruz (‘La ropa de invierno’, 21-9-1996 y ‘Película sin subtítulos’, 7-12-1996), Manuel Vázquez Montalbán (‘Memoria’, 9-12-1996), Javier Pradera (‘Asaltantes del cielo’, 18-12-1996), Antonio Muñoz Molina (‘Biografías de nadie’, 29-1-1997) y mucho más tarde, lo cual se convierte en prueba irrefutable de la huella dejada por el film, Javier Cercas (‘Paraíso’, 11-8-2001). Pero no son éstos los únicos: Eduardo Haro Tecglen publicó al respecto del film ‘El asesino bondadoso’ en Cinemanía (octubre de 1996); Joaquín Leguina, ‘Que semana. Asaltar los cielos’ en Cambio 16; Joan Barril en ‘La mañana de ayer’ en El Periódico (4-12-1996), o Juan José Millás, ‘Asaltar los cielos’ en ‘La nueva España’ (19-2-1997). Este último comenzaba su texto con una acertadísima afirmación: “Cuando los comentarios sobre una película se salen del espacio dedicado a la crítica de cine, es porque esa cinta ha sido capaz de traducir algo que nos concierne” (Cerdán, 2008: 11-12).*

Efectivamente, la película llegó a un público muy mayoritario y su éxito terminó de confirmarse con su pase en abierto por La 2 de TVE el 22 de enero de 1999 (S.T., 1999: 124) que como el propio Cerdán cita obtuvo un 26% de share en su franja horaria (Cerdán, 2008: 12). Aunque previamente ya había sido estrenada por Canal + el 29 de enero de 1998 (De Lope, 1998). Curiosamente, en este primer pase por la televisión de pago, en una crítica firmada por Manuel de Lope que recogía el diario *El País*, el cronista todavía se asombraba ante lo que proponía la película: “es raro que un documental reúna lo que corresponde a la ambición artística y a la implacable eficacia del cine” (De Lope, 1998). Los muros que se querían derribar sobre lo que significa un documental todavía eran muy altos.

#### 20.4 *Una estructura para conquistar el cielo.*

Para analizar la estructura de *Asaltar los cielos* vamos a utilizar la copia depositada en la Filmoteca Española y cuya duración es de 94 minutos, por tanto, cuando hagamos referencia a un punto exacto del metraje lo haremos en función de esa copia<sup>488</sup>. Antes de explicar cómo entendemos nosotros el film, creemos necesario exponer tres conclusiones diferentes que existen sobre su narración y su estructura para, al igual que hicimos con *El sol del membrillo*, entender que los acercamientos a esta obra pueden generar resultados dispares.

El primero de ellos pertenece a los propios realizadores de *Asaltar los cielos* y no está vinculada con ninguna obra académica o una escuela o metodología de análisis. Linares y Rioyo, en la documentación publicada por la revista *Viridiana*, plantean una historia con dos partes muy nítidas (Rioyo y López-Linares, 1997: 13). La primera de ellas, a la que denominan *Tiempo de crecer*, contendría los siguientes escenarios:

*“La vida cómoda de la alta burguesía catalana. Los divertimentos de una aristocracia en medio de una sociedad en conflictos sociales. La bohemia, la revolución industrial, los anarquistas, las drogas. La vida apasionada de una mujer desclasada. Un matrimonio poco convencional, unos hijos que crecen con una madre que quiere vivir libre. La separación, los hijos en Francia con su madre convertida a la fe comunista. La cárcel, la guerra, la actividad revolucionaria. La derrota y el exilio. La preparación del asesinato de Trotski. Los amores, el espionaje en París, la ficción mundana. El asesinato en solitario de León Trotski con un piolet”* (Rioyo y López-Linares, 1997: 13).

La segunda, llamada *La pasión traicionada* o *“Hot Potatos”*, mostraría lo siguiente:

*“La huida de la madre. Sus escénicas participaciones en la actividad comunista. El silencio carcelario de Ramón. El amor y el descubrimiento de su verdadera identidad. Los hermanos en el exilio. La vida rehén del hermano pequeño. El resto de la familia, perdedores y triunfadores. La vida en Moscú, el París de Caridad.*

---

<sup>488</sup> Características técnicas de la copia consultada: 94 min., Eastmancolor, Panorámico, 35 mm.

*La salida de Ramón hacia Moscú. Su vida en la Cuba de Fidel. El padre olvidado. Las decepciones de una familia que está perdiendo la fe en el comunismo. Las relaciones con el poder soviético y con los comunistas españoles. La muerte de Caridad. La vuelta a España de Luis. Los triunfos de María Mercader, su prima, actriz famosa y mujer de Vittorio de Sica. La muerte de Ramón. La vida de los hijos de los hermanos. El olvido.*” (Rioyo y López-Linares, 1997: 13).

Esta descripción pertenece a un material de trabajo de los directores y como se verá después, al describir la película, alguno de estos argumentos citados no aparecen en el montaje final. Aquí nos quedamos con que, a la hora de rodar, se planteó la necesidad de dividir la obra en dos: crecimiento, aprendizaje y asesinato y consecuencia del asesinato.

Los otros dos acercamientos tienen una intención diferente y pertenecen al ámbito de los estudios fílmicos. Ante la potencia de la historia, María Ulled elige acercarse a *Asaltar los cielos* a través del análisis de su trama principal (Ulled, 2006). Según su texto la obra de Linares y Rioyo es un *documental dramático*<sup>489</sup>. Y como tal, la estructura del film es analizada a través de los conceptos que sobre el relato desarrollan Linda Seger y Syd Field. Para esta autora existe una trama principal protagonizada por los avatares vitales de Ramón Mercader y dos subtramas que completan la historia de este asesino: la vida de Caridad del Río y la vida de León Trotski. Además, como son personajes históricos, existe, según Ulled, una “subtrama de contextualización histórica” (Ulled, 2006: 58) que permite esclarecer los acontecimientos políticos, culturales e ideológicos en los que se desenvuelven estos individuos y que, además, se convierte por sí solo en un relato independiente.

Frente a este acercamiento a *Asaltar los cielos*, que es muy consciente de la complejidad de los personajes y del número de personas que aparecen en la película, podríamos contraponer el texto de Antonio Gómez que, aunque utiliza una metodología de acercamiento distinta, sus conclusiones son similares a las de Ulled pero

---

<sup>489</sup> “Asaltar los Cielos es un documental dramático porque en el guión se distinguen los esquemas dramáticos y narrativos propios de un producto cinematográfico de ficción: paradigma argumental, ejes de acción, personajes, recursos narrativos, y ante todo la utilización del drama para apelar a los sentimientos de la audiencia. Éstos documentales se apartan de los de divulgación histórica con un carácter eminentemente didáctico, con estructuras más sencillas, más concretos, claros y carentes de recursos narrativos dramáticos” (Ulled, 2006: 48).

simplificando su estructura a un único binomio: la historia personal de Ramón Mercader y la contextualización histórica de esa historia y de esa personalidad que se presenta como un ejemplo paradigmático de su época (Gómez, 2006: 154). ¿Y por qué llega a esa conclusión? Porque Gómez ve la obra de Linares y Rioyo como una “práctica de la memoria, [es decir, como] un proceso creativo en el que se reactiva no un tiempo pretérito, sino perspectivas y puntos de vista sobre dicho pasado” (Gómez, 2006: 154). Por tanto, esta película no intentaría esclarecer lo que ocurrió con exactitud, sino reproducir la historia en función de un punto de vista.

Como hemos explicado en la metodología de esta investigación, nosotros estudiamos la estructura –el montaje final– de estos documentales como un paradigma del trabajo dentro del cine de no ficción. Por tanto, nuestro acercamiento no es cercano a un tipo de análisis como el de Ulled, que define *Asaltar los cielos* en función del estudio del relato, o el de Gómez, que usa la obra de Rioyo y Linares para hablar sobre el uso que utiliza el cine de lo real de la Historia. En definitiva, de las políticas de la memoria. Por este motivo, nuestro punto de vista se aleja sobremanera de estas visiones.

Aquí entendemos que *Asaltar los cielos*, como documental, funciona de la siguiente manera: desde el inicio de la película hasta el minuto 3:58 se corresponde con una *introducción* al personaje principal, al contexto histórico al que pertenece este protagonista y al gran misterio que rodea su vida: el asesinato de Trotski. Desde este momento la película se va a dividir en tres partes en función de la cambiante personalidad del protagonista; además, estos bloques van a tener una duración aproximada de 30 minutos haciendo que *Asaltar los cielos* tenga un claro montaje en tres actos. El primer bloque, al que llamaremos, *El origen y las razones de Ramón Mercader*, comienza en el minuto 3:58 y finaliza en el minuto 28:50. En esta primera parte entenderemos que su interés por la política procede de su madre, Caridad del Río, veremos cómo su juventud en España está marcada por la proclamación de la Segunda República y de la Guerra Civil y cómo en esta época comienzan sus contactos con la Unión Soviética. Este bloque finaliza en el minuto 28:50 cuando Ramón Mercader ya no es Ramón Mercader, sino Jacques Mornard, y tiene que cumplir una misión para la que ha sido educado en la URSS; desde este momento hasta el minuto 1:01:52 se va a suceder el segundo bloque que nosotros denominamos como *Jacques Mornard/Frank Jackson contra Trotski*. Aquí vamos a conocer las acciones que tuvo que llevar a cabo el protagonista para acercarse a este líder soviético –fundamentalmente su relación con

Silvia Ageloff–, además, el film presentará un extenso acercamiento a la figura de Trotski en México y a los motivos de su exilio político, culminando con la reconstrucción del atentado que le costó la vida. Desde este momento, minuto 1:01:52, hasta el minuto 1:31:53, se va a desarrollar el apartado final de la película, que conoceremos como *Las consecuencias de su atentado*, en el que Ramón Mercader, en palabras de la voz en off que acompaña el film, “es un hombre sin nombre, sin pasado, sin historia, es un hombre sin rostro”<sup>490</sup>. El metraje mostrará su paso por la cárcel, su regreso a la URSS, su estancia en Cuba, la muerte de su madre y su final como una consecuencia directa del segundo acto de la película.

Estos tres bloques, que nosotros hemos dividido en función de la personalidad cambiante de Mercader, tienen un principio y un final formalmente marcados dentro de la película, aun así, cada uno es consecuencia del anterior y los tres están estructurados en función de un constante montaje paralelo de historias personales, declaraciones a cámara, contexto histórico y voz en off. En relación con los dos análisis anteriores –*El encargo del cazador* y *El sol del membrillo*– es una variante importante. En la película de Joaquín Jordá había una clara propuesta por agrupar la vida de Jacinto Esteva en bloques temáticos mientras que en la obra de Víctor Erice era fundamental que el montaje estuviese fragmentado en días debido a la importante reflexión sobre el paso del tiempo que hay en el film. Aquí, la vida poliédrica de Mercader exige un constante montaje en paralelo que articule contexto histórico, contexto familiar o privado y contexto ideológico. A continuación vamos a describir la introducción y cada uno de los bloques para ilustrar esto que acabamos de comentar.

### *Introducción*

Desde el minuto 00:00 hasta el 00:28 se van a suceder los títulos de crédito sobre un fondo negro. Por el siguiente orden se suceden los organismos que han participado en la producción de la película: *Cero en conducta*, TVE, Programa Media y Canal + España. Los créditos se cierran con el título de la película en rojo y en mayúsculas. Fundido a negro y comienza la historia.

En esta introducción vamos a ver seis declaraciones a cámara en plano medio de Laura Mercader, Elena Poniatowska, María Mercader y Gay Mercader, este último en tres ocasiones. La primera de ellas, de Laura Mercader, va a ser meridiana para

---

<sup>490</sup> Minuto 1:01:56 hasta el 1:02:03 de la copia citada.

corroborar esta estructura en tres actos que veremos una vez terminada la introducción. “Jamás me puse a analizar el porqué mi papá se hizo comunista [primer bloque], el porqué mi papá tuvo que matar [segundo bloque], o porqué mi papá se metió en todo esto [tercer bloque]”<sup>491</sup>. Además, esta introducción va a exponer cómo se va a articular la narración: declaraciones a cámara, imágenes de archivo y una voz en off – interpretada por Charo López– que va a unir todos estos fragmentos. Esta voz de Dios comienza en el minuto 2:57 después de que, tras la segunda declaración de Gay Mercader, aparezcan las primeras imágenes de archivo correspondientes a un travelogue realizado por la ciudad de Barcelona –cine mudo de principios de siglo– y a las del primer concierto de los Rolling Stone en España –Barcelona, 11 de junio de 1976–. Contraste de imágenes que va a resaltar la narración en off además de ponerle nombre propio al hombre sobre el que va a versar la película: “Ramón Mercader. Un hijo de su tiempo y miembro de una familia que encarna las contradicciones de un siglo”<sup>492</sup>. Esta introducción termina con la tercera aparición de Gay Mercader aportando un breve comentario sobre este concierto de los Rolling Stone y se cierra de forma definitiva cuando el grupo británico termina de interpretar *Honky Tonk Women*.

Esta reflexión de la voz en off que cierra la introducción es sobre la que se va a basar el análisis de Gómez (Gómez, 2006) mencionado anteriormente: Ramón Mercader paradigma de su tiempo. Por otro lado, destacamos que la elección de unas imágenes de cine mudo y otras de los Rolling Stone encierran la vida real del propio Mercader, nacido en 1913 y fallecido en 1978. Una primera forma de vincular su vida con el cine – o con las imágenes en movimiento–.

#### *El origen y las razones de Ramón Mercader*

En este apartado se van a iniciar los montajes en paralelo. A pesar de haber introducido al elemento principal de la narración –Ramón–, tras la declaración de Gay Mercader la voz en off regresa para hablarnos, después de un fundido a negro, de Caridad del Río. Desde el minuto 3:58 hasta el minuto 8:31 y a través de las declaraciones de Luis Mercader, por tres ocasiones, de Manuel Vázquez Montalbán, en una, de Víctor Alba, en una, y de la voz en off, con cinco intervenciones en total, conoceremos quién era esta mujer: nacida en Santiago de Cuba, hija de un aristócrata,

---

<sup>491</sup> Desde el 00:28 hasta el 00:40 de la copia citada.

<sup>492</sup> 3:06–3:12 de la copia citada.



educada en colegios religiosos, contrae matrimonio con Pablo Mercader a los 16 años, madre de cinco hijos... y su personalidad: revolucionaria, libre, bohemia, buscó experimentar con las drogas, atentó contra su propia familia... y terminó en un manicomio del que fue liberada por sus amigos anarquistas. Se muda a Francia y no regresa a España hasta que es proclamada la República en 1931. Predomina en esta parte las declaraciones cortas de cada uno de los bustos parlantes y las imágenes de archivo, tanto de films como de fotografías, que en ocasiones se encadenan provocando fundidos que ayudan a contextualizar, a reforzar, aquello que está narrando la voz en off.

Esta historia de Caridad del Río se ve interrumpida por la aparición de uno de sus hijos: Ramón. Entre el minuto 8:31 y el 10:07 se va a presentar a este vástago de Caridad como un joven comunista seguidor de la fe ideológica materna. Además, gracias a las declaraciones de Teresa Palau y Santiago Carrillo, ambos en dos ocasiones, sabemos que era culto, guapo, elegante, políglota –hablaba francés e inglés– y fuertemente comprometido con los círculos comunistas. En el minuto 10:07 vuelve la figura de Caridad Mercader al centro del relato. Vázquez Montalbán, Teresa Palau y Luis Mercader nos aclaran, todos con una única aparición, que Caridad era importante dentro del KGB, que fue la responsable de la entrada de su hijo Ramón al servicio de los soviéticos y que fue activa durante la Guerra Civil –resultó herida cuando se marchó al frente con la columna Durruti–. Aquí la voz en off, con solo una declaración, servirá para dejar claro al espectador que en el desarrollo de esta historia ya ha comenzado la Guerra Civil Española. Destacamos dentro de este bloque la inclusión de un fragmento breve, pero íntegro –es decir no incluye música puesta por los realizadores, comentario en off o está fundido con otras imágenes– de la película *Nosotros somos así* (Valentín R. González, 1936). El regreso de Caridad termina en el minuto 12:16.

Desde este minuto –12:16– hasta el 26:07 las historias de Ramón y de Caridad van a desaparecer y la narración entra en una digresión de 14 minutos que nos va a llevar desde una declaración de Santiago Carrillo sobre la revolución social que se vivió en el bando republicano y las atrocidades de la guerra hasta la emigración que, con la idea de salvar a los niños de esas barbaries, llevó a que muchos padres enviaran a sus

hijos a la Unión Soviética. Destacamos un elemento que nunca se repetirá dentro de la película: aparece un fragmento –otra vez, breve pero íntegro– de un noticiario<sup>493</sup>.

Junto a un montaje musical de imágenes de archivo de los niños van a aparecer las declaraciones del citado Carrillo y de Luis Mercader en una ocasión, de Anselmo Septien, en cuatro ocasiones, y de una serie de viejos niños de la guerra que nunca son identificados con ningún rótulo, como si ocurre con el resto de personajes que aparecen en la película, y que provoca que se piense en estos niños de Rusia como un único grupo, sin individualidad<sup>494</sup>. En este extenso fragmento no ha desaparecido la familia Mercader porque uno de ellos, Luis, también fue uno de estos niños de Rusia.

Tras esta digresión, entre el minuto 26:07 y el 28:10 la narración vuelve a Ramón Mercader para cerrar esta primer gran bloque. Gracias a las declaraciones de Antonio Alquezar, en una ocasión, de Teresa Palau, en tres ocasiones, de David Zlatopolski, en dos ocasiones, de Luis Mercader, en una ocasión, y de la voz en off, también en una ocasión, podemos saber que Ramón desapareció de España en el año 1937 y fue enviado, también, a la Unión Soviética bajo el impulso de su madre. Allí, según nos cuenta la narradora, aprendió “a ser otro, a dejar de ser Ramón Mercader”<sup>495</sup>. Destacamos en este fragmento un hecho que no se volverá a repetir. Hasta ahora las declaraciones a cámara han sumado, es decir, unas han completo a otras y la historia ha avanzado; sin embargo, en una declaración a cámara de David Zlatopolski entre los minutos 26:56 y 27:39 este se verá interrumpido por Teresa Palau para corregir sus palabras. La expresión de Zlatopolski invita a pensar que aunque Palau le corrija el sigue opinando lo mismo<sup>496</sup>. Este primer bloque de la película finaliza con un brevísimo fundido a negro durante la voz en off de Charo López. Es un corte brusco porque el fundido nos lleva a París y la voz de la narradora cambia torpemente a un registro diferente.

---

<sup>493</sup> De aquellos que mencionábamos en la primera parte de este trabajo, con una voz en off distinta a la de Charo López generando un contraste importante

<sup>494</sup> Este fragmento de la película es el origen de la obra de Jaime Camino *Los niños de Rusia* (2001). Como ha afirmado Javier Rioyo, Camino, después de ver la película, se quedó interesado por esta historia y le pidió a Rioyo toda la información que habían podido recoger al respecto como punto de partida para un futuro proyecto.

<sup>495</sup> Del 28:05 al 28:09 de la copia citada.

<sup>496</sup> Contrasta con el acercamiento que hacía Joaquín Jordá en algunos de los bloques de la vida de Jacinto Esteva en donde comparaba, explícitamente, visiones altanamente diferentes como la imagen que tenía de su alcoholismo su familia y sus doctores. Rioyo y Linares nunca tienen la intención de generar este tipo de dudas, más bien de construir un montaje que evolucione como un drama.

Este bloque, *el origen y las razones de Ramón Mercader*, ha estado compuesto por estas historias montadas en paralelo: la historia de Caridad del Río (3:58–8:31), la historia de Ramón Mercader (8:31–10:27), la historia de Caridad del Río (10:27–12:16), los niños de Rusia (12:16–26:07) y La historia de Ramón Mercader (26:07–28:10).

*Jacques Mornard/Frank Jackson contra Trotski.*

Esta segunda parte, como hemos dicho, comienza de forma brusca en el minuto 28:10. Rápidamente la voz en off sitúa a Mercader en París y nos indica que ahora se llama Jacques Mornard. Comienzan las primeras acciones de Mornard para acercarse a Trotski. En esta primera historia, que terminará en el minuto 31:50 cuenta con los testimonios de Clemence Beranguer, en dos ocasiones, Maria Craipeau, en cuatro ocasiones y de Mark Sharon y David Zlatopolski, en una ocasión, y por supuesto de la voz en off por partida doble. ¿Qué hace por primera vez Jacques Mornard en *Asaltar los cielos*? Seducir a una chica llamada Silvia Ageloff porque, según se nos cuenta, ella pertenecía al círculo de Trotski y, en aquel momento, Stalin quería acceder a él para asesinarlo. Por este motivo Ramón Mercader dejó de existir. Según las declaraciones nunca habló español ni de España y jamás levantó sospechas: era Jacques Mornard.

En el minuto 31:50 aparece en la película la historia de un nuevo personaje: León Trotski. Su aparición será muy breve y solo durará hasta el minuto 33:23. Aquí, la voz en off, Víctor Alba y Eugenio Granell, todos con una única intervención, resumen brevemente el pasado político de Trotski y definen un incierto presente: viejo líder de la revolución de Octubre ahora está desterrado y perseguido por Stalin. Por supuesto, podemos ver, por primera vez en la película, imágenes de archivo de Trotski que acompañan las palabras de los que intervienen en este segmento. Desde ese minuto 33:23 hasta el 34:33 la historia de Trotski se interrumpe y vuelve a aparecer el personaje de Caridad del Río. Bartomeu Costa–Amic, en dos ocasiones, y Eduardo Ceniceros y la voz en off, en una ocasión, nos indican que Caridad se ha desplazado a México para pedir armas para la España republicana; aunque en el ambiente de su llegada se podía atisbar otro objetivo: asesinar a Trotski. La película deja a Caridad Mercader en México y vuelve otra vez a la historia del líder soviético.

Desde ese minuto 34:33 hasta el 41:18 la película nos va a informar sobre la llegada de Trotski como refugiado político al México de Lázaro Cárdenas en 1937. Con las declaraciones de Carlos Monsivais, en cuatro ocasiones, de Max Rojas, en tres

ocasiones, Esteban Volkov, Bartomeu Costa–Amic y Mark Sharon, en dos ocasiones, y de Elena Poniatowska, Vlady Serge, Víctor Alba y Juana Proenza, en una ocasión, van a construir una breve historia de la estancia de Trotski en este país americano. Primero llega con el aval de Diego Rivera y se instala, con su segunda mujer, Natalia Sedova, en la casa que el pintor mexicano comparte con Frida Kahlo. Después se traslada a su propia casa y allí construye un refugio con el objetivo de crear, según nos dice la voz – que aparece aquí por partida doble pero muy brevemente– “su isla de seguridad”<sup>497</sup>. Ha llegado a México para poder sobrevivir.

En este minuto 41:18 vuelve a aparecer la historia de Jacques Mornard. La voz en off, Maria Craipeau y Clemence Berenguer nos hablan, en una intervención cada una, de que Mornard tenía una misión y que las circunstancias le llevaron junto a Silvia Ageloff a la ciudad de Nueva York y a volver a cambiarse su pasaporte y su nombre por el de Frank Jackson: si Mornard era Belga, Jackson es ahora canadiense. Este regreso a la historia del nuevo Ramón Mercader es similar al que ha protagonizado antes su madre. Es muy fugaz, termina en el minuto 42:45, y se entrelaza con la historia de Trotski –que es la gran protagonista de esta segunda parte del film–.

De esta forma, en el minuto 42:45 Trotski y su vida en México vuelve a un primer plano hasta el minuto 47:31. Un buen número de declaraciones se van a suceder para explicarnos cómo era la seguridad que rodeaba al líder soviético y, fundamentalmente, cómo transcurrió el primer intento de acabar con su vida por parte de un grupo de unas 20 personas encabezadas por Siqueiros. Hablan Mark Sharon, Luciano Galicia, Mark Rojas, Alex Buchman, Esteban Volkov, Eduardo Cenicerros, Yuri Paparov, Luis Mercader y Víctor Alba. Las declaraciones son cortas y su elevado número aumenta la intensidad dramática de los hechos narrados. Trotski se ha salvado y el final de este fragmento le lleva inevitablemente a unir su historia con la de Ramón Mercader y Caridad del Río.

Desde el minuto 47:31 –cercano al centro exacto del metraje de la película–<sup>498</sup> las historias de Caridad, Ramón y Trotski se van a unir hasta el minuto 1:01:52. Y como tal, los personajes que declaran a cámara y que anteriormente solo habían acontecido en

---

<sup>497</sup> Entre 41:01–41:03 de la copia citada.

<sup>498</sup> Podríamos recordar aquí el análisis que Requena hacía de *El sol del membrillo* en base a su centro exacto del metraje. Aquí ocurre algo similar si tenemos en cuenta que desde este momento la película transcurre esperando la muerte de todos los protagonistas de la cinta e incluso de algunos secundarios.

una de las historias del film aparecen todos unidos: Maria Craipeau, Mark Sharon, Esteban Volkov, Vlady Serge, Yuri Paparov, Luis Mercader, Max Rojas, Eduardo Cenicerros, Víctor Alba, Cabrera Infante y Vázquez Montalbán. Uno de estos toma un protagonismo dramático sobre los demás: Yuri Paparov. Es el responsable de narrar a cámara en el escritorio donde Trotski fue asaltado por Jacques Mornard/Frank Jackson cómo ocurrieron exactamente los hechos. Interviene en cuatro ocasiones, la mitad de las veces que vemos a Mark Sharon. Las palabras de este último no suponen una carga tan gráfica y tensa como las de Paparov, pero sobre él recae la responsabilidad de realizar el gesto que acabó con la vida de Trotski: junta sus dos manos y simula al aire que clava el piolet que mató a este hombre –entre los minutos 55:09 y 55:17–. Una vez muerto, la narración le dedica un largo montaje musical con imágenes de su funeral bajo una ranchera que se lamenta sobre su asesinato –entre los minutos 58:09 y 1:00:00 del metraje–. Su fallecimiento implica un descubrimiento: la relación de Mornard/Jackson con Silvia era una tapadera para acercarse a Trotski. Mercader es apresado y no consigue escapar a pesar de que su intención era salir huyendo de aquella casa–bunker. Aquí es donde se cruza con la historia de Caridad. Gracias a las palabras de Luis Mercader y Paparov, sabemos que su madre le estaba esperando a las afueras de la casa con un coche. No obstante, madre e hijo no conseguirán reunirse.

Este bloque, *Jacques Mornard/Frank Jackson contra Trotski*, ha estado compuesto por estas historias montadas en paralelo: La historia de Jacques Mornard (28:10–31:50), la historia de Trotski (31:50–33:23), la historia de Caridad del Río (33:23–34:33), la historia de Trotski (34:33–41:18), la historia de Frank Jackson (41:18–42:45), la historia de Trotski (42:45–47:31) y la unión de estas tres historias (47:31–1:01:52).

#### *Las consecuencias de su atentado*

Un fundido a negro y la aparición de una fotografía de Ramón Mercader apresado dan comienzo a la parte final de la película. La voz en off vuelve a comenzar un bloque –como ocurrió en la segunda parte– y nos comenta que es un hombre que ha aprendido a ser otra persona, que ahora mismo no es nadie y que si “había sabido matar, debería saber callar”<sup>499</sup>. Efectivamente, la justicia mexicana apresó a Mornard/Jackson pero, según nos cuenta la película, se entendió que esos nombres eran falsos; necesarios

---

<sup>499</sup> 1:02:56 hasta 1:02:59 de la copia citada.

para acercarse a Trotski. De momento, su personalidad real ha desaparecido. Desde el minuto 1:01:52 hasta el minuto 1:05:58 tendremos un primer acercamiento de su paso por la cárcel en la que estuvo recluido en México. Sara Montiel, Víctor Alba y un preso –compañero de condena– llamado *El burrero* nos explican la extraña vinculación del asesino de Trotski con esta actriz española, cómo ocupaba el tiempo en la penitenciaría y su carácter ante esta dura condena.

En el minuto 1:05:58 y hasta el minuto 1:07:02 vuelve a aparecer la historia de Caridad del Río. Dolida por la situación en la que se encuentra su hijo viaja desde la URSS hasta México para intentar liberarlo; sin embargo, su intervención es inoportuna y desde este momento la relación con Ramón se rompe. Luis Mercader nos explica elocuentemente cómo, desde este momento, el camino de ambos se separa. Ramón me dijo: “nunca le perdonaré a mi madre que yo podría haber salido al cuarto año de estar en la cárcel y por culpa de ella tuve que pasar aún dieciséis años más”<sup>500</sup>.

Desde el 1:07:02 hasta el 1:10:47 regresamos a la historia del hombre sin identidad. Ahora sabemos que en su estancia en la cárcel conoció a una mujer y se casó con ella y que, además, Víctor Alba, a través de unas pruebas que le dejó Julian Gorkin, descubre que este hombre es Ramón Mercader, el hijo de Caridad del Río. En este momento, la película entra en un punto reflexivo y las declaraciones de Alba, Carlos Monsivais, Sara Montiel, Juana Proenza, *El burrero* y Eduardo Cenicerros van a intentar contestar a la tercera pregunta que la hija de Mercader hizo en la introducción: “porqué mi papá se metió en todo esto”<sup>501</sup>. Estas divagaciones se detienen y pasamos de México y las razones ideológicas de Mercader a Moscú.

Caridad del Río vuelve al centro de la narración para terminar su historia y su vida. En el minuto 1:10:47 se inicia una reflexión sobre la presencia de los españoles en la Unión Soviética que deriva en la forma de vida que Caridad llevó en Moscú. Nunca se terminó de adaptar y cuando pudo se marchó a París y trabajó en la embajada de Cuba. Vivió en la capital francesa hasta su muerte en 1974. En el minuto 1:15:42 los realizadores realizan una panorámica sobre la tumba de Caridad. Como reflexión, la voz

---

<sup>500</sup> 1:06:52–1:07:00 de la copia citada.

<sup>501</sup> Desde el 00:28 hasta el 00:40 de la copia citada.

en off nos cita una frase de esta mujer que la acompañó hasta su muerte: “Yo solo sirvo para destruir el capitalismo, no para construir el socialismo”<sup>502</sup>.

En el minuto 1:15:42 volvemos a la historia de Ramón Mercader una vez que este ha recuperado su nombre. La voz en off nos cuenta que Ramón salió de la cárcel el 6 de mayo de 1960 y ese mismo día cogió un avión con destino a La Habana. En este fragmento, que dura hasta el minuto 1:18:52, Cabrera Infante reflexiona sobre Cuba y sobre lo que supuso ideológicamente que Fidel Castro, un año después de la revolución, permitiese la entrada en el país del asesino de Trotski. Este segmento es utilizado como una excusa para hablar de la aceptación del comunismo por parte de los revolucionarios cubanos en 1960 y como paso previo que utiliza Mercader para recalcar definitivamente en Moscú.

En el minuto 1:18:52 la historia de Ramón se traslada a la Unión Soviética. Un montaje con imágenes de la ciudad de Moscú, a modo de sinfonía, nos lleva a su vida en la capital rusa. Aquí Ramón vuelve a cambiar de nombre: ahora es Ramón Ivanovich López. Este segmento empieza a introducir los tormentos del pasado, la historia de Mercader ya no tendrá muchos vaivenes revolucionarios y vuelve la reflexión sobre su figura: tenía pesadillas, era bondadoso, era un sicario o un comunista convencido, un hombre de su tiempo, lo inútil del crimen... todo a través de las palabras de Ricardo Muñoz Suay, Vázquez Montalbán, Santiago Carillo, Eusebio Cimorra, Svetlana Roshental, Laura Mercader, Teresa Palau, Luis Mercader y David Zlatopolski. En el minuto 1:24: 56 se pone fin a su vida en Rusia.

Ramón se marcha a Cuba y allí se convierte en un descreído y un infeliz que fallecerá en 1978. Entre el minuto 1:24:56 y 1:26:48 asistimos al final de una vida que según propone la narración no ha servido para alcanzar el paraíso, para asaltar el cielo. En el minuto 1:26:48 vuelve la historia de Trotski para cerrar las consecuencias que tuvo su muerte y Esteban Volkov nos dice que su madre se terminó suicidando y que su padre fue fusilado. “La familia pagó su tributo [...] a la causa de la revolución”<sup>503</sup>. En el minuto 1:27:23 se cierra la participación del nieto de Trotski.

Ahora, desde ese minuto hasta el 1:31:53 el protagonista va a ser el cuerpo enfermo y después muerto de Mercader. Eduardo Ceniceros, Luis Mercader, Laura

---

<sup>502</sup> 1:15:25 hasta 1:15:30 de la copia citada.

<sup>503</sup> 1:27:17 hasta el 1:27:23.

Mercader, Anselmo Septien, David Zlatopolski y Yuri Paporov nos van a contar sus últimos días, su entierro y nos van a mostrar una tumba con el nombre de Ramón Ivanovich López. El cierre *poético* y, a la vez, de bajada a la tierra lo impone Zlatopolski al contar un sueño de Ramón: quería regresar a España, a Sant Feliu de Guíxols. Ahora, los realizadores, en contraste frente a todas las declaraciones a cámara e imágenes de archivo, enseñan una playa de esta localidad: masificada, despersonalizada y poco épica. Ramón Mercader, en sus últimos días, no quiso asaltar el cielo sino permanecer en la tierra<sup>504</sup>.

Este bloque, *Las consecuencias de su atentado*, ha estado compuesto por estas historias montadas en paralelo: Un hombre sin identidad en una cárcel mejicana (1:11:52–1:05:58), Caridad vuelve a México (1:05:58–1:07:02), Vuelve a ser Ramón Mercader (1:07:52–1:10:47), la historia de Caridad llega a su fin (1:10:47–1:15:42), Ramón en Cuba (1:15:42–1:18:52), Ramón vuelve a la URSS y ahora es Ramón Ivanovich López (1:18:52–1:24:56), Ramón regresa a Cuba (1:24:56–1:26:48), La familia de Trotski (1:26:48–1:27:23) y Entierro, tumba y final de Ramón (1:27:23–1:31:53).

Lo que acabamos de describir, basándonos en la cambiante personalidad de Mercader y en cómo su estructura se desarrolla en función de estas transformaciones, es, efectivamente, la historia de “nadie” (Sánchez, 2007: 297). De una persona que abandonó su existencia al servicio de un único objetivo. Este tipo de biografías, como la de Jacinto Esteva y su parte más oscura, generan una sensación de curiosidad; de necesidad por averiguar cuáles son los motivos de su comportamiento. En opinión de Cerdán esto supone una baza crucial en el metraje: el ser “un retrato agridulce” (Cerdán, 2008: 11) que termina siendo “metonimia del pasado” (Cerdán, 2008: 11)<sup>505</sup>.

En este sentido, la estructura en tres bloques que proponen los realizadores recorre esta personalidad amarga desde un momento de formación y de asunción de un objetivo que se cree elevado –nada menos que ayudar al comunismo y a su gran baluarte en el mundo: la Unión Soviética– hasta la decepción y consecuente arrepentimiento. Es muy cercano a los relatos creados para el género de ficción. Joan

---

<sup>504</sup> En este sentido pueden ser interesantes las palabras de Javier Rioyo: “la historia traiciona a todos... es que la realidad es una irrealdad y es que... el sueño de un paraíso, al final, es algo así tan cutre: una señora como un queso al borde de la playa...” (Rodríguez Álvarez, Suárez, Fonseca y Rioyo, 1997: 121–122).

<sup>505</sup> Coincidiendo con el análisis de Gómez (Gómez, 2006).



Marimón lo entiende de esta manera cuando dice que su montaje está dividido en tres actos y que por tanto, “presenta una estructura clásica con doble enigma: ¿cómo conseguirá el protagonista su objetivo de matar a Trotski? y ¿cuáles son las consecuencias del magnicidio?” (Marimón, 2014: 374)<sup>506</sup>.

Esta estructura es heredera de la ficción y, en concreto, de la ficción clásica<sup>507</sup>. De hecho, cuando, por ejemplo, Aida Vallejo estudia las narrativas que existen en el cine documental contemporáneo, entiende que *Asaltar los cielos* es, además de una ficción clásica como decía Marimón, un documental clásico. Por dos motivos: porque existe una voz de Dios que se utiliza para hilvanar todo el film (Vallejo, 2013: 12) y porque usa “cabezas parlantes” (Vallejo, 2013: 20) como principal recurso para construir su discurso<sup>508</sup>.

Estas dos opiniones, la de Marimón y la de Vallejo, nos pueden llevar directamente a la conclusión que expone Àngel Quintana sobre *Asaltar los cielos*: “en el seu interior no hi ha cap mena de debat sobre la forma documental, es limiten a seguir amb certa habilitat un bon tema, però sense qüestionar la seva funció i els seus límits” (Quintana, 2003 c: 6). Nosotros no estamos de acuerdo. Siguiendo el contexto histórico que estamos desarrollando aquí, una afirmación como “no hi ha cap mena de debat sobre la forma documental” carece de sentido teniendo en cuenta las declaraciones de los realizadores que hemos transcrito al hablar de sus orígenes, y menos viendo el uso musical de las imágenes de archivo y del constante montaje en paralelo de las declaraciones. Además, ese “bon tema” (Quintana, 2003 c: 6) no se había tratado en el cine documental español desde finales de la transición. ¿Hacer un documental con este personaje histórico, con sus inclinaciones políticas y montarlo como si fuese una

---

<sup>506</sup> Marimón hace dos preguntas clave que se deben contestar a lo largo del film. Afirmación que nos lleva directamente al acercamiento que hacíamos a *Muerte en el valle* y a su planteamiento como una intriga policial. No obstante, la comparación con *Asaltar los cielos* nos sugiere que son películas alejadas en su forma porque la obra de Hardt está articula sobre una voz en off, cámara doméstica e intervención del realizador mientras que *Asaltar los cielos* esconde a los directores, usa imágenes de archivo y se estructura según las declaraciones de los entrevistados. A pesar de esto, las dos comparten un interés por los asuntos políticos y un interés por resolver un misterio fruto esos avatares políticos.

<sup>507</sup> Consecuencia de esta estructura son los apelativos que la crítica utiliza –lo hemos visto en el apartado anterior–. Buscando en la ficción lo que creen que solo pertenece a esta y que el documental le ha robado. La idea de ser una *intriga* según María Casanova, un *Thriller* según Nuria Vidal o un *melodrama* según Lluís Bonet.

<sup>508</sup> A pesar de esta afirmación, en otro texto de la propia autora, entiende que por muy clásico que puedan llegar a ser los bustos parlantes jamás serán los narradores de la película, “no tienen el poder de la narración” (Vallejo, 2013: 411). Este poder recae sobre los realizadores que estructuran a su gusto esos parlamentos. El creador del discurso es el director. Además, unos directores que han dejado bastante claro que no querían una objetividad sino iniciar una búsqueda.

película de intriga en plena década de la desidia política no es “qüestionar la seva funció i els seus límits” (Quintana, 2003 c: 6) del documental?

Por este motivo, en nuestro acercamiento a la estructura, que sí creemos que utiliza recursos clásicos pero que no es un documental clásico, hemos insistido en el concepto de montaje paralelo como sinónimo del desarrollo de unas vidas en paralelo. Vidas que evolucionan y fallecen en conjunto y que en el periodo que nosotros estudiamos es un ejemplo único. Estas vidas están acompañadas de un coro –como en *El encargo del cazador*– que narra y que se cuestiona los hechos que se van narrando; además, las voces están completadas con unas imágenes que se usan con dos objetivos: hacer visibles a aquellos personajes cuya voz está ausente y “simbolizar y aludir metafóricamente a determinados aspectos” (Ulled, 2006: 51). En este sentido, nuestra idea se acerca mucho más a la definición de Margarita Ledo cuando habla de *Asaltar los cielos* como un “documental de creación” (Ledo, 2001: 303)<sup>509</sup>. Y coincidimos, por supuesto, con esta afirmación de Gómez:

*“Este film no pertenece a ninguna de las corrientes del documental formalmente rupturista y, sin embargo, posee dos rasgos característicos del cine vanguardista de no-ficción: una visión caleidoscópica de su objeto de estudio y su resistencia a un cierre narrativo que resuelva y simplifique un planteamiento fragmentario”* (Gómez, 2006: 166).

La elección de *Asaltar los cielos* como una película a la que acercarse para realizar un análisis extenso viene motivada, además de por su temática de marcado carácter político y dificultad para desarrollar en España en estos momentos –así lo explicábamos al hablar de *Muerte en el valle*–, por su estructura poliédrica y por esa necesidad de huir del documental –o reportaje– televisivo a través del cuestionamiento de la forma. Es decir, aquello que nos planteábamos en el apartado *el fin de una época* de conseguir darle al documental un aspecto *cinematográfico*. En este caso se recurren a recursos del cine de ficción, concretamente, de la intriga, el suspense o el thriller.

Esta elección, consciente elección, nos lleva a plantearnos que tras la recuperación del gusto por experimentar con la forma de los documentales de principios de esta década, en esta segunda parte de los noventa tenemos el primer ejemplo de que

---

<sup>509</sup> Este concepto aparecerá más adelante al hablar de *Monos* como *Becky* y de los estudios de cine documental que aparecieron a finales de siglo en Barcelona.

el interés por la forma se conserva pero que la temática que se exploraba con esa forma se deja a un lado y se introducen temas políticos e ideológicos. Veremos cuál es la evolución de esta propuesta al acercarnos a los siguientes films.

### **20.5 *Un cuento con moraleja.***

En la segunda parte de este trabajo de investigación –que supone un acercamiento a las obras documentales desde el estreno de *Gaudí*– hemos señalado una línea divisoria en el análisis de *Sexo oral* y  *Casting*. Esta línea de separación con los primeros documentales venía justificada por ser lo que hemos llamado una obra de *segunda generación*. *Asaltar los cielos* también cumple ese requisito, como hemos visto al hablar de la experiencia profesional de López Linares, y, además, suma a esta cualidad otra que hemos adelantado al terminar el análisis de su estructura: lo político. 1996 es la fecha de la recuperación de lo político en el cine documental español, tanto por la obra de Rioyo y Linares como por los tres films que analizábamos en el apartado de *Muerte en el valle*. Todas estas películas son ejemplo de un cine comprometido con inquietudes políticas y por tanto emisor de un discurso ideológico. Esta situación nos conduce a un punto contradictorio: en el acercamiento a *Muerte en el valle* comprobábamos la dificultad de emitir discursos sobre el pasado político, sin embargo, y vista la repercusión que tuvo *Asaltar los cielos*, tanto en recaudación como en prensa, parece que el público demandaba un cine documental con “sujetos políticos” (Ledo, 2007: 33) para reencontrarse con las salas. Es probable que lo que el público demandase en realidad fuese, simplemente, un mensaje lo suficientemente atractivo como para acercarse a él. O, como opina Sánchez–Biosca, una tarea de búsqueda lo suficientemente atractiva como “itinerario narrativo” (Sánchez–Biosca, 2005: 45) para que el público se involucrase y siguiese la investigación junto al director<sup>510</sup>. En cualquier caso, vamos a utilizar este apartado para explicar cuál es el mensaje político e ideológico que encierra la película y cuál es su vinculación con las reflexiones que a lo largo de este trabajo estamos encontrando.

Al señalar, cuando escribíamos sobre el origen del proyecto, cuáles habían sido los títulos de trabajo de este film eludíamos entrar en explicaciones. *Asaltar los cielos*, su nombre, es una declaración de intenciones. En 1996 se presentó el libro de memorias

---

<sup>510</sup> Las estructuras de *Asaltar los cielos* y *Muerte en el valle* se acercarían a esta intención de llevar una investigación si asumimos que su narración busca responder a una serie de preguntas.

de Irene Falcón, estrecha colaboradora de Dolores Ibárruri, la pasionaria, y conocida por ser “la primera mujer corresponsal de un diario madrileño” (Niño, 1996), con un título muy similar al film de Rioyo y Linares: *Asalto a los cielos, mi vida junto a la Pasionaria* (Falcón, 1996). Ninguna de estas obras pretendía ser un homenaje explícito a la otra. *Asaltar los cielos* vio la luz en octubre de 1996 y el libro de Falcón en diciembre de ese mismo año. Los dos coincidieron en definir la vida de Mercader y su propia existencia –muy vinculada a la política– con una conocida alocución que popularmente está unida “a lo que, según Marx, harían las masas proletarias tras el triunfo de la Revolución” (Benavent, 2000: 87). Ni más ni menos que conseguir el poder abusando de la valentía. Una explicación certera de su origen es la siguiente:

*“Fue Karl Marx el que la utilizó por primera vez para describir la audacia de los comuneros de París, protagonistas de la revolución popular que siguió a la caída del Segundo Imperio Francés (1852–1870). [...] Marx había advertido a los obreros franceses en septiembre de 1870 de que la insurrección sería una locura (y lo fue, pues acabó con un baño de sangre en el que se calcula que murieron, entre los combates y los fusilamientos posteriores, más de veinte mil personas). Pero en mayo de 1871, conmovido por la valentía de los comuneros y el carácter popular de la insurrección, Marx escribió una carta a su amigo el doctor Ludwig Kugelmann en la que alababa el heroísmo de los obreros parisinos, “valientes hasta la locura” y “dispuestos a tomar el cielo por asalto”. Gracias al heroico combate librado en París, sostenía Marx, la lucha contra la clase capitalista y su estado había entrado en una nueva etapa. La comuna, concluía Marx, representaba un nuevo punto de partida de importancia histórica en la lucha de la clase obrera contra el capitalismo” (Torreblanca, 2015).*

Para Javier Rioyo, que también conoce el origen que vincula esta expresión con Karl Marx y que tiene un pasado político activo como militante de la Liga Comunista Revolucionaria (Heredero, 1999: 234)<sup>511</sup>, *Asaltar los cielos* nacería en un escenario previo, vinculado a una concepción romántica tanto de la vida como de la experiencia política. Para él, esta alocución es heredada del:

---

<sup>511</sup> La Liga Comunista Revolucionaria fue un partido político de línea trotskista en el que Rioyo militó durante su etapa universitaria. López-Linares también se consideraba “compañero de viaje” (Heredero, 1999: 234) de esta ideología.

“Romanticismo alemán, que a su vez se inspiró en la mitología griega. *El asalto a los cielos* es mencionado en los poemas de Friedrich Hölderlin (1770–1843), donde se recupera la figura de los titanes, seres que combatieron a los dioses del Olimpo en la llamada Titanomaquia” (Marín, 2014)<sup>512</sup>.

El origen de esta sentencia nos hace cuestionarnos si Ramón Mercader aparece representado y descrito ideológicamente en la película de esta manera: un obrero lo suficientemente loco y comprometido como para asumir que para asaltar el cielo había que usar un piolet. Mercader fue “un hombre sin personalidad, subyugado por su madre y por Stalin” (Sánchez, 2007: 300); dos personas que le llevaron, como ha descrito acertadamente Javier Rioyo, a sentirse “orgulloso de haber sido elegido para el papel principal” (Rioyo, 2014) de una obra cuyo clímax era el frío asesinato por la espalda de un anciano. Efectivamente, las consignas utópicas debían finalizar con una sangrienta realidad.

Según el metraje de la película, Mercader no hizo examen de conciencia ni entró en contradicciones ideológicas antes del asesinato de León Trotski. Obviamente no conocemos con exactitud si reflexionó sobre ello en vida pero aquí, ateniéndonos a lo que aparece en la cinta, hasta el asesinato del líder soviético, Ramón es descrito, única y exclusivamente, como un hombre guapo, alto, educado, políglota y *preocupado* por temas políticos. No obstante, esta *preocupación* no nace de sí mismo. Por este motivo, *Asaltar los cielos* dedica un largo acercamiento a su madre, Caridad del Río. Es ella la que se ha hecho todas las preguntas necesarias antes de pasarse del socialismo de boca al socialismo real y es ella la que ha inculcado su fe a sus hijos. Ramón Mercader tiene como primer padre ideológico a Caridad. El comunismo le viene de la cuna.

Además, para Ramón hay un segundo paso. Su madre le dejó clara la ideología a seguir y cuando le envió a la Unión Soviética, la forma de entender el estado socialista que tenía Stalin le llevó a asumir que la ideología comunista inoculada de pequeño le pedía que pagase un alto precio. Algunos podrían pensar que este gesto era, no solo para proteger a la patria de los trabajadores y al comunismo, sino para proteger a Caridad, su madre. Ramón Mercader es, en la primera y la segunda parte de la película, un niño que crece junto a su madre y que se convierte en un hombre de paja por su fidelidad a la

---

<sup>512</sup> El debate volvió a salir al gran público después de que Pablo Iglesias pronunciase en una asamblea de Podemos la frase *El cielo no se toma por consenso, sino por asalto*.

causa. No se corresponde con la descripción del trabajador que asume el mundo, por iniciativa propia, como una lucha de clases y heroicamente se lanza a una guerra que sabe que le va a costar la vida. Entonces, ¿Cómo podríamos definir su comportamiento? Como, efectivamente, un muñeco que es utilizado para una *necesaria*, en función de aquellos que le enviaron a hacerlo, muerte.

De hecho, y como hemos dejado claro en la descripción de la estructura, las reflexiones sobre su ideología aparecen una vez que Trotski ha muerto y Ramón es encerrado en la cárcel –en el tercer bloque–. Los realizadores colocan las declaraciones que reflexionan sobre su compromiso político cuando Mercader está en la penitenciaría y cuando sale de ella y se instala en La Habana y en Moscú. Repasando estos parlamentos podemos ver una cierta evolución en su criterio hasta el día de su muerte<sup>513</sup>.

Inicialmente, cuando Ramón está en la cárcel encontramos estas cavilaciones sobre su ideología: Víctor Alba nos dice que Mercader “siempre se vio como un pequeño héroe de la defensa del paraíso futuro” (Rioyo y López–Linares, 1997: 52)<sup>514</sup>; sin embargo, Carlos Monsivais defiende que ante este punto de vista de Ramón, un punto de vista estalinista, una persona que utiliza “el engaño, la burla de la confianza” (Rioyo y López–Linares, 1997: 52) queda inhabilitado como una figura heroica. “Mercader nunca fue ni siquiera un esbozo de héroe, siempre fue un asesino por las buenas razones, pero un asesino en primer término” (Rioyo y López–Linares, 1997: 52). Más allá de que fuese un héroe, sus convicciones políticas, su bando político, eran bastante firmes. Se consideraba “orgullosamente comunista y siempre lo fue. Él decía que todos los comunistas tenían la obligación de defender la patria de los comunistas que es la Unión Soviética” (Rioyo y López–Linares, 1997: 53), asevera Eduardo Ceniceros.

---

<sup>513</sup> Queríamos detenernos brevemente antes de comentar las declaraciones para aclarar que estas reflexiones a cámara están tratadas formalmente de la misma manera. Por lo general plano medio/primer plano y no existe un uso de la iluminación o del encuadre que implique una determinada interpretación de lo que estas personas comentan. La película participa también de un marxismo estético, si queremos llamarlo así, porque trata formalmente a todos los entrevistados de la misma manera. Como contrario, podemos revisar las declaraciones que hacía Joaquín Jordá acerca del uso del color y el encuadre en las entrevistas que aparecen en *El encargo del cazador*. El director catalán, al contrario que Rioyo y Linares, veía necesario dotar a cada persona de una *personalidad formal* distinta que sumase más significados a las palabras que decían.

<sup>514</sup> Todas estas declaraciones las citamos del guión transcrito que se publicó en el número 17 de la revista *Viridiana*.

Sin embargo, cuando Mercader abandona la cárcel comienza un cuestionamiento abierto de sus creencias. En primer lugar, regresa a Moscú y aquellos que le habían invitado a deshacerse de Trotski le entregan una medalla “pero diciéndole que lo único que le deseaban es que no volviese a verse envuelto en una historia parecida” (Rioyo y López–Linares, 1997: 57)<sup>515</sup>. A continuación, su hija, Laura Mercader, confiesa que “tenía muchas pesadillas. Él se sintió siempre, probablemente, culpable [...] por todo lo que sufrió en una cárcel” (Rioyo y López–Linares, 1997: 57). Primero culpable y luego engañado:

*“Un día que yo bajaba de ver un amigo en común y él subía, nos encontramos en la escalera, nos saludamos: “Hombre, Ramón”, “Qué hay, Cimorra”, tal, y yo le dije, hablando, digo: “Ramón, cómo nos han engañado”, y él me dijo: “Cimorra, a unos más que a otros, a unos más que a otros...”* (Rioyo y López–Linares, 1997: 58)<sup>516</sup>.

Y finalmente, como confiesa Santiago Carrillo, arrepentido:

*“El Mercader que me impresiona, y que me produce afecto importante, es el Mercader que encuentro después de todas esas peripecias en Moscú; solitario, arrepentido, aunque él no pronunciara la palabra, de haberse visto en las condiciones en que se vio en aquellos tiempos”* (Rioyo y López–Linares, 1997: 58).

Además, estas declaraciones se ven aderezadas con una voz en off que habla en nombre de Ramón y que introduce la idea de apatía; de una gran dejadez y una gran indolencia. “Le habían dejado solo con aquel recuerdo. Su silencio y su fidelidad no habían servido de nada. Ahora entiende lo inútil del crimen” (Rioyo y López–Linares, 1997: 58) y comienza a soñar con “otra vida” (Rioyo y López–Linares, 1997: 59). Y Gay Mercader reflexiona que todo esto lo que da entender es que, “en el fondo [...] este hombre es un infeliz” (Rioyo y López–Linares, 1997: 59).

En este momento la película cambia la definición de asaltar los cielos. Ya no consiste en la lucha heroica del proletariado para tomar el poder si no la lucha por volver a una simple playa, un día de domingo, a ser un bañista más. ¿Cuál es la

---

<sup>515</sup> Palabras de Santiago Carrillo.

<sup>516</sup> Palabras de Eusebio Cimorra

conclusión que nosotros vemos aquí? La que expresa Yuri Papparov y que enlaza directamente con la desidia política de los años noventa que habíamos comentado con anterioridad: “Viendo lo que hoy día<sup>517</sup> está pasando en la URSS, todo eso fue en vano. Fue inútil para la causa a la cual ha servido este hombre” (Rioyo y López–Linares, 1997: 60). La propia película, con este final en la playa tan alejado de lo que ha sido todo el metraje, justifica la desidia política del momento. Su conclusión es meridiana. Aquí tenéis la historia de este hombre: no merece la pena. El propio Javier Rioyo es consciente de ello y lo verbaliza de esta manera:

*“Su medalla de héroe de la URSS apenas sirvió para saltarse la cola en el supermercado. Nunca volvió a ser un héroe. Murió derrotado por la realidad y olvidado por los suyos. Como un titán caído que de vez en cuando soñaba que el paraíso estaba en la infancia. En esa playa de Sant Feliu de Guíxols”* (Rioyo, 2014).

Esta es una parte importante de su éxito: su reflexión política no fue cuestionada por quienes escribieron sobre la película<sup>518</sup> y ni por el gran público que la apoyó acudiendo a verla a las salas porque su pensamiento era consecuente con el devenir ideológico de los tiempos. Por este motivo también creemos que se separa de las películas del epígrafe anterior de *Muerte en el valle*. En las obras de ese apartado vemos una necesidad, al igual que en *Asaltar los cielos*, de revelar un misterio y arrojar luz pero la conclusión de todas ellas es la de dejar clara la necesidad de discursos documentales que se acerquen a la historia, la abran y la juzguen. *Asaltar los cielos* no participa de este discurso porque, al contrario que esas películas, impone en su propuesta la preocupación por el discurso formal al mismo nivel que su preocupación por el discurso narrativo. Lo que la lleva a un tipo de reflexión mucho más abierta.

## **20.6 El resultado.**

Por todos los motivos que hemos descrito anteriormente –éxito en su distribución, éxito en su crítica, temática política, propuesta formal y origen novel de sus realizadores– *Asaltar los cielos* es recordada con cierta asiduidad por aquellos que escriben sobre el cine documental español y su historia. Concretamente, la obra de

---

<sup>517</sup> Por 1995.

<sup>518</sup> Destacando aquellos intelectuales o representantes de la izquierda que describía Josexo Cerdán y que hemos citado en el apartado relativo a su desarrollo, distribución y recepción crítica.



Linares y Rioyo es recuperada para confirmar dos cosas: por un lado su éxito en las salas de cine y, por otro, cómo ese éxito la convirtió en punta de lanza para que la no ficción española volviese a renacer<sup>519</sup>.

Una reflexión de Josetxo Cerdán en su aportación a la obra *Documental y Vanguardia* es la que mejor escenifica este legado con el que se recuerda a la cinta en los estudios fílmicos:

“Asaltar los cielos es una película fundamental para poder hablar de la recuperación del documental en España, porque es la primera película que después de la transición vive un proceso de distribución y exhibición, aunque humilde, normalizado. La película convocó en su recorrido comercial el apoyo de la institución Cine Español y también de la crítica y de los intelectuales, principalmente de izquierdas [...]. A partir de ese momento, la aceptación del documental tanto entre los exhibidores como entre el público cambia” (Cerdán, 2005: 356–357).

Esta afirmación pertenece a una obra publicada en el año 2005. Con el paso del tiempo, este autor mantendrá su opinión; y su importante influencia dentro de los estudios sobre el cine documental español harán el resto. En su aportación al número 6 de la revista *Pausa*, dedicado al documental español, volverá a situar, como hizo en *Documental y Vanguardia*, a *Asaltar los cielos* junto a *Innisfree* y *El sol del membrillo* como referente del proceso de cambio y resurrección de la no ficción. “*Asaltar los cielos* alcanzó las pantallas bien acompañada por el propio mundo del Cine Español, de la crítica y de los intelectuales, principalmente de izquierdas. La película se situaba dentro de la institución Cine Español, y ello le permitía, quizá mejor que cualquier otra estrategia, marcar un claro alejamiento del despreciado producto televisivo” (Cerdán, 2008: 11)<sup>520</sup>. Sumando a su análisis el importante distanciamiento que este film imponía sobre los reportajes emitidos en televisión. Esta impresión también fue la difundida en la época en la que apareció la película<sup>521</sup> y, además, se extiende hasta el pasado más

---

<sup>519</sup> Entiéndase renacer como aumentar exponencialmente el número de películas documental producidas en el país.

<sup>520</sup> También en el acercamiento en *Al otro lado de la ficción* es igual que lo expuesto aquí pero no lo incluimos en el cuerpo del texto porque aunque la obra está coordinada por Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro, el apartado relativo a Rioyo y Linares lo firma Bernardo Sánchez. “*Asaltar los cielos* [...] [fue] una piedra de toque en la estimulación del género documental en España” (Sánchez, 2007: 295).

<sup>521</sup> Recordamos en este momento las declaraciones de Rioyo en el apartado relativo a la distribución y la recepción crítica de la obra cuando mencionaba el buen funcionamiento de la película en salas y las de

cercano. Cuando *El País* realice un reportaje, en mayo del año 2015, sobre la producción de cine documental en España y su imparable crecimiento, y presente a Josexo Cerdán como “una de las autoridades en el documental en España” (García, 2015), este autor no se olvidará de mencionar la importante aportación de Rioyo y Linares a la materia:

*“Vivimos un momento fascinante, hay mucho movimiento. Ante el encarecimiento de la producción de ficción, mucho cine de autor se ha movido al documental, que es menos rígido y encorsetado, y por ello surgen impulsos creativos quizá más potentes”, asegura Cerdán, para quien esta eclosión actual viene madurando desde hace tiempo. Fue Asaltar los cielos, de José Luis López-Linares y Javier Rioyo, sobre el asesinato de Trotski, el documental que redescubrió el género en nuestro país y que supuso un punto de inflexión en la manera de abordar la realidad a través de la utilización de elementos dramáticos”* (García, 2015).

Naturalmente, estas afirmaciones sobre la película han pasado, sin mayor cuestionamiento, a otras obras de carácter general o a escritos que deciden citar la película de Rioyo y Linares en su texto. Es, generalmente, el film que se utiliza como paradigma para explicar el nuevo cine documental español, el renacido después de su desaparición en los años ochenta, y lo es, fundamentalmente, por su aventura comercial. No se desprecian sus aspectos formales, se los valora, pero se tiene en cuenta que sin el éxito de público no habría sido posible comenzar ninguna corriente de rehabilitación de este género<sup>522</sup>.

De esta manera, en el repaso que realiza Casimiro Torreiro en la *Historia del cine español* se la incluye como una película clave del “fenómeno del cine de no ficción” (Torreiro, 2010 c: 510) que se desarrollará entrado el siglo XXI, Heredero y

---

Linares que hacía hincapié en la posibilidad de competir con el cine de ficción aunque solo fuese con dos copias para la distribución. Una reflexión que Rioyo sigue manteniendo con el paso de los años: “la gente que no iba a mucho al cine empezó a hacer un boca-oreja, y esa inmensa minoría dio pie a que otros quisieran hacer documentales. Aquel año fue la única película documental que pidió una ayuda al ministerio. Al año siguiente o a los dos años hubo dos o tres, Jaime Camino volvió a hacer un documental. O Joaquín Jordá, que se había alejado del cine, y otros cuantos. Y al cabo de unos años había ciento y pico documentales” (Valdeón Blanco, 2013).

<sup>522</sup> También hay que tener en cuenta que este *éxito* abrió puertas pero no fue muy productivo para sus realizadores. “El distribuidor me hizo las cuentas luego y casi le tuvimos que pagar nosotros [...] Durante meses fue la película más valorada por la crítica en España, y pensé que ganaría dinero, pero no. Al menos pude hacer las siguientes” comenta Rioyo (Valdeón Blanco, 2015).

Santamaría afinan un poco más y le conceden la virtud de abrir “las puertas para que la puesta en marcha de varios proyectos posteriores” (Heredero y Santamaría, 2002: 81) culmine con una “avalancha de títulos” (Heredero y Santamaría, 2002: 81) en los años 2000 y 2001 que llegan sin mucha dificultad a los cines comerciales o a que Àngel Quintana explique que su presencia durante seis meses en la cartela “hizo pensar a ciertos sectores industriales que era posible obtener cierta rentabilidad mediante la fórmula” (Quintana, 2010: 58). De esta manera, su producción y su estreno se pueden considerar, en opinión de Mariano Cebrián, como “un punto de inflexión en cuanto al peso específico que el largometraje documental como formato va a recuperar entre público y crítica” (Aparicio González, 2013: 193).

Por otro lado, este análisis económico es, a veces, compartido con la temática sobre la que trata la película. Los textos que vamos a citar son ejemplo de una forma de entender la película como vehículo para acercarse a la historia y como forma de vincular, y encontrar, que *Asaltar los cielos* es la *prehistoria* del boom documental sobre la Memoria Histórica de principios del siglo XX.

*“Han conseguido [...] recuperar el hueco perdido para la exhibición comercial de estos productos, reivindicar la olvidada consideración seria de un género noble y volver a poner el dedo en la llaga de la que nadie, o casi nadie, quiere oír hablar en este país: la memoria de la Historia y las huellas que ésta deja sobre el presente”* (Heredero, 1999: 238).

*“El estreno de Asaltar los cielos (José Luis López Linares, Javier Rioyo, 1996) en las salas –en realidad solo en una– de Madrid abrió, a finales de noviembre de ese año, una ventana de esperanza para un tipo de cine, el documental –y más concretamente el documental histórico–, que parecía condenado a la pequeña pantalla y al interesado acercamiento del ascua a la sardina de mayor influencia política. Siempre me ha llamado poderosamente la atención que el documental de López Linares y Rioyo fuera capaz de romper ese confinamiento televisivo del género, condenado a ello, en buena parte, por el prestigio de la BBC. Indudablemente, y al margen de gustos y preferencias, ese estreno supuso un auténtico hito en el cine documental histórico español”* (Montero, 2003: 196).

“Asaltar los cielos (1996) fue uno de los primeros ejemplos de lo que, casi una década después, se ha convertido en una pujante corriente del último cine español: el género del documental. En concreto, este film puede ser encuadrado en una familia de largometrajes no-ficcionales centrados en la recuperación de la memoria histórica, específicamente, de aquellos eventos, testimonios, recuerdos y trayectorias relacionados con la Guerra Civil Española” (Gómez, 2006: 152).

Estos acercamientos a la película presentan un punto de vista en común. Todos ellos utilizan el periodo que aquí estudiamos como una mención previa a la época más productiva del género documental en España; y explican la película de Rioyo y Linares como el principio del cambio, olvidando el origen de ese cambio y el desarrollo inmediato de ese cambio. No es cierto que una única película, *Asaltar los cielos*, sea la responsable de poner en liza nuevos conceptos sobre la recuperación histórica o la explotación del documental en salas –los trabajos sobre los que hemos hablado antes también han contribuido a ello–. No es positivo que se obvie el final de la década de los noventa –las obras de Jordá, de Comolli y el Máster la UPF– y menos que se considere que esta película recupera la Historia porque, cómo ya hemos estudiado en este trabajo, el cine documental de los noventa viene recuperando la Historia, pero del cine, de su propia historia, desde el año 1989. La importancia capital de *Asaltar los cielos* reside en convertir un tema de marcado carácter político en un documental para el gran público y en utilizar para plantear su historia ciertas reflexiones que sobre la forma documental se habían planteado desde *Gaudí*.

Además, existe una amnesia, no creemos que intencionada, por obviar que a pesar de su éxito comercial hubo otras películas documentales en este final del siglo XX que generaron más beneficios que ella –*Flamenco*, *El sol del membrillo*–, y hubo otras que, realmente, crearon una escuela de cine, como un estilo estético y de producción a seguir, que tendría un largo recorrido –Los trabajos de Jordá y de Guerin–. Creemos que lo que hace obviar los directores y las películas que acabamos de citar es el hecho de que a estos se les considera en una órbita personal, autónoma, metafóricamente expresada con el término de *francotiradores* y se le obvia incluirlos en un discurso global y continuado que encierre el desarrollo del género documental en España. Esto provoca que cuando se llega a *Asaltar los cielos* se la coloque como la punta de lanza de una explosión y se obvie, en cierta manera, el resto. Nosotros entendemos que es

porque, en el momento de su exhibición, Rioyo y Linares eran autores noveles y, por tanto, candidatos a incluirlos en el discurrir del género, no en el discurrir de su propia obra fílmica.

### ***20.7 Un nuevo manifiesto.***

Todas estas reflexiones sobre *Asaltar los cielos* nos llevan a pensar en una vinculación directa con *El encargo del cazador* en un doble sentido. Por un lado, en la forma de tratar las entrevistas a cámara. El estilo *Talking head* es, en la obra de Jordá, encuadrado en bloques temáticos y está fuertemente marcado por el espacio, la iluminación y el encuadre que se elige para cada personaje; mientras que la propuesta de Rioyo y Linares, implica un constante montaje en paralelo de las declaraciones, obviando totalmente la idea de hablar de la personalidad del entrevistado por separado. Los testimonios son mostrados de la manera más neutra posible. Las dos obras se acercan a la poliédrica personalidad de dos hombres y lo hacen de formas radicalmente distintas. No obstante, estas declaraciones tienen una línea en común: un final triste, melancólico. Ambos son descritos de diferentes maneras pero los dos se enfrentan a una realidad que les ha dado la espalda.

Por otro lado, los dos filmes pueden ser planteados como un manifiesto en cubierta. Mencionábamos esta idea cuando escribíamos sobre *El encargo del cazador* – lo hacíamos por su unión directa con *Dante no es únicamente severo*– y la trasladamos a *Asaltar los cielos* por su acercamiento a un hecho histórico de importante carga política. Introduce una forma de acercarse a esta temática que será punto de partida para muchos documentales que se estrenarán con posterioridad. La diferencia entre un manifiesto y otro fue su repercusión crítica y económica. Uno no tuvo ninguna y otro se convirtió en un éxito rotundo. Todo esto es también un ejemplo de cómo una propuesta diferente en 1990 no tenía entrada, pero una propuesta diferente en 1996, gracias a los avances alcanzados en los 5 años anteriores, sí podía abrirse un hueco.



## **21. *Tren de sombras.***

### **21.1 *Objetivo.***

Este acercamiento a *Tren de sombras* se va a diferenciar de los tres grandes bloques previos por un motivo: la presencia de José Luis Guerin ya ha sido anteriormente tratada. En este sentido, vamos a comenzar este bloque hablando directamente sobre el origen, el desarrollo comercial y la recepción crítica de la obra para abordar a continuación su estructura. Estos análisis nos llevarán a plantear un problema sobre la definición de *Tren de sombras*. Cuando hayamos cerrado estos temas completaremos aquello que empezamos hablar páginas atrás sobre el *hacer* de Guerin como cineasta, tanto en su trabajo como *director* como en su pensamiento acerca de la *Historia del cine*.

### **21.2 *Origen, desarrollo y crítica.***

El acercamiento a *Tren de sombras* debe comenzar de una forma distinta a las otras tres obras sobre las que hemos escrito extensamente. *El encargo del cazador* y *El sol del membrillo* nos obligaron a desplazarnos a la obra previa de sus realizadores y a marcar una línea en la que inscribir sus nuevos proyectos, con *Asaltar los cielos* buscábamos en el pasado profesional de sus realizadores para encontrar una justificación a su necesidad de hacer una ópera prima documental, mientras que con *Tren de sombras* tenemos que remitirnos a esta investigación para buscar los orígenes de José Luis Guerin. Al hablar de *Innisfree* comentamos sus inicios amateurs en el cine, la producción de *Los motivos de Berta*, el impacto que la película sobre la obra de John Ford tuvo a comienzos de esta última década del siglo XX y el estilo del, en ese momento, joven realizador. El germen del análisis de *Tren de sombras* se remite a las palabras que escribíamos en aquel epígrafe. De hecho, la presentación pública de *Innisfree* en el Festival de Cannes iba a ser clave para la producción de su tercera película.

Cuando se presentó en el certamen francés en mayo de 1990 explicamos que, junto a *Pont Varsovia* de Pere Portabella, *Innisfree* mostraba la imagen de un cine español de vanguardia. Estas dos obras no estaban en castellano y su propuesta formal estaba cercana a la experimentación. Además, comentábamos que estos dos directores pertenecían a generaciones diferentes: en aquel momento José Luis Guerin solo había

realizado una película y era un director que únicamente generaba expectativas –a la espera de consumirlas–, mientras que Pere Portabella era un autor que había demostrado su adhesión al cine experimental desde los años sesenta, había realizado importantes documentales durante la transición y, además, manifestaba siempre un fuerte compromiso político.

Portabella llegó a afirmar, como hemos escrito, que si *Pont Varsovia* funcionaba correctamente su obligación era la de ayudar a los jóvenes talentos que pedían su espacio dentro del cine. Más allá de si su obra fue o no lo suficientemente exitosa<sup>523</sup>, Portabella, con su productora Films 59, junto a Héctor Faver –Grup Cinema Art–, sacaron adelante el tercer largometraje de José Luís Guerin. El pasado le estaba ofreciendo el testigo al presente para continuar con la búsqueda.

Esta búsqueda de la que hablamos –búsqueda formal, narrativa, en definitiva, un cine que reflexione sobre el medio– llevó a Guerin a plantear una película enraizada en los inicios del cine. Durante la promoción de *Tren de sombras* se hizo hincapié en la importancia de un texto del escritor ruso Máximo Gorki como motor de esta obra. Guerin afirma que leyó el texto de Gorki “en un librito de la editorial Fundamento que se llamaba *Los escritores y el cine*” (Monterde, 2007: 133), en el que este poeta expresaba sus sensaciones después de asistir en Moscú a la primera exhibición cinematográfica que allí realizaron los Lumière en julio de 1896 (Llopart, 1998: 55). Originalmente, las palabras de Gorki aparecieron en el diario *Nizhgorodski* el 4 de julio de 1986. En el dossier de prensa de la película podemos encontrar la referencia exacta:

*“Anoche estuve en el reino de las Sombras,*

*Rayos grises del sol atraviesan un cielo gris,*

*Calladamente el follaje gris ceniza de los árboles se balancea con el viento*

*Sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces.*

---

<sup>523</sup> Si nos remitimos a los datos del ministerio, *Pont Varsovia* obtuvo unos discretos 8.023 espectadores que le reportaron 20.561 euros de ingresos. Tampoco supuso un hito en la producción de este realizador, de hecho, el siguiente trabajo en el que se involucraría, dentro del cine, sería en la producción de *Tren de sombras*.



*No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso, pero también este es un tren de las sombras*” (Cuevas, 2001: 17)<sup>524</sup>.

El título de su tercera película remitiría, por tanto, a dos hechos: por un lado a la fascinación del que ve nacer el cinematógrafo ante sus ojos y a la, oficialmente, primera película de la historia: *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) de los hermanos Lumière. No obstante, Guerin también afirma que otra referencia literaria, en este caso alejada de la escritura creativa, de la escritura poética, está en el centro de su película. “La idea de Bazin del cine como una forma de momificar el tiempo es intensísima y está en el centro de gravedad, en el alma” (Monterde, 2007: 134) de *Tren de sombras*. Guerin ha explicado lo siguiente siguiendo esta idea del teórico francés:

*“El cine lo que hace es embalsamar el tiempo, es un trozo de vida embalsamada: el tiempo de la vida se escapa, fluye y lo que hace el cine, esencialmente, es embalsamar trozos de tiempo que quedan ahí. Yo creo que en ese choque, pues, surge esencialmente mi película. Es decir, de la confrontación de esos dos tiempos: el tiempo que se escapa de la vida y ese tiempo embalsamado del cine”* (Ferris Carrillo, 1998: 20).

Con estas dos referencias, el director sentaba las bases de lo que sería su tercera obra. Una película en la que presentar de una forma pura, melancólica, los inicios del cine, en alusión a Gorki, para a continuación llevar a cabo una reflexión sobre esos inicios basándose en Bazin. Guerin también ha confesado que la obra de William Dieterle *Portrait of Jennie* (1948) fue una fuente de inspiración –“*Tren de sombras* dialoga un poco con esa película” (Monterde, 2007: 134) –. El film de Dieterle está lejos de la tercera película del director catalán pero también plantea problemas acerca del arte o la intemporalidad. La inclusión de una pequeña historia de amor en *Tren de sombras* podría responder al interés que Guerin siente por esta película en la que, a pesar de reflexionar sobre lo que hemos escrito, tiene un argumento mucho más centrado en la eternidad del amor o la necesidad de inspiración en la creación artística.

Con estos andamiajes, el largometraje que planteaba Jose Luis Guerin ya cumplía una máxima que se ha repetido a lo largo de su obra. “Yo intento en cada

---

<sup>524</sup> Esta cita de Gorki también aparece en el conocido libro de Noël Burch *El tragaluz infinito* (poner referencia); y, por ejemplo, en el texto que escribe Gabriel Villota (Villota, 1998: 22) sobre *Tren de sombras* no se citan las palabras de Gorki como aquí lo hacemos sino como lo hizo Burch.

proyecto, en cada película, hacer algo completamente distinto, y utilizando una forma de producción muy específica” (Martínez Villegas, 2014: 195). Seguía teniendo un fuerte interés por el cine que hace que cada uno de sus films discutan con la historia de este medio –lo que llamábamos *trama* en el análisis de *Innisfree*– pero había pasado, primero, de acercarse al cine realizando una obra narrativa, para después preguntarse sobre un film concreto de John Ford y finalmente indagar en los orígenes del cine y en última instancia indagar, únicamente, en el concepto *cine*. Además, este alejamiento era también geográfico. Guerin es un director apegado al cine pero no a una geografía. Si su primera película le llevó a Segovia, un poco por el impulso de *El espíritu de la colmena*, y la segunda divagó por Irlanda, la tercera terminaría por filmarse en Normandía (Fernández-Santos, 1997 a).

Este planteamiento tan general que hemos descrito como *los inicios del cine* y al que aludía Guerin, responde a algo mucho más concreto. El realizador lo asocia con una parte específica de esos orígenes: las películas domésticas. En las que encuentra la magia de esas *sombras* y de esos *espectros silenciosos* de los que hablaba Gorkin, de hecho la película escogería como subtítulo *El espectro de le Thuit*.

“A veces me he encontrado con películas familiares y para mí son siempre un enigma, un misterio: ¿Quién diablos son estas personas que se divierten en el jardín? Son fantasmas. Para mí, las películas familiares, a condición de que el tiempo pase por ellas, se convierten en películas de misterio; porque esas personas son desconocidos muy misteriosos. Y luego, sobre todo, en el cine familiar, si pasa el tiempo, pues queda muy desnuda esa idea de lo efímero. De la fugacidad, de que son seres desaparecidos, de que estamos, nos encontramos ante muertos” (Ferris Carrillo, 1998: 20).

Por tanto, antes de que tuviese lugar el rodaje, entre el 1 de noviembre de 1995 y el 3 de diciembre de 1995 según los datos que ofrece el Ministerio de Cultura, Guerin planteó realizar una investigación previa acerca de estas películas con el objetivo de poder reproducirlas con exactitud durante la filmación, es decir, con la idea de falsificar unas imágenes para hacerlas añejas y luego reflexionar sobre ellas. Para ello, eligió como director de fotografía a Tomás Plavedall, que había ocupado el mismo puesto en *Gaudí*, donde si recordamos, también se realizó un ejercicio de falsificación similar al que Guerin quería plantear en *Tren de sombras*.

“Estuvimos hurgando en cinematecas con Tomás Pladevall [...], visionando muchas películas de cine familiar añejo. Tomás redactó un precioso manual de normas, dogmas y conductas en el proceder de los pioneros del cine amateur. Después, durante el montaje, seguirían largos trabajos manuales sobre los fotogramas” (Bou, 1997: 57).

Efectivamente, lo que planteaba el realizador, que describiremos en el siguiente apartado, era falsificar una película de cine doméstico para después poder meditar sobre ella y, en última instancia, meditar sobre el paso del tiempo en el cine –los citados fantasmas– y la influencia del medio en nuestra vida y nuestro tiempo. Por tanto, durante la filmación se simulaban “los encuadres y los movimientos de cámara característicos de los inicios del cinematográfico” (Fecé, 2001: 307) mientras los actores posaban y paseaban por el lugar de rodaje pero no actuaban, de hecho Guerin ha afirmado que la presencia de Pere Portabella en la producción le permitió poder trabajar sin guión (Martínez Villegas, 2014: 195), y posteriormente se transformaron esas imágenes para conseguir la textura, las marcas de humedad, las roturas, etc. de los fotogramas de antaño.

*Tren de sombras* recibió una subvención de 35 millones de pesetas por parte del Ministerio de Cultura dentro del dinero que el organismo destinaba a los proyectos de nuevos creadores (Anónimo, 1995: 46). Y terminó teniendo un coste final de 70 millones de pesetas (Llopart, 1998: 55)<sup>525</sup>. A diferencia de lo que ocurrió con *El encargo del cazador* y con *El sol del membrillo*, olvidadas por las instituciones públicas en diferentes sentidos, con *Asaltar los cielos* y *Tren de sombras*, que si encontraron un importante apoyo público para salir adelante, se inicia una tendencia positiva hacia este género por parte de la administración y confirma el cambio que nosotros habíamos fijado anteriormente al hablar de *Sexo oral* y *Casting*.

Además, la película, por primera en la carrera de Guerin, venía avalada por una institución docente que había nacido en 1985, el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC), que había sido fundada por Héctor Faver, productor de *Tren de sombras*, a través de la productora vinculada a esta escuela que a día de hoy ha

---

<sup>525</sup> Según Gómez Tarín, Pere Portabella llegó a la producción de *Tren de sombras* cuando esta se había quedado sin el dinero de la subvención. Lo que permitió continuar con el film (Gómez Tarín, 2000: 154).

desaparecido. Guerin fue docente allí y anticipó con *Tren de sombras* esta unión académica y práctica que tendría su punto álgido con la filmación de *En construcción*.

Una vez terminado el montaje, *Tren de sombras* fue seleccionada para el Festival de Cannes dentro de la sección paralela denominada *La quincena de los realizadores*. Allí tuvo su puesta de largo oficial proyectándose por primera vez el 13 de mayo de 1997 (Fernández-Santos, 1997 a). Las reacciones ante la propuesta del realizador catalán no se hicieron esperar. Como se ha recogido en algunos diarios y revistas especializadas que estuvieron presentes en el certamen, la película de Guerin obtuvo un recibimiento similar a *El sol del membrillo*, dividiendo a los espectadores que acudieron, y a la crítica, en dos bandos. Como tituló Lluís Bonet en su crónica para *La Vanguardia*, el director irritó a unos y entusiasmó a otros saldándose su presentación con “una enconada división de opiniones” (Bonet Mojica, 1997 a: 50). “Hubo deserciones durante la proyección, pero el numeroso público que se quedó en la sala conectó con la propuesta y despidió el filme con sonoros aplausos” (Bonet Mojica, 1997 a: 50). Esta división, según las críticas que hemos revisado, nunca ocurrió dentro de España, donde las reseñas fueron positivas, muy positivas. La discordia se puede observar en relación a lo que la crítica española escribió frente a lo que algunos diarios extranjeros publicaron. Por ejemplo, frente al fervor de los españoles, importantes publicaciones francesas como *Libération*, que se atrevió a decir que la película de Guerin era “tan consistente como un espectro” (Sánchez Costa, 1997: 42), *Positif*, para los que la obra de Guerin tenía fuertes defectos que la convertían en un esfuerzo vacío (M.Ca., 1997: 108–109), o *Cahiers du cinema*, que directamente decidió no publicar absolutamente nada sobre la película, *Tren de sombras* no tenía la relevancia que se le atribuyó en España.

Decimos relevancia debido al derrame de adjetivos aduladores que, incluso, superan a los recibidos por la obra de Víctor Erice –recordemos lo analizado sobre este aspecto páginas atrás–. Haremos brevemente un repaso de ellos. Para Nuria Vidal, que escribía en *Fotogramas*, *Tren de sombras* era “un cine poético, de una belleza sublime hecha de imágenes y de sonidos que tienen una, dos y tres lecturas” (Vidal, 1997 b: 68), para Carlos F. Heredero, que habló sobre Cannes en *Cinemanía*, esta película era una “preciosa filigrana” (Heredero, 1997 b: 92) que junto a la última aportación de Godard

al cine, *Historie(s) du cinema* (1988–1998), salvaron a ese certamen de la oscuridad<sup>526</sup>. Para Ángel Fernández–Santos era “bellísima, muy compleja y honda” (Fernández–Santos, 1997 b), mientras que para Weinrichter, en *ABC*, Guerin había dado un “golpe maestro” (Rodríguez Marchante, 1997: 88) al realizar este análisis del cine doméstico de principios de siglos sobre un invento –no sobre filmaciones reales–. Lo que daba lugar a crear sugerencias “hasta el infinito” (Rodríguez Marchante, 1997: 88). La admiración por este director se puede resumir en la descripción que le dedicó Lluís Bonet en *La Vanguardia*: “orfebre de la imagen, transgresor admirable del tiempo fílmico y artista para quien un plano no es ya una cuestión moral [...] sino una sugestión pictórica, un universo de ensoñaciones finalmente plasmadas en la pantalla” (Bonet Mojica, 1997 a: 50). Son suficientes ejemplos para que tengamos una idea preclara de la espectacular recepción positiva de *Tren de sombras* en los medios españoles.

Como dijimos al escribir sobre *Innisfree*, cada vez que Jose Luis Guerin presenta una película recorre un amplio número de festivales. En la mayoría de los casos el número de espectadores que va a ver una de sus películas a un certamen cinematográfico supera con creces el número de espectadores que va a la sala durante su estreno comercial. *Tren de sombras* también tuvo un recorrido dilatado. Y, además, también recogió algunos premios importantes que elevaron el prestigio de esta obra y de su realizador.

Estuvo presente en el Festival Cine de Montreal en septiembre de 1997 (Muñoz, 1997: 34). Se proyectó en Sitges en octubre de 1997, donde también despertó alagados – Quim Casas, por ejemplo, que cubrió el certamen para *El Periódico de Cataluña*, la definió como una obra “fascinante” (Casas, 1997: 59) y reflexiva– y allí recibió el Premio de la Crítica (Bonet Mojica, 1997 b: 40). En noviembre de 1997 estuvo en la sección *Pantalla abierta* del Festival de Alcalá de Henares donde ganó el Premio al Mejor Largometraje (Quijada, 1997: 84) y también en el festival de Cine de Mar del Plata (De Carlos, 1997: 92). En diciembre de 1997 recibió el premio *Méliès d’Or* que concede la Federación Europea de Festivales de Cine Fantástico (Anónimo, 1997 d: 103) y además formó parte de la selección de 23 películas que se proyectaron en el

---

<sup>526</sup> El propio Heredero también escribió para *Dirigido por...* sobre Cannes reafirmando en lo dicho en *Cinemanía*. “Ejercicio virtuoso de entomología fílmica, reflexión sobre la historia de un lenguaje y sobre la propia naturaleza del cine, *Tren de sombras* exige volver detenidamente sobre ella para poder estudiarla a fondo” (Heredero, 1997 c: 41).

Festival de Cine Español de Nueva York (S.E., 1998: 103). Este paseo le sirvió para ser estrenada comercialmente el 23 de enero de 1998. Consiguió unos 11576 espectadores que dejaron un total de 45250 euros en taquilla, según los datos del Ministerio de Cultura. La escalada favorable de la crítica tuvo su apogeo en enero de 1999 cuando recibió el premio a la mejor película española por parte de la Asociación Catalana de Críticos y Escritores Cinematográficos (Anónimo, 1999 e: 45) y la consecución del premio nacional de cultura en Cataluña dentro del apartado de cine en septiembre de ese mismo año para José Luis Guerin (Barranco, 1999: 45)<sup>527</sup>. Con este bagaje, cuando se estrenó en enero de 1998 los elogios coparon todas las reseñas. Dejamos ejemplos ilustrativos de ello.

*“Tren de sombras se inscribe en la más fértil tradición vanguardista de un cine que partiría de Buñuel y, sin otras antologías en el cine español actual que Víctor Erice, encontraría sus homólogos europeos en Godard, Ruiz, Oliveira o Greenaway. Hoy por hoy, no es una película como la que se lleva entre la gente guapa; pero, quien quiera saber lo que realmente es el cine, desde su propia textura física hasta sus posibilidades expresivas, no dude en ir a ver Tren de sombras. Se responderá con creces”* (Riambau, 1998: 10).

*“En la mezcla de realidades y ficciones, de certezas y misterios, se aposenta un discurso hermoso y apasionado sobre el cine concebido justo en el momento en que se celebraban insensatos fastos para recordar su centenario o, en aras de una modernidad mal entendida, se diseñaban películas como Lumière et cia., un guiño hacia el pasado desprovisto de especificidad, todo lo contrario que el film de Guerin”* (Casas, 1998: 15).

*“La investigación de Guerin [...] profundiza en algunos de sus sentimientos más escurridizos con respecto al tradicional consumo del cine: como por ejemplo, la paciencia. Tren de sombras, además de una película única, reveladora y genial, es también una película que vulnera las leyes del entretenimiento”* (Rodríguez Marchante, 1998 a: 26).

*“Nada de esto hay en el cine que se lleva, incluido el mejor. De ahí que la fuerza de lo infrecuente aumente la belleza y la singularidad de esta*

---

<sup>527</sup> Una forma de anticipar el Premio Nacional de Cinematografía que recibiría después de dirigir *En construcción*.

*extraordinaria aventura de la imaginación, que deslumbró a los profesionales y cinéfilos franceses que arrojan los laboratorios de la Quincena de Cannes y que es una de esas obras duras de mirar porque estrujan la mirada, pero ante las que no hay riesgo en decir que calladamente contagiará los subterráneos del cine que viene” (Fernández–Santos, 1998).*

*“Filmada alternando color y blanco y negro, carente de diálogos —pero dotada de una elaborada y bellísima banda sonora, en la que música y ruidos acompañan imágenes— que intentan ser descifradas y que el espectador debe descifrar—, “Tren de sombras”, realizada —como es habitual en su autor, auxiliado por una espléndida fotografía de Tomás Pladevall— con el talento y la paciencia de un miniaturista, constituye ahora mismo la propuesta más radical que puede verse en nuestras pantallas” (Bonet Mojica, 1998: 4).*

*“Lo que ha sacado este director del tubo de ensayo no es, claro está, una película taquillera sino una lección de cine. Uno no se debe colar a verla porque esté llena la sala de al lado. Hay que tener la disposición adecuada para “estar” ante ella y saber, de antemano, que se va a exponer a unos bruscos cambios de temperatura: desde el tedio [...] hasta la fascinación” (Rodríguez Marchante, 1998 b: 107).*

### **21.3 La estructura de *Tren de sombras*.**

Para realizar el acercamiento al metraje de *Tren de sombras* vamos a utilizar la copia presente en la Filmoteca Española cuya duración es de 77 minutos<sup>528</sup>. Desde el estreno de la cinta ha habido intentos de describir cómo funcionaba la obra de Guerin, y en todas estas tentativas se ha visto dentro de la película una clara división en bloques. Vamos a describir los principales ejemplos antes de exponer nuestro punto de vista y de explicar cómo entendemos nosotros que funciona su estructura.

En 1998, después de su selección en Cannes y su estreno en salas podemos ver que la gran mayoría de críticas que aparecieron en prensa tienden a dividir la película en tres partes. No lo expresan de una forma meridiana pero esta división la podemos observar en la descripción que realizan de la obra. Para la crítica el argumento funciona

---

<sup>528</sup> Características técnicas de la copia consultada: Color–Eastmancolor y Blanco y Negro, Normal 1:1’37; 35 mm.

de la siguiente manera: primero destacan la inclusión de unas imágenes mudas y en blanco y negro de estilo doméstico, después un acercamiento a los lugares que mostraban esas imágenes en blanco y negro pero en el presente y por último una reflexión que mezcla la primera y la segunda parte. Dentro de estos acercamientos críticos iniciales el que expresa una división clara, y distinta a las del resto, es el que realizó Luis Alonso para la revista *Banda aparte*. Para él, *Tren de sombras* es una película “dividida, por multitud de interferencias, en cuatro bloques” (Alonso, 1997: 35). El primero de ellos, según Alonso, se corresponde con las películas domésticas del protagonista: Gérard Fleury. El segundo con un “recorrido geográfico de aquellas imágenes” (Alonso, 1997: 35) domésticas, el tercero con el paso de las películas de Fleury por la moviola y el cuarto con las reconstrucción “teatralizante y declaradamente impostada” (Alonso, 1997: 36) de algunas escenas que el protagonista había filmado.

Esta división ha sido tenida en cuenta y, por ejemplo, Augusto M. Torres también la comparte en su breve acercamiento a *Tren de sombras* pero añadiendo algunos adjetivos a cada una de las partes. Si la primera son imágenes domésticas, la segunda es un recorrido “documental” (Martínez Torres, 2004: 165) sobre el escenario campestre de esa filmación, la tercera se corresponde con un bloque revelador y la cuarta viene a “subrayar lo evidente” (Martínez Torres, 2004: 165). Por eso, para este autor, sobra esta última parte pues la sutil relación entre el tercer y el primer bloque se ve deteriorada.

Estos acercamientos se contraponen con otros dos que ven que la película funciona en tres actos claramente diferenciados, uniendo las partes tercera y cuarta de los análisis que hemos comentado antes. Hablamos, en primer lugar, del escrito de Carlos Losilla para *Archivos de la filmoteca*. Para Losilla, *Tren de sombras* presenta primero “la materialización de espectros” (Losilla, 1998 a: 174), después rastrea “las huellas de la desaparición” (Losilla, 1998 a: 176) de esos espectros y por último, habla directamente con el espectador para “recuperar la vida que late tras las apariencias” (Losilla, 1998 a: 178); es decir, para subrayar que tras unos personajes inofensivos que realizan unas acciones triviales se esconden múltiples fracturas, múltiples sentidos y múltiples historias. Estas reflexiones de Losilla son compartidas por Efrén Cuevas en su acercamiento a *Tren de sombras* para destacar, a partir de esta estructura que él considera “orientativa” (Cuevas, 2001: 12), conceptos como *cine doméstico*, para su



parte inicial, o lo *metafílmico*, para hablar de una tercera parte que él describe como “un examen manierista del proceso de construcción del filme” (Cuevas, 2001: 20).

El análisis más cercano en el tiempo y con el que nosotros compartimos su división es el de Joan Marimón, que estructura la obra de Guerin en “al menos” (Marimón, 2014: 541) cinco partes bien diferenciadas. Vamos a citar exactamente su texto para que se pueda poner en comparación con nuestra aproximación a *Tren de sombras*:

*“Un prólogo de tres minutos dedicado a Gérard Fleury con su cámara y la misteriosa desaparición en el lago de Le Thuit.*

*Un primer bloque de 17 minutos de imágenes domésticas de la familia Fleury en el periodo 1928–1930, en blanco y negro.*

*Un segundo bloque de 25 minutos de documental de la villa de Le Thuit y la mansión solitaria y abandonada de los Fleury en el presente, en color.*

*Un tercer bloque de 20 minutos de investigación y análisis de las imágenes domésticas, primero en la moviola y después en una recreación objetiva de la filmación que aclara los enigmas surgidos en el análisis.*

*Un último bloque, de 12 minutos, que recoge diversos elementos anticipados en partes anteriores y cierra el film con el episodio de Gérard Fleury perdiéndose en la niebla”* (Marimón, 2014: 541).

En función de la metodología con la que nos acercamos a las películas documentales aquí, otros análisis como el que realiza Gómez Tarín figuran en una línea diferente (Gómez Tarín, 2010) y no hacen una separación tan estricta en función del montaje como nosotros estamos realizando. Aún así, lo tenemos en cuenta como un acercamiento acertado e importante. Como hemos anticipado, nosotros vamos a dividir sus 77 minutos en cinco partes que creemos que funcionan de la siguiente manera.

### *Introducción*

Al igual que en el resto de análisis la *introducción*, que se va a desarrollar entre los minutos 00:00 y 03:02, va a ser motor y ejemplo del resto de la película. Condensando sus líneas de fuerza.

La película comienza directamente con una advertencia –o descripción– que va a recorrer la pantalla en *scroll* vertical. Letras blancas sobre fondo negro:

*“La madrugada del 8 de noviembre de 1930, el abogado parisino Gérard Fleury salió en busca de la luz adecuada para completar una filmación paisajística en torno al lago de Le Thuit. Ese mismo día falleció en circunstancias aún no esclarecidas.*

*Poco antes realizó una de sus modestas producciones familiares, la que accidentalmente sería su última película.*

*Irreversiblemente dañada por la humedad padecida durante casi siete décadas de inadecuada conservación, hemos procedido a su restauración.*

*Agradecemos a los hermanos Ives y Mirelle Fleury, así como a las familias Lanquest, Gaultier y Ferri, de Le Thuit, su inestimable complicidad en la restauración de esas viejas escenas de cine familiar: imágenes rudimentarias pero vitales, que vienen a rememorar la infancia del cine”<sup>529</sup>*

A continuación nos encontramos con los títulos de crédito –letras azules sobre fondo negro– entremezclados con imágenes de lo que parecen esas películas antiguas de Fleury. Aparecen únicamente los nombres de Pere Portabella y Hector Faver como productores y se cierran con el nombre de José Luis Guerin como realizador. Bajo el nombre de Guerin, los créditos incluyen una aclaración: “A partir de las imágenes tomadas por Mr Fleury en Le Thuit (Haute Normandie) entre 1928–30”<sup>530</sup>.

Tras esto hay un fundido a negro y aparece una foto de Mr Fleury, seguida de la fotografía de Fleury con lo que sería su mujer y de una foto de este protagonista con su cámara junto a un lago. En este último caso la foto de Fleury está colocada sobre una mesa en lo que parece una habitación. La cámara vuelve a fundir a una fotografía de Fleury en un lago junto a su cámara, que ahora está colocada en un trípode. La cámara funde hacia el lago de las fotografías y en él vemos a Fleury filmando. Un fundido hace que el protagonista desaparezca como si fuese un fantasma. La imagen pasa del atardecer a un anochecer nublado y vuelve a fundir para aparecer en un amanecer. Es

---

<sup>529</sup> Entre 00:00–00:38 de la copia citada.

<sup>530</sup> Entre 1:20–1:26 de la copia citada.

una reconstrucción de la supuesta desaparición del protagonista tal y como se nos ha descrito en la advertencia inicial. La introducción termina con un corte seco a negro.

### *Segunda parte*

Desde este momento, 3:02 hasta 19:58, se desarrollarán las imágenes *restauradas* por el equipo de la película. Son imágenes mudas y en blanco y negro en las que aparecen personajes, de la misma familia, con actitudes y vestimentas de principios del siglo XX. El celuloide mostrará continuas rasgaduras, velados y problemas causados al negativo por el paso del tiempo. Además, se incluirán algunos intertítulos orientativos.

Son escenas naif, calcadas de cualquier película *amateur* que se hubiese podido realizar a principios del siglo XX. Empezamos con una secuencia de juego en el jardín: niños, paseos en bicicleta, juegos con los perros. Aparece un intertítulo, *la jugada del cineasta*, que nos lleva a unas imágenes de Fleury jugando al críquet con su esposa; otro intertítulo, *Los Fleury, retrato familiar*, nos avanza la imagen de la familia al completo posando ante la cámara. Un tercer intertítulo que apenas podemos leer nos adelanta el posado de la mujer del protagonista con los abuelos. Con el siguiente intertítulo, *Bellas al trapezio*, se inicia la música. Vemos a las dos chicas de la familia en un columpio del jardín de casa. El quinto intertítulo, *Las corbatas danzantes*, nos muestra a los más jóvenes de la familia posando ante la cámara, mientras que el sexto, *La pequeña bañista*, nos enseña al bebé de la casa jugando en el césped. En ese mismo césped, otro intertítulo nos introduce al primo Gustin. De aquí pasamos al Tío Etiéne, que un intertítulo describe como *prestidigitador*, realizando un truco de magia. Finalmente, un último intertítulo, *dos hermanitos: la reportera y el guiñol*, nos enseña como dos hermanos de la familia se graban realizando una pequeña representación de guiñoles.

En ese instante, el negativo se muestra muy deteriorado, se termina la música y podemos ver a una criada de la familia detrás de un árbol. Por corte pasamos a otra criada posando y a un retrato familiar en el campo junto a estas dos sirvientas. Se han terminado los intertítulos. Pasamos por corte a un partido de tenis. Vuelve la música pero muy brevemente. Seguimos con una merienda campestre, con baño incluido en el río, que cuenta con toda la familia. Pasamos a un paseo en bicicleta de una de las hijas del matrimonio Fleury –Hortense–. La música va y viene. La película pasa de un lugar a otro con momentos, otra vez, de juegos en el jardín, en el columpio, con el tenis. De

aquí nos vamos a una comida familiar en el porche de casa. Bailes, aplausos, diversión y miradas a cámara.

En este momento la música se vuelve melancólica y aparece un viaje en coche. La familia al completo está en medio de un prado en el que se encuentran las ruinas de lo que parece fue un castillo o una fortaleza. Frente a esta construcción hay un lago de grandes dimensiones. La música se para y la familia, que está cerca de unos raíles, ve pasar a una locomotora. Uno de los miembros de la familia sale corriendo. A continuación, todos despiden al tren con pañuelos blancos. Por último, las imágenes domésticas nos dejan un plano de la barca y el lago en el que Fleury desapareció. El negativo se vuelve cada vez más confuso y deteriorado mientras se repiten algunos planos que ya hemos visto. En el minuto 19:58 hay un corte brusco.

### *Tercera parte*

El corte brusco nos va a llevar a unas imágenes en color y en tiempo presente – hablamos por el año en el que se rodó la película–. Aparece la calle de un lugar cualquiera y el ruido de un camión nos saca de golpe de aquellas imágenes mudas y en blanco y negro. Este fragmento durará hasta el minuto 45:26.

Un barrendero recoge las hojas del suelo, unos niños caminan en grupo. Cambiamos a otro plano del mismo pueblo. La banda sonora, nos referimos a al sonido de ambiente, resalta con fuerza en contraposición a las imágenes mudas del segmento previo. El metraje continúa enseñándonos partes de un pequeño pueblo. Un plano general nos muestra un gran lago y, acto seguido, las vías del tren que han aparecido en las imágenes domésticas. Sabemos ahora que el realizador nos está enseñando los lugares, deshabitados, que aparecieron en las filmaciones anteriores. La cámara se va alejando del pueblo y se acerca a la mansión familiar de los Fleury. Allí viven ahora otras personas. Los planos son de corta duración y van fragmentando la llegada a la casa. El realizador resalta que el bosque que rodea la casa está sufriendo la caída de las hojas por culpa del otoño. El ruido augura una tormenta. Cruzamos una de las ventanas y nos introducimos en la casa. En su interior escuchamos el sonido de un reloj y el ruido del campo mientras recorremos sus estancias. Relojes, fotografías, muebles, habitaciones. Los planos estáticos dan paso a pequeñas panorámicas y travellings. En el minuto 30:09 vuelve la música. Es una composición melancólica que anticipa la aparición de la vieja cámara de Fleury y de sus fotografías de antaño. Vemos las

desgastadas bobinas de su colección de películas. El sonido del reloj interrumpe la música y nos devuelve al exterior de la casa.

En el bosque los rayos de luz atraviesan las hojas. Regresamos bruscamente al interior de la mansión. El sonido del reloj junto a las imágenes de la familia subraya la metáfora del paso del tiempo. Un corte brusco nos devuelve al exterior por unos instantes. Pero en seguida regresamos a la casa y a las fotografías. Este montaje paralelo nos devuelve al exterior una vez más y otra vez al interior de la casa. La luz se va haciendo cada vez más tenue mientras los sonidos del exterior auguran una tormenta. Salimos hacia el lago donde se perdió Fleury y aparece la noche. Las luces de la casa se apagan. La música comienza a hacerse más fuerte, suenan los primeros rayos. Las luces de varios coches que pasan por la carretera son la única luz que alumbra ahora el bosque. Regresamos al interior de la casa donde la luz de los coches crea unas sombras que se reflejan en el interior. La música se apaga y domina el tic-tac del reloj. El realizador utiliza el tempo de una película de terror.

La lluvia comienza a caer con fuerza. Los planos en el interior de la casa se centran en las sombras que provocan las hojas de los árboles. Los planos son cada vez más cerrados. La música se apaga y suena el timbre de una bicicleta. Regresa enseguida la partitura y el montaje se vuelve más rápido. El sonido de un tren cruza la imagen. La imagen de este presente, oscurecida por la lluvia y la luna da paso a la imagen del agua del lago en blanco y negro. No hay un corte brusco como lo había entre la introducción y la primera parte –un segmento en negro que dura unos segundo– y la primera y la segunda parte –a través del cambio a color y la introducción del sonido–.

#### *Cuarta parte*

Se va a desarrollar entre los minutos 45:26–59:31. Empezamos ahora a ver las imágenes domésticas de la segunda parte ralentizadas y acompañadas del sonido de una moviola. Vemos las imágenes del paseo en coche cada vez a menos velocidad. De aquí pasamos a una serie de imágenes congeladas del bosque, el lago y la fortaleza. A estas imágenes mudas se le ha sumado ahora el sonido que no tenían en sus inicios.

Ahora aparecen los negativos físicamente. Se desplazan arriba y abajo y se detienen en Hortense. Volvemos al paseo ralentizado del coche. La imagen insiste, va hacia adelante y hacia atrás y realiza un acercamiento hasta ver un primer plano de los

integrantes del coche. Otra vez es Hortense la protagonista. El realizador nos deja ver varios planos de ella en el columpio, en el campo, encima de la barca y en la comida familiar.

En el minuto 50:54 la imagen de Hortense en el interior del coche se parte para compartir cuadro con un plano de perfil de su madre en el lago. Las dos miran hacia el mismo lugar. Es el primer juego de miradas. Ahora los negativos que aparecían físicamente se doblan, ya no solo se muestra una fila sino dos. Hortense comparte miradas con el tío Etiéne. Guerin mantiene la imagen de Etiéne y desplaza la de Hortense. Regresa la música. La hija vuelve a recuperar el protagonismo y se suceden una serie de miradas con la pantalla dividida en dos. Polivisión.

Regresamos ahora a las imágenes de Hortense en bicicleta. Se pasan hacia adelante y hacia atrás mientras hay un acercamiento a la imagen. El tío Etiéne saluda a Hortense pero las fotografías revelan que no es a ella a quien se dirige sino a otra mujer. A una de las criadas que aparece al fondo de la imagen. Borrosa. La música incide en el misterio mientras se siguen repasando de un lado a otro las imágenes. Guerin se detiene en el fragmento de las corbatas danzantes y descubre que la mirada de los niños se dirige hacia el exterior donde Etiéne y la criada están paseando. Ahora la investigación regresa a la comida en el porche y después al posado de la familia junto a las criadas en el bosque para incidir, mostrando la imagen de presentación de Etiéne, en que es un prestidigitador. El posado familiar en el exterior se repite una y otra vez y en ella aparecen y desaparecen dos personajes: Fleury y Etiéne. Dando a entender que ambos se reparten el juego de miradas. Es decir, entre ambos se dividen las filmaciones caseras. Lo mismo ocurre en la comida familiar en el porche. Hay una confusión en la autoría de las imágenes. El film se vela y aparecen las colas en negro.

#### *Quinta parte*

Se inicia en el minuto 59:32 y termina con el cierre de la película. Vuelven las imágenes en color pero en esta ocasión no es un recorrido por los espacios ahora huérfanos. Fleury se materializa con su cámara entre las manos en el jardín de casa. Un travelling gira a su alrededor mientras él está parado. Vuelven ahora las imágenes en blanco y negro. Comienza la reconstrucción del *acto de filmar* de Fleury. Se van a alternar las imágenes en blanco y negro con las imágenes en color de esta transposición al presente de los hechos pasados. Los actores son los mismos que aparecen en las

imágenes en blanco y negro. La advertencia inicial se torna ahora falsa. La película ha desvelado su propio misterio.

El realizador nos enseña la escena de la bicicleta y el saludo otra vez. En blanco y negro y con su reconstrucción a color. Cuatro miradas se cruzan: Etiéne, Hortense, la criada y Fleury. Los actores se quedan parados, como atrapados por el tiempo. Como si fuesen muñecos. Ahora vuelve la escena del retrato con las criadas donde el realizador nos reconstruye el cambio de camarógrafos pero en color. La película corta a negro.

Regresamos con una escena en la que Etiéne y la criada están caminando por el jardín de casa. Él la persigue y ella desconfía. La criada pronuncia las únicas palabras que se escuchan en la película: *nos han visto* –min. 1:03:11–. Las imágenes en blanco y negro vuelven a aparecer y nos desvelan que los niños, durante la secuencia de las corbatas, contemplaban a su tío.

Otra vez las imágenes en blanco y negro vuelven a tomar protagonismo. En este caso aquellas filmaciones más deterioradas: las que se corresponden con el paseo en barca y el baño en el lago. El realizador muestra las imágenes domésticas una y otra vez como si su uso estuviese rasgando todos los negativos. Vuelve a la secuencia final de la familia en el lago. De aquí pasamos al recorrido por el interior de la casa que ha aparecido en la *tercera parte* de esta descripción. Se ha hecho de noche, tanto para el misterio que escondían las imágenes domésticas como para la propia película. Vuelve el tic-tac del reloj. Sin embargo, en la casa amanece. Guerin invierte el tiempo de las imágenes de la *tercera parte* y pasa de la noche al día. De repente, Fleury se materializa en las imágenes de la *tercera parte* reflejado en el cristal de una ventana. Coge su cámara y cruza el jardín y el bosque de camino al lago. Coloca su cámara en la orilla frente a la barca, se sienta y observa cómo llega la niebla mientras mira al cielo. El protagonista coloca su cámara en el bote, se sube a él y empieza a remar. Su figura desaparece entre la niebla. A pesar de esta evaporación, vuelven los planos del pueblo que han aparecido en la *tercera parte*. Es de día y el pueblo continúa con su vida. El plano de una estrecha calle despide la película mientras escuchamos a un viandante decir: *Merci*. A continuación comienzan los títulos de crédito.

En una película como *Tren de sombras*, que aporta únicamente la información necesaria, es imprescindible una descripción pormenorizada de lo que estamos viendo para poder, primero, conocer cómo funcionan esas imágenes y, segundo, poder

interpretarlas. Una vez que la hemos descrito, a nuestro juicio, entendemos que cada una de las partes se explica de la siguiente manera:

### *Introducción*

Los dos advertencias iniciales, tanto la que aparece al iniciar el metraje como la que acompaña al nombre del director, van a ser la única información que el autor de la película, de forma deliberada, nos va a regalar. Gracias a ella conocemos el nombre del protagonista: Gérard Fleury, un cineasta *amateur* que realiza *modestas producciones familiares* que se han deteriorado tras setenta años de mala conservación. Se nos indica la importancia de la luz en estas filmaciones así como su misteriosa desaparición durante la madrugada del 8 de noviembre de 1930. De esta forma, el equipo, supuestamente, va a *restaurar* esas filmaciones y nos va a ofrecer una selección.

Sin embargo, la *introducción* no finaliza con esta exposición sino que continúa con unas imágenes en color del interior de una casa en donde se nos muestran varias fotografías de Fleury en blanco y negro. Esos planos fundirán hacia una imagen real en color en el mismo lugar donde se realizaron esas instantáneas. De esta forma, a través de varios fundidos el protagonista se va a evaporar: se va a convertir en un fantasma frente a nosotros. Consigue Guerin con este inicio plantear en imágenes el misterio de la advertencia –a través de los fundidos– y advertir sobre lo que viene a continuación: la reconstrucción de imágenes añejas en busca de una investigación –el fundido del blanco y negro de la fotografía al color del lago–. Por otro lado, la fecha que aparece reflejada, 1930, hace alusión “al tránsito del cine mudo al sonoro” (Lomillos, 1998: 28) y va a poner de relieve el contraste que veremos entre la *segunda parte* y la *tercera*.

### *Segunda parte*

Este bloque tiene una división interna. En una primera parte domina una narración con un claro objetivo: presentarnos a la familia. Gracias a los intertítulos podemos identificar a los protagonistas de la historia, no solo a Fleury. Aquí aparecen claramente destacados Hortense y Etiéne. En la segunda parte de este bloque, que se rompe bruscamente cuando aparece la imagen de una doncella detrás de un árbol –primera fractura– las imágenes serán más libres. Si la primera parte es plausible que haya sido montada directamente por Fleury, debido a que todo sigue un orden, en la



segunda se destaca una posible selección del equipo de la película. Además, en esta parte final el negativo se muestra más deteriorado.

La inclusión de estas imágenes domésticas nos recuerda directamente al acercamiento que realizábamos a *Dante no es únicamente severo*. En esa obra, que tratábamos como un manifiesto deliberado para ponerlo en comparación con otro manifiesto en cubierta, definíamos su prólogo como un material *profílmico*, como algo que es para uso personal. Una definición que nos sirve para hablar del trabajo de Fleury –*modestas producciones familiares*–, que constata un momento histórico y personal, y que en función de la advertencia inicial no fue preparado para ser un incluido en el discurso de una película. En el discurso de *Tren de sombras*.

Sin embargo, esta parte se antoja, en función de las escenas aparecidas, como un homenaje al cine. Lo que implica ciertas sospechas de que las imágenes no han sido restauradas sino construidas. Es decir, que Fleury no existe sino que detrás está Guerin. Algunas referencias posibles pueden ser las siguientes:

“Desde el muy temprano filme de Lumière *El regador regado*, *Les mistons de Truffaut (la chica en la bicicleta, el partido de tenis)*, *Un día en el campo, de Renoir (la chica en el columpio)*, *Vacaciones en Roma (la mano de la chica en la boca de la gorgona)*, *Vertigo (los grandes troncos como secuoyas)*, *las películas de Ozu (la ropa tendida)*, *las películas de Mizoguchi (la canoa en el lago)*, *quizás un temprano Antonioni (el barrendero de las calles)*. *Y uno podría imaginar Rebelde sin causa (las luces de los coches enfrentadas a nosotros)* y *Rashomon (enfocar hacia la luz a través de las hojas)*” (Comella y Ehrlich, 2010: 220)<sup>531</sup>.

### *Tercera parte*

El comienzo de este bloque plantea directamente el paso del tiempo desde tres aspectos: banda sonora, color y un cartel que aparece en la parte inferior izquierda del primer *cuadro* de este pueblo francés. Es evidente que ahora pasamos a unas imágenes en presente, donde podemos escuchar el sonido ambiente y en donde, gracias al cartel, se nos insinúan los *Mémoires de cinémas* –Recuerdos de cine–.

---

<sup>531</sup> Nosotros añadimos la referencia a *L'Atalante* de Jean Vigo (uno de los hijos de Fleury mete su cabeza en un cubo de agua)

En esta primera imagen vemos la presencia de unos niños que caminan en grupo para cruzar una calle. Los niños aparecerán en varias ocasiones en este bloque y darán continuidad a la idea de aquellos jóvenes que poblaban *Innisfree*. Un lugar donde solo había niños y ancianos. La similitud ahora estriba entre la infancia del cine y su vejez, es decir, entre el principio y el final del siglo XX. Recordando aquella conocida alocución de Godard, que ya utilizamos en nuestro acercamiento a *El sol del membrillo*, y que definía el cine como un arte joven y a la vez viejo porque su duración coincide con la duración de una vida humana (Zunzunegui, 2008: 12), vinculándolo también con las celebraciones del centenario del cine, recordemos que la película se estrenó en 1997 –hablaremos de esto en otro apartado de nuestro acercamiento a *Tren de sombras*–.

Igualmente, esta evolución entre infancia y vejez se observa en los juguetes que ahora tienen los niños en comparación con los que aparecían en las escenas del jardín de las filmaciones domésticas. Jardín que sigue habitado y que implica la existencia de *otra familia* que también vive en esa casa. Ha pasado el tiempo pero el tiempo no implica abandono sino cambio. No obstante, el cambio implica que existe un pasado y ese pasado se deja ver a través de las fotografías que hay en la casa –si las fotografías se mantienen en la casa se supone que los que la habitan en el presente son los descendientes de sus antiguos moradores–. El pasado implica la existencia de fantasmas.

En esta *tercera parte*, que se ha definido como un acercamiento *documental* (Cuevas, 2001: 19) a los restos de la *segunda parte*, ocurre lo mismo que en *Innisfree*. Guerin vuelve al espacio donde se rodó una película en busca de sus huellas. Confirmando su preocupación por la geografía de la memoria (Riambau, 1998: 10), pero desmarcándose de un sujeto concreto. John Ford, y su mito, desaparecen y en primer plano se colocan las imágenes domésticas de un *desconocido* y de su familia. Más adelante sabremos que Fleury no existe, por tanto ya no es que el sujeto sea desconocido sino que es falso. Desplazando la búsqueda de un cine concreto únicamente al concepto cine (Casas, 1998: 14).

La continuidad formal se mantiene con su segunda película: el montaje es acelerado y la duración de los planos es corta. No obstante, introduce un matiz clave que se aleja de *Innisfree*. La música nos habla de un misterio y sugiere la presencia de fantasmas. Es una película primero muda –Imágenes domésticas– y posteriormente sin

diálogos –acercamiento a los lugares vacíos– y el uso de la música viene a ser importante dentro de la narración, de forma similar a cuando hablamos acerca de la música de *Gaudí*.

#### *Cuarta parte*

Con la aparición, otra vez, de las filmaciones domésticas se inicia la investigación del misterio que la música y el montaje de la *segunda parte* han anticipado. Aquellos planos, en su mayoría generales, de la *primera parte* mostrando a la familia unida, a los niños jugando en grupo y las caras de alegría van a ser ampliados, y por tanto reencuadrados, y puestos en duda. El cineasta del presente no se conforma como el cineasta del pasado en captar unos simpáticos cuadros de familia, el nuevo cineasta “está interesado, como el científico o el periodista, en incrementar su conocimiento” (Fecé, 2001: 310); en la búsqueda: es un investigador. Si la *primera parte* constituye un plano general de la familia, esta *tercera parte* supone su primer plano. El cine *amateur* e inocente se transforma en un cine que toma conciencia y que aprovecha las posibilidades de su miedo para buscar un nuevo sentido. Efectivamente, Guerin nos está diciendo que “las mismas imágenes pueden contar historias distintas” (Rodríguez Marchante, 1998 a: 26), construyendo desde este instante “su película de autor” (Villota, 1998: 24) y alejándose de ser un simple recuperador de las películas de Fleury y de su propio pasado como cineasta.

En ese sentido, coincidimos con Luis Alonso cuando afirma que *Tren de sombras* es una síntesis de sus trabajos anteriores (Alonso, 1998: 35–36). Las filmaciones domésticas en blanco y negro nos remitirían a su primera largometraje, también en blanco y negro, donde el talento, pero también la ingenuidad de un joven director, eran lo que más resaltaba. El recorrido por los espacios de la memoria nos llevaría a *Innisfree*, como hemos escrito, mientras que esta tercera parte supondría una reflexión sobre su propio estilo. Estilo que transforma y deforma para buscar nuevos significados.

Este cambio se refleja, simbólicamente, a través de esos reencuadres y a través del juego de miradas que se plantea en el montaje. Guerin ha entendido, a través de la revisión de las *home movies* de Fleury, que en “cualquier construcción fílmica se encuentra siempre la mirada” (Losilla, 1998 a: 178–179). Y se centra para ello en la escena de la bicicleta –segunda fractura– en donde claramente podemos ver que las

imágenes reservaban una información a la espera de que alguien se hiciese con ella. Es interesante exponer que la secuencia de la bicicleta es una referencia directa a la literatura, no al cine, en concreto a Marcel Proust:

*“Creo que aquella escena de A la sombra de las muchachas en flor en que Marcel ve pasar a una bandada de muchachas en bicicletas, desde una playa, un solo instante que ocupa como ochenta, es magistral porque desearías que no se acabara nunca. Verdaderamente es un trabajo de moviola, porque cada fotograma se va acercando más y ese pelotón de muchachas va teniendo unas revelaciones maravillosas; por lo menos para mí la revelación de la descripción como fuente de acción, de ideas, era algo completamente desconocido”* (Aparicio González, 2013: 273)<sup>532</sup>.

Esas miradas que se configuran en la moviola generan una cierta confusión que le llevan al director a descubrir una doble autoría en las imágenes. Fleury y el tío Etiéne se intercambian. La obra podría terminar aquí, pero Guerin decide completar los huecos que han dejado esas imágenes. En ocasiones, esta deriva investigadora ha sido puesta en comparación con la que emprende Antonioni en *Blow-up* (1966).

#### *Quinta parte*

En este apartado, aquellas escenas reencuadradas a través de una nueva mirada y que nos ofrecían una nueva información van a ser completadas. Además, las imágenes que se plantean aquí se colocaran al lado de las filmaciones en blanco y negro. Es en este momento cuando Guerin descubre al espectador que Fleury no existe –cuando aparecen los actores que también se han mostrado en la *home movie*– y, además, traslada su discurso a la ficción, como bien describe Carlos Losilla (Losilla, 1998 a: 180). Una ficción que no busca la naturalidad y espontaneidad de las imágenes domésticas sino el artificio y la construcción más evidente. Es decir, muestra el cine como un artificio (Cuevas, 2001: 21). Además, el realizador repite las escenas que él mismo ha creado una y otra vez, como hiciera con las películas domésticas. Cuando se pronuncia la única frase dentro de la obra, los espectadores ya están hartos de mirar. *Nos han visto*, y en varias ocasiones y desde varios ángulos, podríamos completar aquí.

---

<sup>532</sup> Tampoco es casual que Fleury viva en la Alta Normandía (Haute-Normandie). Lugar asociado a grandes maestros de la literatura como Flaubert, que nació en Rouen, o el propio Proust que habla de ella en su gran obra *En busca del tiempo perdido*.

En este último bloque se van a utilizar los elementos de las cuatro anteriores. Veremos las imágenes tal y como fueron grabadas, su reencuadre posterior, el acercamiento a los espacios de la memoria y la reconstrucción de la muerte de Fleury. Una vez que ha sido desvelado el misterio la película utiliza las imágenes de la *tercera parte* y transforma su posición para evolucionar de la noche al día. Si en la reconstrucción de la geografía que envolvía a Fleury se viaja del día a la noche, aquí la luz aparece detrás de la oscuridad. Ya puede reconstruirse la muerte del protagonista. Los fundidos de la *introducción* desaparecen y se nos ofrece una solución: coge su barca para grabar y no vuelve. A Fleury le ha devorado la niebla y el agua.

Es importante tener en cuenta que de las tres películas analizadas en extensión anteriormente, en dos de ellas hay una reconstrucción de la muerte de su protagonista. Y son diferentes reconstrucciones: la cámara cae al suelo durante un recorrido en primera persona en *El encargo del cazador*, la palabra y los gestos toman el protagonismo en *Asaltar los cielos* y aquí la planificación formal –y el propio Fleury– responde a una ficción que se cierra, además, de forma simétrica a su comienzo: Fleury en el lago (Bou, 1997: 58). A pesar de que podamos encontrar una vinculación más directa con estas películas, es más habitual que cuando se estudie esta obra de Guerin se la una con *El sol del membrillo*. Josep Lluís Fecé lo ve así porque tanto Erice como el director de *Tren de sombras* hablan del ciclo vital –del hombre y de la naturaleza–, de la creación artística y de aquello que exponía Bazin como la necesidad de “escapar a la inexorabilidad del tiempo” (Fecé, 2001: 309). En el aspecto contrario, tendríamos a Isabel Escudero que entiende que “*Tren de sombras* es esencialmente inversa a *El sol del membrillo*” (Escudero, 1998: 32) porque Guerin habla de una resurrección y Erice de una acción viva que es imposible de captar. Para nosotros sí son obras que dialogan en un mismo contexto histórico y artístico, por eso las hemos incluido en este trabajo, y con un elemento temático que las une a ambas: el concepto, la idea, de cine. En el caso de Erice, el cine clásico, ya lo expusimos anteriormente, y en el caso de Guerin, el cine primitivo, como veremos en un epígrafe posterior.

El análisis de cada uno de sus bloques supone llegar a una conclusión: la película es el ejemplo de un tipo de cinefilia personal, inherente a Guerin, y que funciona como la propia *Tren de sombras*: volver a mirar el cine para encontrar en él

nuevos caminos y significados<sup>533</sup>. Y para realizar este acercamiento cinéfilo, esta nueva mirada, Guerin envuelve su discurso formal con recursos claramente documentales. Podríamos concluir que el género se convierte en un simple camuflaje, en una perversión como describíamos al hablar de la definición de documental o del trabajo de Huerga en *Gaudí*, porque se trata de una ficción. No obstante, creemos que la idea de documental funciona aquí como las nuevas definiciones y conceptos que van apareciendo en torno a este género. Nos referimos a términos como *cine ensayo*, a definiciones que esconden una forma de entender las películas no como films, sino como un textos fílmicos. *Tren de sombras* podría estar dentro de eso que conocemos como escritura fílmica. Este problema lo desarrollamos a continuación.

#### ***21.4 Problemas para su definición y clasificación.***

En la obra *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* se dedica un apartado, dentro de su acercamiento a algunas películas, a *Tren de sombras*. El texto, escrito por Josep Lluís Fecé, expone con bastante claridad lo que hemos anticipado al terminar el análisis de la estructura de la tercera obra de José Luis Guerin:

*“Desde su presentación en el Festival de Cannes, buena parte de la prensa como de los teóricos e historiadores del cine han incluido Tren de sombras en la categoría “documental” sin que, en general, unos y otros se hayan tomado la molestia de explicar el porqué. En los últimos años ha venido circulando, especialmente en medios académicos, la etiqueta “documental creativo”, supongo que para diferenciar determinados films de otros, más cercanos a discursos periodísticos, pero que han venido a ocupar el espacio que, hasta la consolidación de la televisión como medio hegemónico de información, tenía un género cinematográfico denominado “documental”. La inclusión de este estudio en un libro dedicado al documental español vendría a sancionar Tren de sombras como film perteneciente a ese género aunque el espectador, probablemente, no sepa de entrada de qué es un documental. En efecto, no parece fácil atribuir la categoría “documental” a una obra cuyo material se basa en una*

---

<sup>533</sup> Este tipo de cinefilia Monterde la entiende de otra manera. Basada en el conocimiento de la historia del cine, de su admiración y de su reflexión. “De todos [los cineastas] se puede aprender, sin que ello implique imitación, sino integración en nuevos textos que no pierden su idiosincrasia personal” (Monterde, 2007: 117). No creemos que sea excluyente a lo que planteamos nosotros aquí.

*falsa película muda atribuida a un cineasta imaginario. Así, Tren de sombras contradice dos de las condiciones fundamentales que, institucionalmente, debe cumplir todo documental; referencia al mundo histórico y veracidad de los lugares, personajes y situaciones”* (Fecé, 2001: 301–308).

Esta reflexión fue publicada en el año 2001 y se hizo eco de la nueva postura que había aparecido dentro del cine documental español: documental de creación –lo veremos posteriormente en este trabajo–. Con el paso del tiempo, y a medida que *Tren de sombras* fue apareciendo en algunas publicaciones e investigaciones sobre el cine español, el problema de su definición fue abordado y, en cierta medida, acotado. Fecé afirma que la inclusión de este film en un libro dedicado al cine documental implicaría, aunque de forma equivocada, que la obra se incluye dentro de este género. Hoy en día el problema se resuelve acudiendo a un término que describíamos en el apartado sobre la definición de cine documental: no ficción. En la amalgama de posibilidades que incluye ese concepto *Tren de sombras* ha sido definida, en su mayoría, como *cine–ensayo*.

Según el acercamiento que realiza Josep M. Català a este término, el film de Guerin encajaría perfectamente dentro de esta categoría. Para Català el film–ensayo es “una modalidad del cine de lo real, a la que pueden incorporarse luego dispositivos retóricos provenientes de la ficción [...]. [Un cine] que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación” (Català, 2005 b: 144–145). Además, siguiendo a este autor, el cine–ensayo tendría un aspecto híbrido, que se mueve desde lo personal–biográfico a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc., una forma que se presenta en un grado de importancia similar al de su narración y un discurso que precisa de la colaboración del espectador para una completa interpretación.

Guerin cree que esta definición puede ser útil para catalogar su película, aunque admite que no es del todo correcta porque, bajo su punto de vista, un ensayo exige “en primera instancia la expresión del pensamiento en voz alta del cineasta” (Monterde, 2007: 128). Algo que no ocurre en *Tren de sombras*, no de forma deliberada. Siendo más precisos, Guerin establece una diferencia fundamental entre el cine–ensayo y sus películas:

*“Mientras que en la primera el cineasta [...] se sitúa por encima de las imágenes, haciendo que el espectador deba esforzarse en buscar las asociaciones lógicas en su mente, pues las propias secuencias no se las proporcionan; [...]*

[Guerin] *no intenta nunca ese esfuerzo tan grande en el espectador, solo intenta sugerir de manera más o menos velada, para que el espectador, a través de su mirada, pueda inferir esas asociaciones libremente*” (Comella, 2013: 160).

En cualquier caso, *Tren de sombras* y ensayo van a estar unidos con frecuencia. Cerdán y Castro de Paz no dudan al incluirla en su estudio sobre el cine–ensayo que se ha realizado en España como un “film–límite [...] sobre la representación de la realidad y la construcción de la ficción a través del cinematógrafo” (Castro de Paz y Cerdán, 2007: 122) –imaginamos que utilizan la palabra *límite* por el juego que plantea el realizador sobre la realidad, la ficción, lo íntimo y la búsqueda–. De la misma forma, Efrén Cuevas la denomina “ensayo metafilmico” (Cuevas, 2001: 21), dentro de su análisis, debido a que realiza una reflexión explícita sobre lo cinematográfico a partir de sus propias imágenes y sonidos. Incidiendo un poco más en el término *metafilmico*, Mañas Martínez la coloca dentro de una trilogía de “películas metacinematográficas imprescindibles y esenciales en la historia del cine español que reflexionan sobre el papel del cinematógrafo” (Mañas Martínez, 2014: 86) junto a *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) y *El sexto sentido* (Nemesio Sobrevila, 1929). Esta meditación sobre el propio cine que hay en *Tren de sombras* ha supuesto que también se hable de ella como una representante del *cine dentro del cine* (Lomillos, 2008: 26); igual que lo que ocurría con *Innisfree*, que era definida como un film que venía a cubrir el vacío de este tipo de películas dentro de la cinematografía español.

Weinrichter es de la misma opinión pero va un paso más allá y ve en ella la utilización de muchos formatos adscritos a la no ficción como “el cine casero o *home movie*, el falso documental, el cine de metraje encontrado y el ensayo poético” (Weinrichter, 2005 a: 101) que desembocan en una película sin ningún precedente similar en el cine español. Este mismo autor profundiza un poco más en la idea, dentro de su aportación a la obra *Nada es lo que parece*, en que a pesar de que convine “ensayo y poesía” (Weinrichter, 2005 b: 104) junto a reflexión –el ruido de la moviola “es el ruido que hace el cine al pensarse a sí mismo” (Weinrichter, 2005 b: 104)– no deja de ser una ficción y, por tanto, la idea de falso documental está muy presente. Cerdán también cree que el falso documental se sitúa en un primer plano dentro del film, sin embargo, argumenta que el realizador rompe lo que sería una simple película sobre los



problemas de la representación<sup>534</sup> para plasmar un pensamiento sobre su propia forma, en definitiva, para terminar por ser un ensayo fílmico (Cerdán, 2005 a: 364–365). Estamos viendo que, mayoritariamente, se la incluye dentro del discurso de obras que investigan y piensan el cine documental. Cuando esto no es así, y por ejemplo se piensa en su argumento, se la puede definir, como hace Català, como un “melodramatic documentary” (Català, 2014 a: 62)<sup>535</sup> por su trama de amor escondido o como un representante de los films interesados por los fantasmas que han aparecido en el cine de autor contemporáneo, según Àngel Quintana (Quintana, 2003 b: 294)<sup>536</sup>.

Bajo la perspectiva de este trabajo, y teniendo presente lo que redactábamos acerca de *Gaudí* y del concepto de falso documental, entendemos que *Tren de sombras* va un paso más allá. Compartimos la posibilidad de que sea definido como cine–ensayo y también la evidencia de que utiliza varios formatos, o estilos si se quiere llamar así: falso documental, cine doméstico, cine dentro del cine, metraje encontrado o, incluso, documental de observación<sup>537</sup> –para su segunda parte–. No obstante, existe una diferencia clave que lo separa de la gran mayoría de los films vistos hasta este momento: su relato<sup>538</sup>.

Por este motivo, aparece aquí la idea, que excede la propia creación cinematográfica y toca directamente a la teoría y a los estudios fílmicos, de definir una película simplemente como un *texto fílmico*. Que sea en sí un concepto que defina un propio género, es decir un género que defina a las películas como *textos*. Luis Alonso caracteriza perfectamente esta disyuntiva en su escrito sobre *Tren de sombras*. Este autor introduce la necesidad de hablar de la película de Guerin como un texto fílmico. Nosotros no queremos entrar en el campo de la Semiología, por eso nos vamos a quedar únicamente con la diferencia que Alonso ve dentro del trabajo de Guerin: sus films no son *cine*, porque esta es una terminología que debemos aplicar al soporte, no son

---

<sup>534</sup> Lo que para Gómez Tarín es definido como un ejemplo de la falsa dicotomía en torno a la realidad y la ficción (Gómez Tarín, 2004).

<sup>535</sup> También define con este término a *Monos como Becky*.

<sup>536</sup> Quintana también define a *Tren de sombras* dentro de otro trabajo como una de esas obras que en España “es van presentar com a obres a contracorrent, que proposaven una reflexió sobre la manera com la imatge cinematogràfica pot arribar a donar compte del món, sobre la dificultat per arribar a conquerir la veritat i sobre la forma com la revelació del misteri pot arribar a ocupar un lloc central en les imatges” (Quintana, 2003 c: 4).

<sup>537</sup> Siguiendo la definición de Nichols (Nichols, 1997: 132).

<sup>538</sup> Al hacer esta afirmación también lo separamos de las películas de Carlos Saura, que no tienen relato, pero que tampoco buscan un ejercicio formal similar al de Guerin, simplemente la adaptación de la cámara y el escenario a la música, y de *La seducción del caos*, que a pesar de plantear cuestiones importantes acerca de la forma lo hace siguiendo un relato igual de poderoso.

*películas*, porque estas, desde el nacimiento del cine, han estado definidas por si contenían un buen o un mal relato, sino *textos*, “un término que se define sobre todo por su descontrol y su indefinición” (Alonso, 2008: 34). Es decir, *Tren de sombras* prioriza la forma por encima del relato, algo que choca con la idea de cine-ensayo que exponía Català –porque este hablaba de un nivel de equidad entre relato y forma–; y también trae a primer término la idea de que tampoco sería adecuado incluirla como una película de no ficción, o una película documental. Recordemos aquí lo que exponía Fecé sobre este film: si es un documental “*de qué es un documental* (Fecé, 2001: 308). La diferencia estriba en la casi desaparición del relato, en la dependencia del relato a la forma. Como si el viejo Modelo de Representación Institucional, que se caracterizaba por seguir la lógica causal y progresiva del relato, funcionase al revés, se transformase, y siguiese ahora la lógica causal y progresiva de la forma: cine doméstico –*segunda parte*–, cine documental –*tercera parte*–, cine ensayo –*cuarta parte*–, cine de ficción –*quinta parte*–. Y si lo incluimos en este trabajo es porque ese relato depende directamente de algunas formas utilizadas en el cine de lo real. En un cine documental que, como escribíamos a la hora de intentar definirlo, puede abarcar obras y formas profundamente diferentes sin perder la vinculación con la realidad.

¿Qué significa plantear estos presupuestos en la historia –la trama– que estamos trazando aquí? Significa dar un paso más en la búsqueda, sumar un estilo más anteriormente deshabitado. Para Cerdán y Pena, *Tren de sombras*, además de ser el mejor homenaje al cine, es una película que culmina el *arte de la impostura* (Cerdán y Pena, 2005) que había tenido un punto álgido con *Andalucía, un siglo de fascinación*, de la que hablaremos posteriormente. Esta idea de cumbre, de punto máximo alcanzado por el cine documental, aparece en la necesidad de ver en *Tren de sombras* más vinculaciones con el futuro, con lo que está por venir –con lo que vino, si hablamos en nuestro presente–, que con el pasado. El propio Cerdán, esta vez en *Documental y Vanguardia*, dice que la película de Guerin abre el triángulo de documentales que más han indagado “en los límites del documental con formas de representación experimental” (Cerdán, 2005: 364), junto a *Monos como Becky* y *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002), mientras que Esteve Rimbau ve en ella al último eslabón de la cadena que permitió la explosión del documental en Cataluña (Rimbau, 2010: 30–31).

Para nosotros, *Tren de sombras* no es lo que está por venir sino una consecuencia del trabajo que se venía realizando hasta el momento. En ella está presente

el tema de la falsificación abordado en *Gaudí*, las nuevas representaciones sobre la historia del cine que el propio Guerin planteo en *Innisfree* o que Jordá ejerció con su pasado en *El encargo del cazador*, continúa ese interés por los inicios del cine en su vertiente más primitiva que ya intentó abordar Víctor Erice en *El sol del membrillo* –los matices de esta afirmación los explicaremos en un apartado posterior– y, por supuesto, utiliza la reflexión sobre el medio audiovisual que Patino llevaba practicando desde *Madrid* hasta *La seducción del caos*.

### ***21.5 Un director con nuevas características.***

Tener en cuenta las características como realizador de José Luís Guerin es importante por una serie de motivos. En primer lugar, es el único realizador al que hemos visto crecer –casi nacer– y consolidarse entre finales de los años ochenta y finales de los noventa. Aunque nuestro arco temporal abarque solo diez años no podemos obviar que su ópera prima, fechada en 1985, no dista mucho en el tiempo de su segunda producción, y que su cuarta película, que inaugura el siglo XXI –fue rodada durante varios años y estrena en 2001–, supuso un enorme éxito que venía a elevar a su realizador a los altares de la Historia del Cine Español<sup>539</sup>. En segundo lugar, al igual que la operación sobre el desarrollo del estilo de Joaquín Jordá que realizamos páginas atrás, es absolutamente necesario que conozcamos porqué Guerin actúa de una forma y no de otra cuando aborda una película debido a su trabajo como docente. Joaquín Jordá y José Luis Guerin, que en nuestra horquilla de trabajo realizan dos películas, una al inicio y otra al final de la década, son realizadores que no se dedican en exclusiva a la producción de sus trabajos sino que han impartido magisterio. El primero pasó de realizar cursos sobre guión a integrarse en 1995 dentro de la Universidad Pompeu Fabra, y el segundo, pasó de ser un profesor del CECC, como hemos dicho, a colaborar con la citada universidad. Ambos coincidieron en una propuesta académica que comentaremos con posterioridad y su importancia ha sido tal que incluso se ha hablado de la existencia de dos tendencias dentro del cine documental español, en concreto del que se producía en Barcelona, en función de la filiación a un director o a otro:

*“Desde que se hizo evidente que buena parte de la repercusión mediática que estaba teniendo el documental catalán [...] en los primeros años de la*

---

<sup>539</sup> Se podría objetar aquí la idea de haber hablado en los mismos términos de la pareja Linares–Rioyo y sus posibles características como realizadores. No lo hemos hecho porque su consolidación y desarrollo discurre una vez entrado el siglo XXI.

*primera década del siglo [XXI] tenía que ver con el trabajo de jóvenes egresados del Máster de la Pompeu Fabra, y a medida que se fueron conociendo los primeros trabajos ya autónomos de los más dotados de entre los ex alumnos [...] comenzó a hablarse, en los círculos catalanes del cine de no-ficción, de la existencia de dos “escuelas”, de dos líneas de trabajo que explicarían la pujanza del documental del período. Una emanaría de Jordá, mientras la otra estaría representada por las enseñanzas del otro docente prestigioso que actuó como profesor desde los primeros momentos: José Luis Guerin” (Torreiro, 2010 b: 45).*

Una afirmación de estas características requeriría una tesis doctoral por sí sola. No obstante, es una propuesta con claros indicios de ser cierta a la vista de los primeros trabajos de Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol o Carla Subirana. Una propuesta que enlaza directamente con ese documental de *segunda generación* que había sido influenciado por los que abordaron primero este género a inicios de los años noventa –en referencia a Chus Gutiérrez y José Luis López-Linares–. Si inscribimos nuestro trabajo en la idea de ser un apoyo importante al estudio del cine documental español eludir las cualidades de Guerin no es apropiado. No es pertinente cerrar vías a futuros contextos que sean consecuencia directa del periodo sobre el que escribimos.

En tercer lugar, Guerin, en este caso como Jordá y Erice, es un realizador con la capacidad y la necesidad de reflexionar sobre su propio trabajo. De hablar sobre él y sobre el cine y de expresarlo con bastante claridad. No es un ejemplo habitual en otras áreas del cine pero, dentro del documental, los casos de realizadores que piensan el medio y trasladan su pensamiento a la pantalla es elevada. Guerin es representante de todos ellos. De esta forma, comparar sus reflexiones sobre el medio con el texto que crea en la pantalla es imagen de un nuevo tipo de realizador: aquel que entiende que el cine no solo se hace produciéndolo, sino pensándolo y también discutiéndolo con el mundo, es decir, hablándolo.

En el apartado dedicado a la producción documental del año 1990, teníamos en cuenta la importancia de su hacer como director pero nos emplazábamos a páginas posteriores. Allí exponíamos una serie premisas que, a nuestro juicio, se siguen cumpliendo en la realización de *Tren de sombras*. Vamos a plantear estas premisas nuevamente y a extendernos un poco más en su descripción.

Decíamos que este director catalán hacía un cine apegado al trabajo de los *maestros* de los que había aprendido. En este sentido, tenemos que recordar la formación autodidacta de Guerin y su refugio vital, y físico, por las horas que vivió dentro de la Filmoteca, como psicológico, embargado por las historias, en el cine. En *Tren de sombras* las referencias, su apego, van a ir en un doble sentido. Por un lado – nos remitimos a las alusiones expuestas en el segundo apartado de la estructura de la película– con guiños a los cineastas que más aprecia: Lumière, Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Vigo,... y por otro, con una reflexión sobre su propio pasado como cineasta, como podemos ver en la repetición de un recorrido geográfico por una localización que contiene una memoria fílmica –De *Innisfree* a *Tren de sombras*–. Guerin, que nunca estudió cine, afirma que todo lo que sabe acerca de este medio se lo ha proporcionado el ser un espectador. La mejor escuela de cine, en su opinión, es ver varias veces las películas que uno ama y aprender de ellas<sup>540</sup>. Repasarlas y comprender por qué una imagen, un sonido, una escena... está en lugar y no en otro. En este sentido, su apego por el cine es sentimental, muy vinculado a la experiencia vital, a la vida, como lo era el de Víctor Erice. Lo que le ha llevado a reflexionar, y a entender, viendo a esos maestros, que existen dos tipos de directores: aquellos que ven el cine como una profesión y aquellos que asimilan el cine como una forma de escritura. Lo que le lleva a plantear obras que, como *Tren de sombras* –nos remitimos al apartado previo–, tienen un diálogo complejo con los géneros pero a la misma vez presentan una profunda libertad en su discurso –tanto formal como narrativo–. Esta libertad y esta formación autodidacta, como ha llegado a afirmar, pueden llevar a los cineastas a una cierta soledad<sup>541</sup> y a entender el cine como una cruzada personal. Algo que contrasta con el pasado de muchos de los maestros que el admira. Un pasado que les llevó a unirse en escuelas y a escribir manifiestos –La Escuela de Barcelona como ejemplo más cercano– pero que sobretodo les incitaba a hablar. A compartir el cine entre ellos.

Hemos afirmado también que este realizador, como consecuencia de esa idea de escritura fílmica, cuestiona continuamente en su obra los conceptos de ficción y de

---

<sup>540</sup> Reflexión que aparece en la Masterclass impartida por José Luis Guerin en el marco de Escenarios 2009 – 7º Encuentro Internacional de Cine Documental el martes 7 de julio de 2009 en la Sala Luis Buñuel (THX). Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. México <https://www.youtube.com/watch?v=f7VKcXbb0mc> (02.03.2016).

<sup>541</sup> En relación a los cineastas del presente, del siglo XXI. Reflexión aparecida en el debate entre José Luis Guerin y Víctor Erice titulado "La frontera de los géneros: duetos" celebrado el 31 de mayo de 2005 en el marco del Congreso Internacional de Cinema Europeu Contemporani en el CCCB. <https://www.youtube.com/watch?v=e7CCJxk2gjA> (02.03.2016).

documental. Por ejemplo, cuando se le pregunta si *Tren de sombras* ha sido planteada como una “falsa no ficción” (Monterde, 2007: 128) responde que nunca planteó esta película “en términos de documental, ni falso, ni verdadero” (Monterde, 2007: 128). Sino que para abordarla trazó un símil entre cine y literatura. Entre los géneros literarios como la poesía, el ensayo, los libros de viajes, los libros de cocina, los panfletos políticos, etc. que no tienen una equivalencia dentro de los géneros cinematográficos y que, en el caso de tenerla, se incorporarían al término *documental*. En este sentido, su planteamiento nos lleva a las consecuencias expuestas en el apartado anterior –cine ensayo, escritura fílmica– y a diluir los conceptos de ficción y documental en términos simples e incapaces de describir su trabajo. Esta situación conduce a pensar en la libertad con la que se toma su adscripción a uno u otro género y en como ejerce esa libertad desde la posición que ha tomado con el azar. Normalmente, y como un mantra que se ha repetido en numerosas ocasiones, la primera decisión que un realizador debe tomar acerca de su trabajo es la relación que quiere tener con el azar. Para Guerin, es fundamental la dialéctica entre cálculo y azar, entre aquello a lo que dejas libertad y aquello que deseas escoger y fijar<sup>542</sup>.

Este azar le ha llevado, como decíamos al hablar de *Innisfree*, a describir las imágenes que aparecen en sus películas como esbozos<sup>543</sup>. ¿Qué significa esto en *Tren de sombras*? En primer lugar, los esbozos vendrían a ser unos apuntes de la realidad, unos coletazos. Dentro de *Tren de sombras* este concepto estaría representado en una doble vertiente: primero en las imágenes de cine doméstico recreadas expresamente para el film y, en segundo lugar, en el recorrido por los lugares donde fueron rodadas esas instantáneas y que ahora están vacíos. ¿Porqué? Porque para este realizador un esbozo es igual que una ruina. Una ruina y un esbozo son lo mismo. Un esbozo es una imagen incompleta porque es una instantánea primeriza, ha sido tomada muy temprano –la parte del cine doméstico– y la primera es una imagen incompleta, una instantánea de vestigios, porque ha sido tomada demasiado tarde –la parte del recorrido por los lugares vacíos–<sup>544</sup>. Son iguales porque el espectador debe reconstruir una posible narración

---

<sup>542</sup> Un estudio extenso sobre el concepto de azar y la obra de Guerin ha sido desarrollado por Fernando Canet (Canet, 2014).

<sup>543</sup> Un acercamiento a este término puede la charla entre Manuel Broullón y José Luis Guerin (Broullón Lozano, 2013).

<sup>544</sup> Reflexión aparecida en la conversación –entrevista– entre Ángel Alonso y José Luis Guerin grabada el 3 de febrero de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=R9n09i317q8> (02.03.2016).

desde unos pocos elementos<sup>545</sup>. No obstante, ambas partes son la promesa de una historia que o va a empezar o acaba de terminar. En el caso de *Tren de sombras* el realizador no se detiene en esto sino que inicia una búsqueda detectivesca, como hemos visto en la estructura. El cineasta del presente, representado por Guerin, no se conforma, como el cineasta del pasado, en captar unos simpáticos cuadros de familia o en mostrar los restos de esos cuadros, el nuevo cineasta, decíamos, “está interesado, como el científico o el periodista, en incrementar su conocimiento” (Fecé, 2010: 310); en la búsqueda. Si en un principio, para capturar esas imágenes domésticas, Guerin se comportó, en sus propias palabras, como “un reportero” (Bou, 1997: 58)<sup>546</sup>, en un segundo movimiento, para continuar con la búsqueda, se convirtió en un detective que iba a reflexionar sobre esos esbozos/ruinas. ¿Y cómo reflexiona un cineasta? A través del montaje. Ya hemos hablado de la importancia de esta operación para el cine documental en la introducción de este trabajo. Para Guerin el montaje es igual de esencial.

*“Una película es un organismo vivo [...] y aunque tengas una idea de la composición, una imagen, una sensación profunda de lo que vas a tener, la película como tal no adquiere su arquitectura y su intención definitiva hasta el montaje. Es un proceso en el que no dejas de sorprenderse; en el montaje te das cuenta de que los materiales rodados tienen vocaciones de discursos muy diversos, que están latiendo muchas películas posibles”* (Comella, 2013: 165).

Guerin entiende las cosas cuando las está montando. Y describe que, esa sensación de *ver dos veces*, que tiene durante el rodaje solo termina de comprenderla en la moviola<sup>547</sup>.

Una respuesta cinematográfica a estos planteamientos la vamos a ver en el documental que dirigió Abel García Roure en 1998 titulado *Apuntes para un retrato*<sup>548</sup>.

---

<sup>545</sup> Esta idea de reconstruir imágenes a partir de unos pocos elementos la hemos tratado en un trabajo acerca de la película *The Master*. En ese texto, partiendo de la obra de Paul Thomas Anderson, entendemos, como entiende Guerin, la necesidad que existe de explicar una trama a través de unas pocas imágenes o escenas que sugieren, bien entendidas y en expansión, una historia más compleja. Aquí creemos que es bueno utilizar la noción de *etcétera* como una noción que implica la necesaria complicidad del espectador para completar la película y una elección formal que implica utilizar solo las imágenes necesarias –algunas, no todas– para construir el film (Caravaca Mompeán, 2015).

<sup>546</sup> “Mi trabajo era crear las mejores condiciones para que se produjera una situación, pero sin intervenciones por mi parte: tenía que fluir la vida” (Bou, 1997: 58).

<sup>547</sup> Reflexión aparecida en la conversación –entrevista– entre Ángel Alonso y José Luis Guerin citada anteriormente.

En él se describe la figura del, por aquel momento joven pero ya consagrado, realizador a través de sus tres primeros largometrajes. En una escena del film encontramos a Guerin en la moviola del CECC montando *Tren de sombras*. Por un instante abandona el avance y el retroceso manual de los negativos y mira a cámara para advertir al espectador, y a los que le están filmando, que no sabe todavía qué es *Tren de sombras*. Comenta que su trabajo es un *work in progress* y que no sabrá cómo será su film hasta que no lo acabe. De hecho, cuenta que durante el montaje siempre se encuentra con giros inesperados y que, en este caso, ayer mismo según sus palabras, tuvo una revelación sobre una escena, algo que era impredecible en el rodaje, y que ha supuesto un posible cambio de título del film. Todavía no se han enterado los productores, sentencia. Es decir, en función del conocimiento adquirido sobre esas imágenes en el proceso de montaje saldrá una película.

En la actualidad, este trabajo de esbozos, de captar fragmentos de forma azarosa se ha dado en llamarse *puesta en situación*. Una noción que viene a definir una posición durante el rodaje. Es decir, para filmar una secuencia, el director encuadra de forma adecuada, prepara el sonido y sugiere a los presentes alguna idea. Prende la mecha y se pone a escuchar (Comella, 2013: 160–162). Después terminará de dar forma a la escena en el montaje, pero para grabarla se ha visto en la posición de crear una situación intermedia entre el azar –cómo se va a desarrollar la escena– y lo preparado –cómo va a ser la forma de esa escena–. Esta es una manera de escapar de algo que a Guerin no le gusta: el guión<sup>549</sup>.

Esta idea ha sido utilizada para explicar su trabajo dentro de *En construcción*. En *Tren de sombras* solo tendría aplicación para las imágenes de cine doméstico iniciales, con la salvedad de que no escuchamos sus diálogos. Esto es así porque esas imágenes necesitan de la suficiente espontaneidad para ser verosímiles. Aquello que sí que se ha sido utilizado dentro de *En construcción* y que podría tener un antecedente en *Tren de sombras* es el juego de miradas. Para Guerin el documental no ha explotado lo suficiente el plano–contraplano que la ficción usa de forma habitual para transmitir un diálogo. En *Tren de sombras* el juego de miradas está planteado desde la moviola y de forma artificial pero indica una preocupación formal por este hecho.

---

<sup>548</sup> Roure ha sido asistente de dirección de *En construcción*, *Cravan vs. Cravan*, *El cielo gira*, *La leyenda del tiempo* y *Nedar* antes de estrenarse en el largometraje con el documental *Una cierta verdad* (2008).

<sup>549</sup> Reflexión aparecida en la Masterclass citada anteriormente.



En nuestro acercamiento a *Innisfree* también hablábamos de una *trama*. Aquella que, según Guerin, traza una línea por toda la Historia del Cine y de la que él se considera una parte. Decíamos, concretamente, que una pequeña rama de un extenso paisaje. En este sentido, Guerin ha afirmado que esta trama le hace sentirse muy cerca de todos sus maestros y que el cine es el único territorio de los cineastas<sup>550</sup>. Por tanto, los cineastas no deberían dividirse por países sino unirse por intereses comunes. Esta idea le ha hecho considerarse un director “errante” (Bou, 1997: 57). Volvemos a constatar aquí que sus tres primeras películas las ha hecho lejos de su ciudad – Barcelona– y que, como decía al referirse a *Innisfree*, el hecho de ser un errante ha supuesto que todas sus films hayan surgido interrogando a un espacio<sup>551</sup>. Tiene un interés especial por la noción de cine como idea de un viaje<sup>552</sup> y por eso escapa de rodar en Barcelona<sup>553</sup>. Ha afirmado que le gusta la idea de ser como uno de los operadores que trabajaron para los hermanos Lumière, los iniciadores de la trama, que viajaban por el mundo grabando y realizando sus famosas *vistas* urbanas que duraban apenas un minuto y recogían lo más significativo de las ciudades que pisaban.

Esta idea de apelar a las ciudades para después llegar a las historias y por último a los protagonistas de esos relatos hace que cumpla una máxima que ya hemos descrito en nuestro acercamiento a la definición de *documental*: la presencia de personas reales. Guerin se refiere a ellos como cuerpos y cuando filma los interpela como personajes<sup>554</sup>. En *Tren de sombras* esta cualidad desaparece y su vinculación con el cine de lo real vendrá a través de la forma. No obstante, *Tren de sombras* nace de una necesidad personal y profunda por interrogar al cine y se une a otra cualidad que nosotros creemos ver en el cine de Guerin: la *autobiografía*. En el sentido de experiencia privada con el cine. ¿Esto se puede encontrar en *Tren de sombras*? No directamente pero sí a través de un antecedente cercano dentro de su obra. En el cortometraje que realizó en 1986, *Souvenir*, el realizador ya vislumbraba su preocupación por la Historia del Cine, ya

---

<sup>550</sup> Reflexión aparecida en el debate entre Guerin y Erice que hemos citado anteriormente.

<sup>551</sup> “yo no tengo película hasta que no tengo paisaje con el que me puedo relacionar y frente al cual puedo interrogar sobre los signos, las huellas que me hablan de él” (Aranes y Quintana, 2005: 167).

<sup>552</sup> Reflexión aparecida en la conversación entre José Luis Guerin y Jaime Pena realizada el 13 de abril de 2008 en el marco del BAFICI <https://www.youtube.com/watch?v=1VX59v1W6qA> (02.03.2016).

<sup>553</sup> El hecho de que con posterioridad hiciese *En construcción* en Barcelona viene dado por un encargo que le obliga a comprometerse a rodar un documental con la única premisa de que sea en la ciudad condal.

<sup>554</sup> Reflexión aparecida en el debate entre Víctor Erice y José Luis Guerin en el marco de Nuevo Foro "Enciende la Tierra" organizado por la Fundación Caja Canarias. <https://www.youtube.com/watch?v=iAGIBVvApy4> (02.03.2016).

incluía el extraño y evocador sonido de la moviola, también se decidía a filmarla en blanco y negro, muda, con intertítulos y con rasgaduras y deterioros en el negativo. La diferencia principal con la operación que realizará en *Tren de sombras* –además de las evidentes de duración, reflexión sobre el negativo mudo, etc.– es la presencia de Guerin como protagonista de este cortometraje. Una experiencia personal y un estilo de vida que derivó en la reflexión que firmó en *Tren de sombras*<sup>555</sup>. También ven esta idea de un cineasta protagonista de su film Cerdán y Castro de Paz:

“[En *Tren de sombras*] *el cineasta –auténtico protagonista masculino del film– acecha, violenta el celuloide, se aproxima a él hasta dejar su aliento, intenta literalmente penetrarlo, buscando desesperado ese lugar imposible del encuentro, de la culminación del deseo*” (Castro de Paz y Cerdán, 2007: 123).

Este impulso por reflexionar sobre el cine y por hacer que el cine sea escritura fílmica también llega a trabajos de investigación como este en el que planteamos un continuo *backwards and forwards* –salto hacia adelante y hacia atrás–. Por eso, para finalizar este acercamiento queremos volver al pasado y recordar lo que escribíamos acerca de Joaquín Jordá y su estilo y emplazar esta reflexión sobre el hacer de Guerin al hacer que Jordá expondrá en *Monos como Becky* como continuación de su trabajo en *El encargo del cazador* y como espejo sobre el que se reflejarán sus alumnos.

Es también importante recalcar que la relevancia de estos realizadores ha hecho que de una forma muy temprana hayan aparecido trabajos que, siguiendo la estela que marcábamos en el apartado *Una historia del cine español*, los colocaban como *autores* merecedores de, en primer lugar, pasar a la historia, y en segundo lugar, y como consecuencia del primero, ser referentes de lo que se debe hacer, de aquello que se debe seguir. Hemos citado el documental *Apuntes para un retrato* que hablaba sobre Guerin y que fue realizado en 1998 y cuya respuesta para la obra de Jordá sería el documental en vídeo firmado por Martí Rom en el año 2001 titulado *Joaquín Jordá i...*

### **21.6 *El cine doméstico cien años después.***

Entre el 30 de noviembre del año 2012 y el 7 de enero del año 2013, y aprovechando el trabajo conjunto que habían firmado José Luis Guerin y Jonas Mekas

---

<sup>555</sup> Esta comparación también se sugiere en la película *Apuntes para un retrato* de Abel García Roure que hemos citado con anterioridad.

titulado *Correspondencias* (2011), el Centre Pompidou de París celebró un ciclo denominado *Jonas Mekas/José Luis Guerin* en donde, además del citado trabajo, se pudieron ver obras de los realizadores y films que giraban alrededor de ambas vidas<sup>556</sup>. El 8 de diciembre, Guerin se presentó en París para acompañar la exhibición en este centro de *Tren de sombras*. Allí, cuando se le concedió la palabra, lo primero que advirtió es que su película era un homenaje, su homenaje, al centenario del cine<sup>557</sup>. Esta afirmación no está pensada con posterioridad a su presentación oficial, la habíamos insinuado en el primer apartado de nuestro acercamiento a *Tren de sombras*, y este realizador la tuvo presente a la hora de hablar sobre ella cuando estuvo en 1997 en el Festival de Cannes.

*“Esta película es mi aportación al centenario del cine, desde la intimidad de la imagen. Se muestran las vísceras del cine, la veladura de la luz, la textura de la imagen... son elementos que se refieren a la fisicidad del cine”* (Weinrichter, 2005 b: 102)<sup>558</sup>.

Guerin utiliza la excusa de volver al centenario del cine para volver a la pureza del medio –a la inocencia perdida de las imágenes (Heredero, 1997 b)–. Y desde la pureza reflexionar sobre el concepto de cine.

*“Tren de sombras es un film que ha vaciado deliberadamente de casi todos aquellos componentes que suelen emplear las películas. Y lo he hecho con el objeto de que ante ese vaciado se dejaran sentir o emergieran con más fuerza unos aspectos inherentes al cine, es decir, su propia pulsación, el tiempo cinematográfico, la luz, el espacio. Quería hacer una película que hablara del cine evitando “el mundo del cine”; no se trata de mostrar el mundo de los directores, productores, stars..., sino de mostrar el cine reducido a su esencia, a su propia intimidad”* (Bou, 1997: 57).

Y esa intimidad es buscada a través de lo que en la estructura hemos denominado como *segunda parte* y que hace referencia a la recreación de una película doméstica. Buscar y encontrar la esencia para después examinarla concienzudamente.

---

<sup>556</sup> Página web del ciclo celebrado en el Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cTGgKo/rMX5ar> (02.03.2016).

<sup>557</sup> Intervención de José Luis Guerin tras el pase de *Tren de Sombras* en el Centre Pompidou [http://www.dailymotion.com/video/xvw62x\\_tren-de-sombras-1997-88-de-jose-luis-guerin-cycle-jonas-mekas-jose-luis-guerin-du-30-novembre-2012-a-creation](http://www.dailymotion.com/video/xvw62x_tren-de-sombras-1997-88-de-jose-luis-guerin-cycle-jonas-mekas-jose-luis-guerin-du-30-novembre-2012-a-creation) (02.03.2016).

<sup>558</sup> Declaraciones realizadas a Antonio Weinrichter.

Como afirma Efrén Cuevas, Guerin mira el cine doméstico como el arquetipo que reúne “lo más esencial de este arte centenario” (Cuevas, 2001: 18); y cuya correspondencia temporal dentro de la Historia del Cine nos hace remitirnos a las primeras décadas del siglo XX, en concreto a la horquilla temporal 1928–1930 –siguiendo la advertencia inicial del film–. Este homenaje particular choca de frente con el recuerdo oficialista firmado por Giménez Rico y apoyado por los medios de comunicación y las instituciones y redondea el acercamiento que Víctor Erice hacía al clasicismo cinematográfico y a los comienzos del séptimo arte.

Erice, a través de los fundidos utilizados en *El sol del membrillo*, anticipaba lo que Guerin explorará en *Tren de sombras*. Si recordamos, en escenas como la reunión familiar en el patio o la reunión de los polacos en el interior de la casa, el director vasco fundía una imagen habitada con otra deshabitada. Generando presencias fantasmales. Guerin recoge esta idea en la segunda y la tercera parte de su película –siguiendo nuestra estructura– para seguir con la reflexión del paso del tiempo planteada por Erice, pero llevándola a la Historia del Cine<sup>559</sup>. El cine era precisamente la base de las primeras películas de la década de los 90. Guerin formó parte de esa necesidad de recorrer el pasado para actualizar su imagen en el presente. Su trabajo en *Innisfree* está más cercano a aquellas obras sobre las que hablábamos en nuestro apartado de *Una historia del cine español* que a la doble opción que propusieron Jordá y Erice. Analizando las películas de estos descubríamos que sus propuestas de renovación del documental implicaban dos posturas radicales, y radicalmente opuestas: volver a empezar destruyendo lo anterior –*El encargo del cazador*– y volver a empezar simplemente olvidando –*El sol del membrillo*–.

En *Tren de sombras* se da un paso diferente. Cuando hablábamos de *El sol del membrillo* mencionábamos a los hermanos Lumière y a Méliès y concluíamos que la operación que realizaba Erice estaba vinculada, por el modo en que trabajó la realidad, con el primer documental: el documental ideado por Flaherty. Guerin no plantea una película en esta dirección, además hemos dicho antes que era un texto fílmico –lo que algunos calificaban de ensayo– cuya mayor virtud era no depender de un relato, algo que *El sol del membrillo* tiene –a pesar de ser un diario estaba dividida en tres actos y

---

<sup>559</sup> Las presencias fantasmales en *El sol del membrillo* dialogan más con la vida porque los personajes son reales y ven pacientemente como transcurre el tiempo. En *Tren de sombras* el paso del tiempo y la desaparición de la vida está presente pero al ser personajes ficticios su importancia es secundaria, dejando por encima de ella el paso del tiempo en la Historia del Cine.

con una clara evolución narrativa—. La unión entre Erice y Guerin estriba en la necesidad de volver a los inicios del cine –finales del XIX y principios del XX– recoger sus enseñanzas y dar un salto de cien años. Sin embargo, las enseñanzas son variadas y cada uno ha elegido la suya. Para Erice, decíamos, los Lumière le servían derribando un muro –*Démolition d'un mur* (1896)–: una película de un minuto en cámara fija donde unos operarios destrozan una pared que mediante un montaje inverso vuelve a ser levantada. Guerin también cita a los Lumière pero escoge otra película: *Repas de bébé* (1895). Es una vista que dura unos 45 segundos en la que vemos a Auguste Lumière y a su mujer Marguerite dando de comer a su hija Andrée. Además, los tres están siendo filmados por Louis Lumière. Es una filmación doméstica y la dualidad Fleury–Etiéne es más que evidente. La operación que realiza Guerin consiste en concederle una historia, un relato, a unas imágenes domésticas que ya no pueden ser completas porque los que las filmaron, y que también están presentes en ellas, ya han desaparecido. Para entender mejor esta idea es necesario que hablemos del concepto de cine doméstico.

Cuando hablábamos del origen de la película comentábamos la investigación que Guerin y Pladevall llevaron a cabo en algunos archivos con el objetivo de descubrir las características de ese cine casero y repetirlas. De hecho, elaboraron una serie de normas a partir de esta investigación (Bou, 1997: 57–58). Efrén Cuevas, que estudió la película de Guerin a partir del uso que hace el realizador del cine doméstico, también ve en ella una serie de rasgos que hacen que las normas planeadas por Pladevall y Guerin hayan funcionado:

*“Ausencia de pre-producción; rodaje en exteriores; personajes familiares con la persona que filma, que “actúan” ante la cámara e incluso llegan a posar delante de ella; situaciones festivas o de ocio; encuadres que evitan los planos cerrados y tienden a los planos generales: presencia patente de la cámara, debido a su habitual inestabilidad y a sus movimientos bruscos; montaje visible, no evitado, y con frecuencia no reelaborado tras la filmación”* (Cuevas, 2001: 13).

Cuevas escribió en el año 2001 este acercamiento a *Tren de sombras*. Nueve años después estará a cargo de la edición de un libro acerca de este tipo de manifestación cinematográfica: *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Cuevas, 2010). En ella afirmaba que el estreno en Pamplona de *Tren*

*de sombras*, allá por el año 1998, había sembrado en él la fascinación por el cine doméstico y le había despertado su inquietud por ver cómo estaba siendo recuperado este tipo de cine y, no menos importante, cómo estaba siendo repensado. En dicho volumen, se incluye un, a nuestro modo de ver, importante escrito de Roger Odin acerca del cine doméstico y su importancia dentro de la institución familiar (Odin, 2010: 39–60). Odin viene a completar, mejor que lo descrito anteriormente, un conjunto de figuras estilísticas recurrentes que utiliza este tipo de cine y que podemos ver en *Tren de sombras*.

Odin ve que en estos films existe una ausencia de apertura o de clausura, está “abierto por sus dos extremos [...] [y] no es un texto, es si acaso un fragmento de texto” (Odin, 2010: 41). No construye ningún relato sino que desgrana una serie de acciones, es una filmación dispersa. Este hecho hace que su temporalidad sea indeterminada; podemos suponer, puesto que no hay montaje, que los planos siguen el orden en el que fueron rodados pero no es posible determinar con exactitud cuando tuvieron lugar esas acciones. Si el tiempo se ve alterado, el espacio también padece. Son planos que “dicen simplemente: pasamos por allí, viajamos allá” (Odin, 2010: 42–43) y dejan claro que en el cine doméstico el espacio sufre de una indiferencia absoluta. A veces, los planos son únicamente fotografías animadas de la familia posando. Las miradas y las referencias a la cámara son continuas. Hay saltos constantes que provocan “raccord de movimientos, raccord de miradas, planos de corte; viola alegremente la regla de los 180 grados, la regla de los 30 grados, la regla del campo–contracampo” (Odin, 2010: 43) y, por último, contiene imágenes movidas, desenfocadas, rayadas, que difuminan nuestra percepción. *Tren de sombras* las cumple a rajatabla.

El problema estriba en lo siguiente: el cine doméstico se termina de construir, de montar, cuando es proyectado y visionado por la familia. Ellos son los que determinan correctamente el tiempo y el espacio de la película y subsanan los errores presentes en el film. “Por mal hecho que parezca, el cine doméstico, en el marco de comunicaciones que le es propio –la familia–, funciona satisfaciendo a quienes lo producen y lo consumen (de lo contrario, ¿por qué continuarían haciéndolo?)” (Odin, 2010: 45). Lo que nos devuelve a la idea que hemos descrito anteriormente: Guerin ve los negativos y les promete una historia. Pero lo hace en un nivel general: ¿Quién es la familia? La Historia del Cine ¿Cuál es la historia? La *trama* que nos lleva desde los inicios, se dispersa en ramas, y vuelve al comienzo para reconstruir el pasado en el

presente. Reconstruye el espacio en off que dejan esas filmaciones en su *tercera, cuarta y quinta* parte de su estructura. Retomando las ideas que habíamos comentado en las primeras películas de este final de siglo.

Es una renovación no por olvido, ni por destrucción, sino una renovación memorística y reflexiva. La transformación del formato que tendrá lugar durante esta época, y que estamos viendo en algunas obras que se ruedan en Betacam y luego son infladas para su proyección, y que terminará con la introducción del digital entrado el siglo XXI. Los negativos imponen a los films una característica física que va a desaparecer cuando la película –como soporte– sea sustituida por una señal electrónica. Erice reflexionaba sobre la importancia de la televisión y Guerin ve cómo se acerca el cambio, el fin definitivo de la película, y lo expresa rasgando unos negativos olvidados.

*Tren de sombras* no es un documento, o *un fragmento de texto* como decía Roger Odin, como las vistas de los Lumière. Es una historia sobre los comienzos del cine cuando este ha cumplido cien años. ¿Y cuál es la diferencia entre tener uno y cien años? La memoria. ¿Y qué significa la memoria para este arte? Que únicamente aquellos que trabajaron en los comienzos del cine pudieron crear porque no había recuerdos, mientras que los que habitan cien años después únicamente pueden aprender.

Esta última reflexión, la diferencia entre la creación y el aprendizaje, que no es sino un eufemismo para evitar decir copiar, aparecerá en el siguiente trabajo al que nos vamos a referir, *Andalucía, un siglo de fascinación*, cuando se hable de la necesidad de enfrentarse a los cambios que puede provocar la tecnología en el flamenco. No en vano, este arte musical empezó a formarse como tal coincidiendo con las primeras sombras del cinematógrafo a finales del siglo XIX.





## 22. *Patino no desaparece.*

“Dicen que el cine es el arte de que sucedan las cosas que no suceden para que así podamos pensarlas como si existieran. La televisión en cambio consistiría en presentar como bellas mentiras lo que sí ha podido existir”<sup>560</sup>

Anteriormente nos hemos referido a la obra de Basilio Martín Patino como catalizador, ejemplo y metáfora de los cambios que en el cine documental español se estaban produciendo. Con esta expresión veníamos a explicar que este autor estaba entendiendo y llevando a la práctica, mejor que nadie, los nuevos caminos en la expresión documental que los realizadores de este país estaban descubriendo. Sin embargo, en nuestro estudio no le hemos dedicado un espacio muy amplio –ni en las mismas coordenadas que el resto de películas– porque tanto *Madrid* como *La seducción del caos* son películas de ficción, o *metaficción* si se quiere llamar así<sup>561</sup>. No ocurre lo mismo en este epígrafe dedicado a *Andalucía, un siglo de fascinación*. El trabajo de Patino en esta serie de televisión viene directamente a cuestionar los mecanismos de los géneros televisivos y del género documental y viene a completar las propuestas para la televisión que antes habíamos analizado con detenimiento –*Gaudí, El encargo del cazador*–.

Si en *Madrid* situábamos el trabajo de Patino como epítome de la imposibilidad de representar la historia y la política en el cine documental –la vinculábamos con *Donde termina el corazón* como ejemplo del final de una época–, en *La seducción del caos* como la metáfora de una libertad formal y narrativa descubierta por el documental –además de ser imagen de la reflexión sobre el propio cine y sobre el medio televisivo. La vinculábamos con *El sol del membrillo* por su año de producción–, en *Andalucía, un siglo de fascinación* nos vamos a encontrar con el concepto de falso documental o de falsificación audiovisual que inició *Gaudí*, que recogió y transformó Jose Luis Guerin en *Tren de sombras*, y que con Patino va a incluir nuevas reflexiones que afectan tanto al cine como a la televisión<sup>562</sup>.

---

<sup>560</sup> Palabras expresadas por el realizador –no se conoce el nombre– protagonista del episodio *El jardín de los poetas* de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*.

<sup>561</sup> Siguiendo la definición que les da García Martínez en su trabajo sobre Patino (García Martínez, 2005).

<sup>562</sup> Es importante recalcar aquí cómo estaba construido el primer falso documental realizado en España. *Gaudí* era honesto con la historia y la memoria de su homenajeado, no buscaba un juego deliberado con el espectador, como si propone Patino, y su propuesta era abismalmente menos larga, intensa y peculiar que esta serie de televisión. Las diferencias son claras y se pueden ver en la descripción que hacemos de

Este trabajo de Patino va a coincidir en el tiempo con un evento que puso en alza el falso documental y que le dio categoría como concepto. En 1997, el Festival de Rotterdam organizó bajo el título de *Fake* una retrospectiva protagonizada por este tipo de obras. En este marco, el comisario Gertjan Zuilhof seleccionó *Tren de sombras* y un capítulo de *Andalucía, un siglo de fascinación* titulado *Casas Viejas* para unirse al resto de títulos internacionales (Weinrichter, 2009: 146). Este ejercicio podría haberse quedado fuera de nuestras fronteras pero el Festival de Gijón, en 1998, también realizó una retrospectiva sobre este género, incluyendo ambas obras españolas, que además se pasó por diversas filmotecas del país, como la de Valencia, haciendo que esta idea sobre el cine llegase a un público más amplio. Posteriormente, el Festival de Sitges también acogería un ciclo sobre falsos documentales titulado *Imágenes para la sospecha* en el año 2001 que daría lugar al primer trabajo sobre este tema coordinado por Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano al que hemos hecho referencia con antelación (Weinrichter, 2001: 49). Una vez más Patino iba acorde con las nuevas inquietudes del género. Pero, ¿En qué consistía exactamente *Andalucía, un siglo de fascinación* y porqué se escogió *Casas viejas* como el capítulo *representante* de toda esta propuesta?

Habíamos dejado a Martín Patino en 1992 después de producir para televisión *La seducción del caos*. Hasta 1994 el realizador había desarrollado un proyecto de ficción que iba a tener como título *Borrachos como dioses* y que ya contaba con todo el equipo técnico y con una subvención del Ministerio de Cultura (Herederó, 1998 b: 158). Sin embargo, este proyecto quedó aplazado casi una década hasta que en el año 2002 se llevó finalmente a la pantalla con el título de *Octavi* (Cornago Bernal, 2011: 230). La causa de este aplazamiento fue una llamada de Canal Sur que le permitió continuar con la línea que había emprendido en *Madrid* y en *La seducción del caos*. La Radio y Televisión de Andalucía (RTVA) quería, en palabras de su Jefe de Relaciones Institucionales, José María Casado, “acometer la realización de un proyecto emblemático sobre la historia y la realidad de Andalucía con el objetivo de hacer patrimonio audiovisual” (Martín Morán, 2005: 67). Es decir, se le propuso la idea de hacer una serie de documentales sobre la historia y la cultura andaluza. Esta serie estaba dentro del especial empeño que Canal Sur tenía desde su nacimiento –1989– por los programas de recuperación de la memoria histórica andaluza, como lo fueron las series

---

ambas obras. Entre este trabajo y las propuestas de Guerin y Patino se ve claramente la evolución llevada a cabo por este subgénero.

*Conventos de Andalucía, Parques naturales de Andalucía o Fiestas de Andalucía* (López, Risquete y Castelló, 1999: 180)<sup>563</sup>. No obstante, el proyecto varió sustancialmente en manos de Martín Patino. Su respuesta fue afirmativa pero su objetivo distaba de la idea inicial:

“Aparqué el asunto en el que estaba trabajando. Me gustó la idea de la serie y les propuse que fuera un juego, algo diferente. No me interesaba hacer lo que se entiende por documentales, una etiqueta que me parece una monstruosidad” (García Martínez, 2005: 146)<sup>564</sup>.

De esta manera, el realizador les sugirió “sobre la marcha” (García Martínez, 2005: 146) una serie de argumentos que Canal Sur dio por buenos. Estas historias tenían el mismo origen que *La seducción del caos*: la serie titulada *lo apócrifo* que debía tener siete programas diferentes y que Patino presentó a Pilar Miró a finales de los años ochenta. De aquellas historias únicamente se incluiría una en la serie producida por RTVA: *Casas viejas*<sup>565</sup>. La producción empezó en 1994 y en 1996 estaban terminados seis episodios –aunque el copyright que se puede ver en los títulos de crédito es de 1995– que finalmente se ampliarían a siete por la excesiva duración de uno de ellos. El título elegido para la serie sería *Andalucía, un siglo de fascinación*, nombre que daba continuidad al pensamiento audiovisual de Patino y a esa idea que él tiene del cine como un artilugio para fascinar y para seducir<sup>566</sup>. Cada uno de los capítulos tuvo un coste medio de unos 35 millones de pesetas (Pérez Millán, 2002: 294)<sup>567</sup> y su puesta de largo tuvo lugar el 6 de noviembre de 1997 –jueves– (S.T., 1997: 108). La serie se

---

<sup>563</sup> Además, las producciones de RTVA contribuyeron al desarrollo de una serie de productoras que financiaron cortometrajes o largometrajes en los que Andalucía era la protagonista. En este sentido se enmarcan los trabajos de Maestranza Films, Artimagen Producciones y del citado Juan Lebrón Producciones (Utrera Marcías, 2007: 130)

<sup>564</sup> Continúa con su desencanto y su feroz crítica hacia el género como habíamos venido afirmando desde *Madrid*.

<sup>565</sup> Si repasamos los capítulos de la serie *lo apócrifo* podemos comprobar cómo únicamente Patino ha desarrollado dos de aquellos proyectos: el que estaba dedicado a la falsificación –*La seducción del caos*– y el de los sucesos de Casas Viejas. Destacamos aquí que Patino ha desarrollado muchos proyectos que jamás llegó a terminar, Bellido López los cifra en unos treinta a lo largo de su carrera. En similitud con el gran número de trabajos que, por ejemplo, Jordá jamás pudo llevar a cabo (Bellido López, 1996).

<sup>566</sup> En la introducción al libro *Artilugios para fascinar*, dedicado a la colección que Patino tiene de aparatos e ingenios técnicos que desde el siglo XVII se hicieron para poner las imágenes en movimiento, decía: “Su finalidad no es narrar u objetivar conductas relacionadas con verdades ni mentiras, sino fascinar. Ensoñaciones caleidoscópicas y musicales, abstracciones fetichistas, míticas, telúricas, eróticas, ajenas a toda reflexión ética o intelectual” (Frutos Esteban, 1999: 15).

<sup>567</sup> Aunque según lo que terminó publicado en la prensa RTVA parece ser que participó con 80 millones de pesetas por capítulo –una información que parece falsa a tenor de lo que podemos ver en pantalla– (M.J.P., 1997: 108).

emitió con una periodicidad mensual –un jueves de cada mes– acompañada de una presentación previa y de un debate posterior –Patino únicamente participó en el debate correspondiente al episodio sobre Casas Viejas (Cornago Bernal, 2011: 224)–, por lo que la serie terminó de emitirse a mediados de 1998. El primer capítulo fue programado a las 21:30 y los restantes a las 22:00, recibiendo un mejor trato del que había gozado *La seducción del caos* por parte de TVE. Ante lo extraño de la propuesta, Patino aviso por partida doble a todos aquellos que se quisieron acercarse a su trabajo. En la rueda de prensa de presentación del proyecto ante los medios señaló que todos los capítulos eran “un juego” (S.T., 1997: 108) y que como tal la compañía del espectador debía ser esencial para poder reflexionar en conjunto. Esta advertencia se repitió en la presentación del primer episodio:

*“Les propongo que juguemos juntos, que participen lúdicamente. Todas las ficciones, y esto es una ficción, aunque en el fondo, por la verosimilitud que yo intento darle, parece realidad. Es una ficción y lo asumo, a veces disparatada, a veces, a lo mejor, excesivamente realista como la vida misma, como la propia Andalucía”* (Casado Salinas, 1999: 4).

Finalmente toda la serie se pudo ver tanto en Canal Sur como en el Canal Satélite (Torreiro, 1998: 58) y los capítulos que se emitieron, con su correspondiente historia, y de forma cronológica, fueron los siguientes:

- *Ojos verdes* (92 minutos)<sup>568</sup>. Capítulo dedicado a la copla que repasa la vida del ficticio Marqués de Almodóvar, Rafael de Maura, tras su fallecimiento. El marqués ha dejado un enorme legado de objetos, que deberían formar parte de un supuesto museo de la copla, y de historias, que conforman una biografía alucinada compuesta a través de testimonios de sus allegados, de programas de televisión, de fotografías, de secuencias de películas y de grabaciones privadas.

- *Carmen y la libertad* (105 minutos)<sup>569</sup>. El director de escena Sthepan Lupasko es contratado por el Consorcio Andalucía Ópera para representar la Carmen de Bizet. Su llegada a Sevilla levanta una expectación que se empieza a diluir cuando el director enferma y únicamente puede realizar el montaje de la obra desde la distancia –a través de videoconferencias–. Mientras los actores explican a cámara su visión de los

---

<sup>568</sup> Características técnicas de la copia consultada: 92 min., color, 4/3, vídeo.

<sup>569</sup> Características técnicas de la copia consultada: 105 min., color, 4/3, vídeo.

personajes, las conversaciones en videoconferencia se suceden mostrando el desacuerdo del director con el resto de sus ayudantes. Desacuerdo que lleva a la expulsión de Lupasko del proyecto.

- *El grito del sur. Casas viejas* (62 minutos)<sup>570</sup>. Capítulo dedicado a la tragedia que tuvo lugar en la localidad andaluza de Casas Viejas entre el 10 y el 12 de enero de 1933 y que abrió una enorme crisis en el conocido como *bienio reformista* (1931–1933) durante la Segunda República. Los sucesos son reconstruidos a través de dos películas que se creían perdidas. Una de ellas pertenece a Joseph Cameron, adscrito, en sus propias palabras, a la escuela documental británica, y la otra a un grupo de cineastas soviéticos que filmaron una película titulada *Casas Viejas. Andalucía heroica*.

- *El jardín de los poetas* (71 minutos)<sup>571</sup>. Este episodio corresponde a un reportaje, o *Making off*, sobre un programa de televisión –una gala especial– que se va a hacer en homenaje a la poesía andaluza, en concreto a la generación del 27, y que será emitido en directo. Durante la hora y diez minutos de duración veremos los vaivenes de la producción conducidos por la voz en off de su realizador que irá realizando reflexiones y comentarios a propósito de su trabajo.

- *Desde lo más hondo I. Silverio* (69 minutos)<sup>572</sup>. Se ha descubierto una lámina de estaño con una grabación del mítico cantaor Silverio Franconetti Aguilar. Este hecho nos lleva a una serie de reflexiones acerca del futuro y el presente del flamenco. Se suceden tertulias, programas de televisión y reportajes que intentan aclarar el hecho. Al mismo tiempo, la lámina de estaño ha sido adquirida por un magnate japonés, Eikichi, amante del flamenco y propietario del Museo del Cante Hondo de Tokio que pretende reproducir los cantes flamencos a través de aparatos electrónicos.

- *Desde lo más hondo II. El museo japonés* (72 minutos)<sup>573</sup>. Ampliación del capítulo anterior que se corresponde con una travesía física y digital por el citado museo de la capital japonesa.

- *Paraísos* (80 minutos)<sup>574</sup>. Con la excusa de la celebración en Sotogrande de unas Jornadas sobre Arquitectura y Ordenación Urbana durante cinco días, se narra

---

<sup>570</sup> Características técnicas de la copia consultada: 62 min., color y blanco y negro, 4/3, vídeo.

<sup>571</sup> Características técnicas de la copia consultada: 71 min., color, 4/3, vídeo.

<sup>572</sup> Características técnicas de la copia consultada: 69 min., color y blanco y negro, 4/3, vídeo.

<sup>573</sup> Características técnicas de la copia consultada: 72 min., color y blanco y negro, 4/3, vídeo.

la historia de tres personajes que vinieron a Andalucía atraídos por las huellas del socialismo utópico y sus diferentes intentos de implantación –y sus consecuentes fracasos–.

Como advierte García Martínez, cada uno de estos capítulos utiliza una serie de retóricas de no ficción –de herramientas– que lo convierten en un compendio de recursos y de conocimiento acerca del género. Desde la siguiente perspectiva formal se van a articular los capítulos:

“Ojos verdes *retoma un estilo de reportaje televisivo, con escenas de archivo y voz de expertos; Carmen y la libertad rescata unas conversaciones por videoconferencia; El jardín de los poetas imita la captación de la espontaneidad y el voyeurismo de un rudimentario como–se–hizo; Paraísos simula un reportaje, en ocasiones con una vocación amateur; Silverio recupera el modelo expositivo clásico aderezado con la exhibición de adelantos tecnológicos; El museo del flamenco se sirve también de nuevas tecnologías y de abundante material de archivo para poner en escena una simulación de recorrido museístico. Casas viejas supone un caso especial de imitación estilística: recoge, dentro de un documental expositivo tradicional, fragmentos de un supuesto film rodado al estilo soviético y otro según el canon de los documentalistas de guerra de los años treinta*” (García Martínez, 2005: 356).

Bajo nuestro punto de vista esta serie no está formada por capítulos al uso si no por siete películas que bien podían ser consideradas y analizadas de manera independiente. No obstante, entendemos que estos films sí que se agrupan formando tres dípticos –unidos por su temática– y una obra de presentación. Esta última se corresponde con *Ojos verdes* que, como ya hemos dicho, abrió la emisión de la serie y sirvió como introducción para el resto de trabajos, mientras que los tres dípticos se agrupan de la siguiente manera: *Carmen y la libertad* y *El jardín de los poetas*, como ejemplo de los problemas de representación audiovisual y la intervención de la televisión, *Desde lo más hondo I y II*, dedicados en exclusiva al flamenco, y *Paraísos* y *El grito del sur*. *Casas viejas*, como dos tipos de revolución: la burguesa y la campesina. Nos acercaremos a ellos siguiendo esta división.

---

<sup>574</sup> Características técnicas de la copia consultada: 80 min., color, 4/3, vídeo.

*Ojos verdes* es la narración de la vida –ficticia vida– de un personaje a través del uso de los recursos de un *biopic* documental. El actor protagonista es Amós Rodríguez Rey<sup>575</sup>, conocido cantautor y flamencólogo, del que Patino aprovecha tanto su archivo personal –fotografías y grabaciones– como su imagen presente para falsificar una vida (Sánchez Olivera, 2006: 50)<sup>576</sup>. Descontextualiza los materiales y les otorga una nueva historia. Esta historia es completamente falsa pero se entrelaza con algunos hechos históricos y con personajes reales que hacen que la vida del supuesto Marqués de Almodóvar sea la historia de una vida posible. Si el espectador decide *jugar* como la propone Patino se puede ver seducido por dicha posibilidad.

En esta primera propuesta que se enseña al público se va a dejar claro un posicionamiento, al igual que en *Tren de sombras*, que se repetirá a lo largo del resto de capítulos: se abandona definitivamente la añoranza de verdad, es decir, se abandona la posibilidad de distinguir, dentro del metraje, lo que es ficción de lo que es realidad (García Martínez, 2008: 284)<sup>577</sup>. Presentándose al público sin la posibilidad de que este pueda saber qué hay de cierto y de mentira dentro de lo que está viendo. ¿Y por qué el espectador se va a hacer esta pregunta? Porque la forma de presentar esta historia utiliza los recursos formales que, veníamos diciéndolo desde el comienzo de este trabajo, son adscritos al cine de lo real. Entrevistas a cámara, archivo histórico, esquelas de periódico, intervención de una voz en off, alusión constante al espectador e, incluso, incorpora fragmentos de programas de televisión en los que se incluye a la figura de Rodríguez Rey en postproducción<sup>578</sup>. Y al ser la primera película emitida, y gracias al uso de esos recursos y materiales, pudo mantener intacta su capacidad de engaño<sup>579</sup>.

Toda esta invención tiene, en la descripción lo hemos resaltado, el objetivo de ser un homenaje al mundo de la copla, al que el supuesto marqués ha dedicado su vida. Es, en palabras de Pérez Millán, una “película temática por excelencia” (Pérez Millán, 2002: 295) que tiene tres ejes básicos desarrollados en base a la copla:

---

<sup>575</sup> Torreiro ve en, incluso, un pequeño trasunto de Neville (Torreiro, 1998: 59).

<sup>576</sup> También se grabaron imágenes para el documental que luego se mostraron como imágenes de archivo.

<sup>577</sup> Citando a Pérez Millán (Pérez Millán, 2002: 284).

<sup>578</sup> Los programas falseados son *La clave* (José Luis Balbín, 1976–1991) y *Los unos y los otros* (Ángel Casas, 1994–1995). Ambos de TVE.

<sup>579</sup> Como señaló uno de los participantes dentro del debate posterior a la película, no se dio cuenta hasta que llevaba media hora de proyección de si aquello sería más una mentira que una verdad (Pérez Millán, 2002: 295).

“Es en sí misma [...] como el argumento de una copla clásica, y eso repercute directamente sobre la estructura del film, permitiendo ordenar los diversos fragmentos de coplas auténticas, películas y otros espectáculos que las contienen; además, está minuciosamente contextualizada, hasta componer una crónica de la sociedad en la que surge y se desarrolla la copla, y en especial, de la contraposición entre su carácter popular y su asimilación por la “aristocracia” del franquismo; y, por último, está llena de discusiones sobre el sentido y el posible valor artístico de ese género musical” (Pérez Millán, 2002: 296).

Esta última línea, el sentido y el valor de su arte, unido al recorrido histórico que se hace por la copla, también introducen la idea de un *hacer* que se transmite de generación en generación (Sánchez Olivera, 2006: 53). Formalmente, este hecho viene resaltado porque la película se abre y se cierra con la misma imagen de un gramófono y de una escuela de canto. Si la película es, más allá de su entramado de falso documental, una reflexión sobre este arte, la invitación que hace el realizador es a pensar la copla en presente desde los materiales del pasado: no en vano el objetivo del marqués es crear un museo, un espacio público, con el que conservar y transmitir las ideas, la historia y los valores de la copla.

El primer díptico, *Carmen y la libertad* y *El jardín de los poetas*, es una continuación de las reflexiones sobre el medio televisivo emprendidas en *La seducción del caos*. *Carmen y la libertad* fue el segundo capítulo emitido y *El jardín de los poetas* fue el cuarto. Ambas comparten dos personajes a los que veremos desenvolverse en sus tareas creativas. Nos referimos al tándem *productor–director*. En el caso de *El jardín de los poetas*, más cercano a *La seducción del caos* en su narración y en su puesta en escena<sup>580</sup>, el director estará presente, fundamentalmente, a través de la voz en off. Esta narración extradiegética está realizada en un tono quejumbroso y apático en donde el director muestra sus lamentos en relación a lo que se ve *obligado* a hacer y a lo que le gustaría hacer. La presencia del productor aquí es superior a la del director y sus planteamientos acabarán imponiéndose a los de su subalterno. En lo que se refiere a *Carmen y la libertad* el director ya no es un realizador de televisión sino un director de

---

<sup>580</sup> Según Inmaculada Gordillo también estaría vinculado a *Madrid* porque trata “las relaciones entre los medios de comunicación y la realidad, es decir, la distorsión informativa de los medios y el componente ficticio de la información que emiten” (Gordillo, 2006: 99).



escena. La presencia de este creador supera, en relación a *El jardín de los poetas*, a la del productor dentro del metraje. A pesar de esto, el productor es el que acaba por deshacerse del director. Obviamente ambos realizadores son *alter ego* de Patino –lleva siendo así desde Lorenzo en *Nueve cartas a Berta* (1966) como advertimos al hablar de Hans en *Madrid*–. En ambos casos la *realidad* se acaba imponiendo. ¿Qué realidad? La que impone la televisión. Los productores hablan siempre en nombre del público y utilizan con mucha frecuencia la expresión *espectáculo*. ¿Por qué? Porque ambos trabajos, tanto el que debería implicar una dirección cinematográfica como el que debería implicar una dirección escénica, van a ser emitidos por televisión. Y en este medio todo lo que se emite se convierte en un programa. Un programa que debe adaptarse, sea como sea, a la gramática televisiva que el espectador conoce. Las ideas sobre la creación artística y el medio en el que se desenvuelve esa creación están presentes en ambos episodios, haciendo que las similitudes entre ambos crezcan. No obstante, la historia de cada capítulo así como su puesta en escena generan también reflexiones que competen en exclusiva a cada uno.

*El jardín de los poetas* es, lo hemos dicho, un *making off*. ¿Qué implica esto formalmente? Supone que el esqueleto del capítulo es el trasiego que supone preparar una gala de televisión en directo. La cámara inestable sigue a los protagonistas y a los técnicos del espectáculo, se suceden anécdotas delirantes a su paso, vemos repasar el texto a cámara al presentador, al montador frente a su monitor preparando los vídeos a los que dar entrada, apuntalando el sonido de las actuaciones en directo, aleccionando al público sobre cuándo y cómo aplaudir, etc. Hemos dicho que este es el esqueleto, pero no lo único que vamos a ver en pantalla porque frente a este presente se van a incluir dos documentales históricos del lugar desde donde se va a realizar la emisión del programa –la Cartuja de Cazalla– así como un documental, también falseado, de una supuesta apasionada y estudiosa de la literatura andaluza llamada Angela Wilcox y fragmentos de entrevistas pregrabadas que se han realizado a expertos. Además, en la pantalla vemos una cuenta atrás desde el comienzo de la película hasta el final de la misma que da la sensación de que se trabaja –y se mira– a contrarreloj.

En el programa nos vamos a encontrar de todo: toros, flamenco, catedráticos que completan el apartado histórico, actuaciones en directo, la presión de los anunciantes, materiales que jamás se emitirán porque carecen de *espectáculo*, personas que se quejan del contenido del programa –jóvenes poetas, mujer que pasó su infancia junto a Lorca–,

muñecos animados que sustituyen a los poetas a los que se va a homenajear<sup>581</sup>, etc. Continuas situaciones que provocan que la cinta derive en un aparente surrealismo y, como el trabajo previo de Patino, en un caos<sup>582</sup>. Ante este panorama es normal que el director reflexione en el tono en el que lo hace ante el espectador porque está reflejando “el eterno conflicto de su autor con la industria del cine, su horror a la histeria que suele presidir los rodajes [y] su escepticismo frente a la posibilidad de “crear” de verdad en esas condiciones” (Pérez Millán, 2002: 312).

El *making off* es en sí mismo una de las dos narraciones que presenta la película. La otra se corresponde con la del contenido del supuesto programa que se va a emitir: los poetas andaluces, en concreto, los de la generación del 27. De hecho, el germen de este capítulo se sitúa en un proyecto que Patino ideó en 1975 acerca de Federico García Lorca que nunca realizó (López Bellido, 1996: 251). Es este poeta el que finalmente termina por ser el centro de atención gracias a una rocambolesca historia que el falso catedrático Benito Cánovas expone: García Lorca estuvo recluido en la Cartuja de Cazalla para ser intercambiado por José Antonio Primo de Rivera. Para nuestro trabajo, y puesto que *El jardín de los poetas* es una crítica directa al medio televisivo, viene a confirmar los problemas que exponíamos en el apartado sobre *Muerte en el valle*. El realizador del programa intenta defender la necesidad de incluir en la gala las declaraciones pregrabadas del catedrático acerca de Lorca. Nunca lo conseguirá porque no es *espectáculo*. Y porque, como él mismo dice, *ya no es poesía es política*. Y la política, y sobre todo de aquella época, entorpece y molesta.

*Carmen y la libertad* continúa deliberando sobre la creación artística y la relación, en este caso, de la producción escénica y la producción televisiva. No obstante, nos va a ofrecer en su aparato formal notables diferencias en relación a *El jardín de los poetas*. Aquí, la historia de un Stephan Lupasko que llega en medio de los fastos de la expo 92<sup>583</sup> para llevar a cabo la *Carmen* de Bizet va a derivar en una reflexión acerca de

---

<sup>581</sup> Estos muñecos también aparecen en *La seducción del caos*, fundamentalmente la aparición final con la presencia del robot es la que crea más impacto. Esta idea se puede conocer como el problema del “doble” (Gordillo, 2006: 106), es decir, el problema de que figuras y muñecos terminen sustituyendo a personas reales.

<sup>582</sup> En palabras de la voz en off un caos que también le aporta una *seducción evidentemente contradictoria*.

<sup>583</sup> Es la segunda vez que la expo 92 aparece en esta serie. La primera fue en *Ojos verdes*, cuando uno de los funcionarios que trabajaban en su organización recibió el legado del marqués y lo envió a la Filmoteca de Andalucía. En el caso de Lupasko, no nos resistimos a su comparación con Carlos Saura y su obra *Sevillanas*.

la tecnología y el efecto de las innovaciones tecnológicas en la creación audiovisual. ¿Por qué se llega a este punto y cómo se plantea? Inicialmente, la llegada de Lupasko a Sevilla es mostrada como un reportaje al uso e incluso, una vez que este enferma, Patino se empeña en incluir en la película la reacción del Consorcio que le ha contratado a partir de una rueda de prensa. No obstante, en esta primera parte de la película –llegada de Lupasko hasta que enferma– también se incluye una digresión sobre la historia de Sevilla y sobre la importancia de las cigarreras en esta capital durante el siglo XIX –con la excusa de que Carmen tenía esa dedicación–. Esta primera parte está vertebrada, toda la película realmente, por un narrador –Joaquín Luqui– que desde su casa y siempre mirando a cámara y hablando de tú a tú al espectador nos está relatando la historia de Lupasko en Sevilla.

Cuando Lupasko no puede continuar y se traslada a un hospital suizo empieza a trabajar con sus ayudantes gracias a un nuevo tipo de tecnología: las videoconferencias. Joaquín Luqui nos cuenta que una vez que Lupasko dejó el proyecto este calló en sus manos y, a la misma vez, nos dice que esas videoconferencias quedaron grabadas en un disco duro y que al público solo se nos muestra unos pequeños fragmentos –falso metraje encontrado–. Desde este momento, la película empieza a olvidar ese principio basado en la forma de reportaje televisivo y empieza a construirse a partir de un montaje paralelo que incluye: las charlas a través de videoconferencia, la reconstrucción virtual de los escenarios, los personajes y los números musicales, la selección de escenas de otras óperas sobre Carmen que han sido grabadas para televisión y las declaraciones de los actores que, en teoría, van a trabajar a las órdenes de Lupasko. Este juego crea una estructura de “puesta en abismo” (Guarinos, 2006: 166) que presenta la historia falsa de Lupasko, la historia real que documenta Sevilla, las cigarreras y la ópera y la historia ficticia que es la propia obra de Carmen. Todo ello conducido por Joaquín Luqui.

Para nuestro trabajo son relevantes dos aspectos que aparecen en *Carmen y la libertad*. El primero de ellos es al que aludíamos, dentro del montaje paralelo de la película, como reconstrucción virtual de las escenas musicales. Con ello nos estábamos refiriendo a que las discusiones grabadas en videoconferencia derivan en la necesidad de representar virtualmente aquello que se va a realizar en escena antes de llevarlo a la práctica. Esto da lugar a que veamos a muñecos y espacios infográficos representar escenas de la ópera. No hablamos de breves fragmentos aislados sino de cortes que pueden llegar hasta los siete minutos de duración y que en total ocupan 22 minutos del

metraje. Pérez Millán acierta al recordar que, en el futuro, es posible que se vuelva a *Carmen y la libertad* como “obra pionera en el campo de la narración virtual” (Pérez Millán, 2002: 302). En nuestro caso, el cine documental español, es la primera aportación dentro de nuestra historia, no solo en la época de la que aquí hablamos, en la que alguien utiliza la animación como recurso dentro del discurso documental. Además, es algo que repetirá en el díptico relativo al flamenco. Ya incluía este recurso en *La seducción del caos* pero aquí se transforma en protagonista y ayuda a completar las discusiones acerca de cómo debe ser la ópera de Carmen y cuál es el futuro del arte una vez que el digital se imponga.

Estas discusiones son el segundo aspecto relevante que tiene esta película. Cuando Lupasko enferma la trama se detiene y *Carmen y la libertad* se transforma en un constante debate sobre el arte, la libertad, la ópera y la televisión, es decir, “en un canto a la reflexión” (Guarinos, 2006: 170). Esta suspensión de la narración genera disquisiciones que, como bien dice García Martínez, pueden ser perfectamente válidas y compatibles con el mundo real por mucho que esta historia sea una falsificación (García Martínez, 2008: 288). Este planteamiento, que se repetirá –a ratos, no de forma tan meridiana– en el capítulo de *Paraísos*, nos ayuda a vincular el trabajo de Patino con aquel cine que debía definirse como *texto fílmico* gracias a que la reflexión era el verdadero motor de la película. En el caso de Patino no se han utilizado estos términos, sino más bien la idea de que estamos ante un “cineasta–pensador” (López Lupiáñez y Yanai, 2010: 151) que por tanto realiza un “cine pensamiento” (López Lupiáñez y Yanai, 2010: 151). El alma de *Carmen y la libertad* está precisamente en el pensamiento que se deriva de estos debates.

Tampoco nos gustaría olvidar un elemento que no se trata de forma principal, sino como excusa narrativa, que es el caso de la enfermedad de Lupasko. El director padece sida, y además, sida en fase terminal. La enfermedad de los noventa se abre paso también y deja su pequeña huella en el documental español de este periodo. Cuando se muestran las imágenes de Lupasko ingresado –y cómo su pensamiento se vuelve cada vez más intransigente hasta quedarse solo– se puede pensar en la degradación mental –la física la suponemos– que supone dicha enfermedad. Es el único ejemplo que tenemos en nuestro país de un acercamiento a este hecho. Un ejemplo falso en tanto que Lupasko es un personaje ficticio. Nada que ver con propuestas como *La pudeur ou l'impudeur* (Hervé Guibert, 1992) que inmortalizaron la presencia de un “cuerpo enfermo, débil y

prematuramente avejentado” (Sanz Castaños, 2011: 5). Este trabajo de Guibert es autobiográfico y está basado en su propio libro *a l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990). En el cine documental español de los noventa no tendremos autobiografías descarnadas de este tipo hasta que llegue Joaquín Jordá y su disposición a hablarnos de la agnosia. Con Patino siempre se ha hablado de autobiografía porque sus personajes principales hablaban por él<sup>584</sup>. En este caso tenemos al realizador de televisión y a Lupasko como transmisores de sus inquietudes.

El segundo díptico, formado por *Desde lo más hondo I y II* está abiertamente dedicado al flamenco. Se emitieron de forma consecutiva en quinto y sexto lugar. De hecho, el segundo es una continuación artificial del primero debido a que hubo que dividir el metraje en dos por culpa de su excesiva duración, como ya hemos comentado. En el caso de este díptico, y a diferencia de los tres capítulos comentados anteriormente, pasamos de personajes protagonistas que son falsos pero que están rodeados de un contexto histórico que hacen que su vida sea algo posible, a trabajar a partir de la vida de una persona real –Silverio Franconetti Aguilar– con el objetivo de construir un contexto histórico probable. La posibilidad de que exista una lámina de estaño con la grabación del famoso cantaor supone un tipo de planteamiento que lleva, una vez más, a la reflexión: Patino pide a reconocidos personajes del mundo del flamenco que hagan de sí mismos y que diserten en base a un hecho probable pero falso (García Martínez, 2008: 292). Lo que lleva a diferentes debates acerca de la pureza del arte, del duende, de la producción en masa y, en cierto sentido, de la *denominación de origen*. Vamos a ver cada capítulo por separado.

En el metraje conocido como *Silverio*, Patino va a utilizar una estructura expositiva –siguiendo el modelo de Nichols– muy sencilla y alejada del díptico anterior en cuanto a complejidad argumental. Pérez Millán distingue un desarrollo narrativo en cuatro fases con el que estamos de acuerdo: primero se anuncia el descubrimiento de la lámina de estaño, posteriormente se exponen las consecuencias de ese hallazgo, esto nos lleva a hablar de los antecedentes de este posible hecho para finalizar con reflexiones más generales (Pérez Millán, 2002: 315). El modo en el que se expone esta historia es similar a todo lo visto anteriormente: fragmentos de entrevistas a cámara, fotografías y grabaciones de archivo –tanto reales como construidas *ex profeso*–,

---

<sup>584</sup> Por ejemplo *Nueve cartas a Berta* fue definida como “el primer film autobiográfico hecho en España”. Patino: un cine profundo y sincero. “escritos cinematográficos” (Aranda, 2008: 263).

tertulias en televisiones, cafés y viviendas privadas, falsos reportajes de televisión e incluso imágenes del urbanismo andaluz y japonés con la idea de contrastar dos culturas. En este sentido destaca el ficticio museo japonés contextualizado y elaborado para la ocasión dirigido por el señor Eikichi<sup>585</sup>. Este museo japonés, que se ha hecho con la grabación de Silverio gracias al despiste de dos anticuarias sevillanas, conserva y estudia el cante jondo con el objetivo de poder reproducirlo. Este hecho –falso hecho– abre un debate, un choque más bien, entre la innovación tecnológica y la cultura tradicional. Si en el anterior díptico la tecnología afecta a la creación artística, aquí la tecnología dispara un diálogo entre tradición e innovación. El avance tecnológico, sobre todo el avance informático, se ha desarrollado a una velocidad abismal, y Patino es consciente de que está viviendo una época de cambios, sinónimo de época de dudas, y se interroga a este respecto. En cierta manera, los muñecos digitales que interpretaban la ópera de Carmen son una respuesta a la posibilidad de que un ordenador sustituya el trabajo de cualquier artista y el trabajo del señor Eikichi es la respuesta ante el miedo de que un sistema tecnológico pueda reproducir el sonido y el sentimiento que hay en la música flamenca. Estas dudas, expresadas a través de los acalorados debates, no son más que la constante “voluntad de discurso” (Torreiro, 1998: 58) que caracteriza a este *cineasta pensador*.

En lo que se refiere a este trabajo es también importante destacar que dentro del metraje se vuelve a dar un trato esquivo a la política. En un determinado momento de la tertulia que mantienen tres expertos en la casa de uno de ellos, entre ellos Amós Rodríguez Rey, la conversación deriva hacia temas políticos. No obstante, todos los presentes se detienen y deciden no caminar por esos derroteros. Ninguna política ha movido tanto como el arte, comentan. Si anteriormente el discurso televisivo opacaba la reflexión histórica y política aquí es el arte el que no permite desviarse hacia otro tema que no sea su propio futuro.

En el caso del segundo episodio, conocido como *el museo japonés*, vamos a presenciar una visita, guiada por una voz en off, a través de dicha institución. El viaje será infográfico, porque se recorren las salas digitalmente a través de este recurso, y físico, porque se enseña el falso museo reconstruido para la ocasión. Volvemos a reiterar aquí lo dicho en el apartado de *Carmen y la libertad* en relación al uso de la

---

<sup>585</sup> Para su elaboración se ha utilizado el pabellón de Bélgica de la expo 92 y el Museo de la Ciencia de Madrid (Checa, 2006).

infografía y le añadimos el hecho de que, formalmente, se trata de una película basada en la cantidad de imágenes de archivo que Patino encontró dedicadas al flamenco y que no pudo incluir en el capítulo anterior. Si en *Silverio* se decía que Eikichi quería reproducir la música flamenca, el viaje por este museo se propone como una guía didáctica que se debe seguir para conseguir esta música. Así es como aparecen ordenadas tanto las interpretaciones como las declaraciones de los cantaores que hablan de su arte y de su origen familiar y personal. Las imágenes de los artistas se van sucediendo entre el paseo virtual por el museo y la presencia de los visitantes que recorren sus pasillos. Incluso los propios japoneses empiezan a asimilar la cultura española y les vemos bailar, cantar o comer una paella. Estamos, sencillamente, ante un vídeo didáctico como excusa para enseñar los materiales encontrados.

Aquí, todo el problema de la transmisión del arte, de su evolución, de su avance, es puesto a debate por los propios cantaores, dejando a un lado a los expertos. En este sentido, estamos ante un trabajo antropológico. Ante una búsqueda que nos explique, para poder enseñar, el flamenco como la manifestación de una forma de vida. Con este capítulo ocurrió algo similar a lo que comentábamos con *Ojos verdes* y un tertuliano presente en el debate al que daba pie la película. Un grupo de flamencólogos visionó, en un pase privado con el director, este capítulo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Al terminar, los expertos reclamaron un museo como el japonés para España. Patino les tuvo que hacer ver que estaban ante una mentira (Bellido López, 1999: 209).

En el tercer díptico, formado por *Paraísos* y *El grito del sur. Casas viejas*, vamos a abordar dos formas de utopía. Las dos llegaron al público en último y en tercer lugar, respectivamente. Cuando hablamos de utopía estamos entrando directamente en el terreno de la política y de la ideología. Desde las sociedades basadas en las ideas del socialismo utópico que se proponen en *Paraísos* a una sociedad regida por el comunismo libertario que persiguen los campesinos de Casas Viejas. ¿Y cuál es el objetivo de traer al presente estas actuaciones de marcado carácter político? Reivindicar la memoria histórica, en este caso la memoria del pueblo andaluz. Hemos dejado para la parte final de nuestro acercamiento este díptico con el objetivo de que podamos comparar aquí ciertas actitudes de distancia hacia los hechos políticos, que se ve en *Silverio* o en *El jardín de los poetas*, y una postura decididamente comprometida con el pasado político. Vamos a desarrollar las ideas que se ven en cada una de las películas.

*Paraísos* está claramente dividida en seis partes. Empieza como un reportaje televisivo en donde se presentan a tres personas que por diferentes azarares del destino han terminado buscando en Andalucía las huellas que los socialistas utópicos habían dejado en esta región desde finales del siglo XIX. Como una forma de buscar “una imagen mental de Andalucía como constructo cultural emancipada de las sociedades que han conocido” (Navarrete, 2006: 120). Desde esta introducción se van a suceder cinco partes que se corresponden con los cinco días en los que se realizaron unas Jornadas sobre Arquitectura y Ordenación Urbana que cuentan con la presencia de dos de los tres protagonistas que hemos visto en la introducción. El lunes se hablará de El Falansterio de Tempul (1842), el martes de El Humanisferio (1932), el miércoles de El Monasterio del Cuervo (1977), el jueves de la Comunidad Libre de la Sierra de Aracena (1994), mientras que el viernes se dejará a modo de epílogo. Las fechas han sido elegidas con eminente precisión: 1842, como fecha del suicidio simbólico del Partido Progresista, 1932, en clara alusión al primer bienio progresista de la Segunda República, 1977, como las primeras elecciones libres después de la muerte de Franco, y 1994 en alusión al tiempo presente o quizá al sonado caso que acabó en febrero de ese año con un proyecto de la cooperativa PSV donde cerca de 20000 cooperativistas que pusieron sus ahorros para construir un gran complejo de viviendas acabaron estafados por los gestores del proyecto. En cualquier caso, todas las experiencias utópicas solo han podido llevarse a cabo en contexto progresistas: desde el partido liderado por Espartero hasta el PSOE. Eso sí, todos tienen en común una cosa: su fracaso final.

Patino sigue utilizando los recursos que hemos visto con anterioridad: imágenes de archivo, fotografías, documentos, planos, dibujos, un falso documental que recupera una experiencia utópica, declaraciones a cámara, planos recurso de los idílicos paisajes de la sierra y la costa gaditana y una voz en off que abrirá la historia y la cerrará con una conclusión poco halagüeña. Estos recursos se mezclan con constantes discursos acerca de hechos históricos, lo que hace que en este capítulo sea más complejo distinguir qué realidad histórica descrita ha sido llevada a la práctica o ha sido falsificada<sup>586</sup>. El hecho de que la estructura esté dividida en cinco días que siguen las vicisitudes de un congreso se asemeja, aunque no son las mismas reflexiones, a *Carmen y la libertad*. La diferencia estriba en la interpretación que los actores llevan a cabo en cada una de las obras. Mientras que en *Carmen y la libertad* la sensación de estar ante un trabajo actoral sólido

---

<sup>586</sup> Solo Falansterio de Tempul fue real (García Martínez, 2008: 293).



refuerza el debate, las exposiciones de *Paraísos* sufren de un mal trabajo de interpretación. Este entramado de reportaje televisivo se vio afectado por su rodaje, como comenta Patino: hubo problemas con los actores, con los efectos especiales, con el decorado y el director no tuvo el mismo control que en el resto de episodios (Pérez Millán, 2002: 326). Sin embargo, a nuestro juicio, el hecho de ser una propuesta fallida que además habla de utopías fracasadas no hace más que reafirmar y redondear la historia de un imposible. Para nosotros sigue siendo un importante representante, tanto de las inquietudes políticas de Patino, como de ese cine basado en el debate y la reflexión. En la exposición y las propuestas. De hecho, no existe un argumento real dentro de *Paraísos* más allá que el de seguir minuciosamente un pequeño congreso.

Como contraposición a este, en teoría, pequeño fracaso de *Paraísos* se encuentra su hermano de búsqueda utópica: *El grito del sur. Casas viejas*. Esta película no solo fue la escogida para formar parte de las retrospectivas acerca del *fake* que se hicieron a finales de este siglo sino que ha sido también la que se ha estudiado con más entusiasmo en todos los estudios acerca de esta serie de Martín Patino y la única que ha merecido acercamientos de manera independiente<sup>587</sup>. Por tanto, y recuperando la pregunta que nos hacíamos al inicio, ¿Dónde reside la relevancia de *Casas viejas* para con el resto de sus compañeras de serie? En primer lugar, recupera un hecho histórico real como fue la matanza ocurrida en dicha localidad durante la Segunda República como eje central de la trama, al contrario que con el capítulo de *Silverio* que únicamente incorporaba un personaje real. No obstante, lo que si comparte con la primera parte de *Desde lo más hondo* es la creación de un posible –de una “historia que en nada tiene que envidiar a la Historia” (Utrera Macías, 2006: 148)–. En este caso la idea de que aquellos sucesos si pudieron ser documentos por algunos cineastas.

Aquí entra su segunda elemento relevante: esas filmaciones suponen un diálogo con la propia historia del cine documental. En primer lugar con la escuela documental británica, que, en teoría, recogió con distancia y objetividad las consecuencias de la matanza y las declaraciones a cámara de los testigos, y en segundo lugar, con la escuela soviética iniciada por Dziga Vertov, que realizó un film mudo con intertítulos –dividido

---

<sup>587</sup> Así lo confirman trabajos como el de Ana Martín Mora (Martín Morán, 2005), el de Isabel Estrada (Estrada, 2013: 87–99), el de María Losada (Losada Urigüen, 2007), el de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde (Zunzunegui y Zumalde, 2014) o el de Pilar García Jiménez (García Jiménez, 2008).

en tres rollos<sup>588</sup> donde se reconstruyen desde la preparación de la huelga general, pasando por el enfrentamiento armado de campesinos y guardias civiles hasta la arenga final a las tropas por haber salvado la República<sup>589</sup>. Con esta imitación se deja patente una reflexión sobre el medio porque las dos voces imitadas, una que abandera la objetividad –británica– y una que enfatiza el carácter ideológico del documento –soviético– (Pérez Millán, 2002: 306), se contradicen entre sí.

Además, y este es el tercer punto relevante, *Casas viejas* es, abiertamente, un ejercicio que pretende recuperar “la memoria histórica de un hecho concreto [...] [y] luchar contra el olvido de etapas de nuestra historia” (García Jiménez, 2008: 102). Además de la imitación formal de estilos documentales pasados, la película incorpora declaraciones a cámara de expertos en el suceso y de testigos directos de la matanza, diversas noticias de periódicos, portadas de libros o fragmentos de las actas oficiales de la Comisión Parlamentaria de Investigación y fotografías auténticas de los hechos.

Con lo que hemos expuesto aquí, estamos viendo que Patino es la síntesis de aquello que se venía proponiendo desde el año 1996: una recuperación de la memoria histórica –*Muerte en el valle* y *Asaltar los cielos*– y una preocupación por la forma documental que ha terminado derivando en la impostura de los falsos documentales –*Tren de sombras*–. Este último capítulo podría estar cercano a *Gaudí*, sin embargo, hay una clara diferencia de intenciones entre un homenaje, que es a lo que aspira la película de Huerga, y una reivindicación política e histórica, que es lo que plantea *Casas viejas*.

Repasando las descripciones que acabamos de hacer es normal que a la hora de intentar definir este trabajo de Patino se hayan utilizado adjetivos dispares. Es habitual encontrarnos con nociones como “memoria inventada” (Heredero, 1998 b: 167) o “mentira verosímil” (Heredero, 1998 b: 158), “hipótesis” (Torreiro, 1998: 58), “dispositivo autorreflexivo” (Zunzunegui y Zumalde, 2014: 863), “falsificación audiovisual” (García Martínez, 2005), falso documental, *fake*, engaño, “espejismo” (Català, 2001: 35) o como decía el propio Patino, “historias–ficción” (López Lupiáñez y Yanai, 2010: 158) porque explora las posibilidades del pasado como la ciencia–ficción explora las posibilidades del futuro.

---

<sup>588</sup> Destacamos aquí que estos trabajos, al ser reconstrucciones, han pasado por el mismo proceso que el negativo de *Tren de sombras*. Han sido virados al negro, se ha deteriorado el negativo y el sonido ha sido eliminado.

<sup>589</sup> En justicia debemos decir que aunque el planteamiento sea este, el film ruso tiene más que ver con los trabajos de Eisenstein o de Dovzhenko que con el cine–ojo de Vertov.

De cualquiera de esas definiciones se puede entresacar la gran lección que Patino aprendió del cine documental que hizo durante la transición y sobre la que reflexionó a lo largo de estos años noventa: la manipulación es intrínseca al cine de no ficción (Estrada, 2013: 98). Y así la transmitirá cuando en febrero de 1999 el realizador sea invitado al Máster de Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona, del que hablaremos posteriormente, y tras presentar públicamente *Andalucía, un siglo de fascinación* diga que “no hay verdad en nada de lo que se puede ver. Pero detrás de esas imágenes, hay unas verdades traspuestas, seguramente más hondas” (Sánchez Costas, 1999: 53). Canal Sur no buscaba este ejercicio de imaginación desbordada y, seguramente, como afirma Català, su objetivo estaba más cercano a desarrollar el tópic que persigue a la imagen de Andalucía que a desmitificarlo o a plantear un juego intelectual con él (Català, 2014 b). Este tipo de paradojas hacen que incluso el humor que contienen todas estas películas traspase el de la simple ironía y llegue al cinismo<sup>590</sup>.

Para nosotros, otra de las grandes paradojas de esta serie está presente en los propios estudios que se han hecho sobre ella. En ninguno de ellos se escapa una cierta parcialidad y debilidad por alguna de estas películas –capítulos– en particular y un desdén hacia las otras. Lo podemos observar tanto en el libro coordinado por Rafael Utrera, en el trabajo de Pérez Millán, en los textos de Martínez García, en los trabajos dedicados en exclusiva a *Casas viejas* o en aquellos artículos como el que redactó Heredero para Archivos de la Filmoteca<sup>591</sup>. Esta es otra de las grandes virtudes, quizá la mayor, de esta serie: conseguir que la interpretemos en función de los diferentes niveles de juego que nuestro conocimiento nos permita. ¿Reside en esta curiosa anécdota el gran valor de esta producción para la televisión? Es una pregunta sin respuesta, pero es la razón por la que a la hora de hacer una investigación como esta hemos tenido en cuenta este trabajo de Patino y no aquella serie titulada *Páginas ocultas de la historia* de la que hablábamos en el apartado de *Gaudí* y que adulteraba la historia para desvelar un –falso– secreto sorprendente. Los estímulos que provocan una producción y otra son, para nosotros, abismalmente distintos.

---

<sup>590</sup> Un humor que, dicho sea de paso, no es nada habitual en el cine documental español y que en la época en la que estamos trabajando está prácticamente ausente. Hay pequeñas excepciones como en el trabajo de Jordá o de Chus Gutiérrez, y por supuesto, en *Madrid* y la *Sedución del caos*.

<sup>591</sup> En un número que también se acercó a *Tren de sombras* dentro de un especial dedicado al Falso documental y al metraje encontrado.



### 23. *Una pincelada de lo real.*

Terminábamos el apartado dedicado a *Andalucía, un siglo de fascinación* refiriéndonos a la inclinación que algunos estudiosos sentían hacia uno u otro capítulo de la serie de Patino. Era una obra estimulante que provocaba elaborados análisis en función del conocimiento previo, del objeto a investigar o del simple gusto personal. Las propuestas que vamos a incluir en este apartado también son sugerentes, como la obra sobre Andalucía, y, además, comparten con ella, y con *Tren de sombras*, un interés por acercarse al documental de forma heterodoxa. Vamos a incluir cuatro películas que tienen varios elementos en común como su carácter minoritario, su vocación vanguardista y su difícil adecuación dentro de un género concreto y dentro de la Historia del Cine Español. No son obras abiertamente documentales, o que presentan problemas formales o narrativos que deban ser abordados por el género, pero son trabajos que no podemos eludir en esta investigación porque dentro de su elaborado discurso recurren, aunque de forma breve, a elementos formales procedentes del cine de lo real.

La primera de estas películas, *Babaouo*, firmada por Manuel Cussó–Ferrer, se estrenó, simbólicamente, en 1998. Su proyección pública coincidía con el éxito de *Tren de sombras* y con la emisión en televisión de la propuesta de Patino. Esta continuidad temporal que estamos siguiendo desde la producción en 1996 de *Muerte en el valle* se va a detener momentáneamente antes de encarar el año 1999. Nuestro objetivo es que la obra de Cussó–Ferrer nos lleve al pasado y nos abra la posibilidad de hablar de ciertas cosas que hemos dejado atrás como la producción en 1997 de *El sueño de Cristo*, la coproducción hispano–argentina *La memoria del agua*, que vio la luz en el Festival de Cannes de 1992, o la propuesta sobre Walter Benjamin que lanzó el propio Cussó–Ferrer en 1991. Solo así podremos encarar el fin de siglo y entender plenamente todas las propuestas que se van a lanzar antes de que llegue el siglo XXI.

*Babaouo* tiene un elemento en común con las películas de principios de la década de los noventa. Su producción suponía, no de forma directa, un homenaje a un personaje histórico que había tenido cierta relevancia dentro del cine español: Salvador Dalí. No lo hemos incluido en el apartado relativo a la historia del cine según el cine documental de los noventa porque la figura de este artista no es el pretexto para hacer una película sobre él. No se trata de un recorrido histórico por su obra, ni de una

recuperación que exija una reparación por olvido. *Babaouo* es sencillamente la adaptación a la gran pantalla de un guión que Dalí escribió y que vio la luz por primera vez en 1932<sup>592</sup>. Nos puede recordar al caso de *Ojala*, de Val del Omar; no obstante, ya hemos escrito que el acercamiento de Cristina Esteban se transformaba en un homenaje a su estilo cinematográfico y a su vida, no en una película que intentase completar la inacabada obra de ese artista granadino. Más bien, y enmarcado dentro de los intereses de Cussó–Ferrer, *Babaouo* entablaba un diálogo con algo que no ha aparecido antes en este trabajo: las vanguardias artísticas de principios del siglo XX<sup>593</sup>.

Esta recuperación de la vanguardia entra en una contradicción que podemos observar al ver el origen y el contexto en el que se creó este guión<sup>594</sup>. Dalí no escribió un guión literario al uso sino la descripción de una historia, de un cuento, en la que incluyó múltiples referencias técnicas, entre las que destaca el uso continuo del travelling, que deben ser tenidas en cuenta a la hora de llevar la narración a la pantalla. Es un minucioso guión planteado como una película sonora<sup>595</sup>, con fragmentos en color, que se hizo con un propósito: ser producido en Hollywood (Puyal, 2005: 127). El guión no fue publicado en solitario, sino que, en su edición, Dalí incluyó un *compendio de una historia crítica del cine* como introducción a su texto donde hablaba sobre sus ideas acerca del séptimo arte y comentaba algunas películas, directores y actores de principios del siglo XX. En ese prólogo, Dalí se refería a su propio trabajo dentro del cine: “En 1929, Buñuel y yo escribimos el guión de *Un Chien andalou*, y en 1930 el guión de *L’Âge d’or*. Son los dos primeros films surrealistas” (Dalí, 1978: 48) decía. *Babaouo* debía ser el tercero, el final de la trilogía. Sin embargo, y a pesar de tener evidentes relaciones con las dos películas citadas antes y con la propia obra de Dalí, *Babaouo* exponía importantes cambios que sobre el cine había experimentado el artista de Figueres. Además, después de escribir el texto, su relación con el séptimo arte obedeció más “a contactos ocasionales de un artista tentado por el cine –“herido de cine” podríamos decir–” (González López, 2005: 75) que a un verdadero interés. *Babaouo* contenía “toda la riqueza erótico–onírica” (Aranda, 1982: 151) de su autor pero incluía

---

<sup>592</sup> Según nos indica la información que podemos consultar en la fundación Dalí. Fue publicado originalmente en francés, con el título *Babaouo: scénario inédit précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais* (Dalí, 1932).

<sup>593</sup> En concreto con el Surrealismo pues, en todo momento, Cussó–Ferrer afirmó tener como propósito “ser fiel al surrealismo histórico” (Ribas, 1998: 42)

<sup>594</sup> El texto que se publicó en 1932 se puede consultar en una edición bilingüe –español/francés– editada en 1978 (Dalí, 1978)

<sup>595</sup> Con música de un tango –*Renacimiento*– y de fragmentos de una ópera de Richard Wagner –*Tannhäuser*– (Melchior, 2009: 30)

una historia de carácter lineal, una narración más convencional. Tenía muchos géneros, “a ratos melodrama, a ratos comedia, película de terror, thriller, musical” (Gubern y Hammond, 2009:139), que iban atravesando los sueños y las visiones de su protagonista, pero era un estilo “más Hollywood” (Gubern y Hammond, 2009:139). El argumento era el siguiente:

*“Babaouo va en busca de su amada, Matilde, quién le ha enviado una carta, desde un castillo de Portugal, en la cual le pide ayuda. El protagonista emprende así un viaje hacia el misterioso castillo, superando a lo largo del trayecto numerosas situaciones fortuitas. Finalmente, los protagonistas consiguen escapar en coche pero tienen un accidente, Matilde muere y él se queda ciego. Refugiado en un pueblo de Bretaña, Babaouo recupera la vista y se convierte en pintor hasta que un día, durante uno de sus paseos en bicicleta, es asesinado”*<sup>596</sup>.

Al revisar el texto podemos entender que su grandilocuencia, tanto en ocurrencias como en escenarios, lo habría convertido en una producción económicamente muy costosa, o en última instancia irrealizable. Sus intenciones fueron más bien eso: pretensiones. No obstante, “lo que el pintor sí tenía claro es que no quería que el filme fuera asignado a la vanguardia cinematográfica” (Puyal, 2005: 127). El guión estaba repleto de momentos absurdos, de ambiente kitsch, pero fundamentalmente el texto consistía en seguir una historia de la que se derivaban situaciones oníricas y poéticas. Alejándose de las ideas contenidas en *La edad de oro* y en *Un perro andaluz*. Y entrando en contradicción, 70 años después, con la idea de adaptar la vanguardia de Cussó-Ferrer<sup>597</sup>. Este realizador catalán estaba vinculado a otro tipo de vanguardia, la que a finales del siglo XX entendía el cine como algo poético, de autor, que los llevaba a la marginalidad, que entraba en diálogo directo con el cine documental y que estaba poco conforme con los parámetros estéticos e industriales del cine. Cussó-Ferrer no era un novato cuando se acercó a Salvador Dalí. Es ingeniero técnico, tiene estudios de teatro en la Universidad de Lovaina y ha estudiado cine en Bruselas, Zúrich y París. Trabajó en Barcelona como realizador de publicidad y como ayudante de dirección en varios largometrajes y series de televisión a finales de los años setenta y principios de los ochenta (Crusells, 2008: 90) y, antes de

---

<sup>596</sup> Descripción de la ficha de la película en la Fundación Dalí, <http://www.salvador-dali.org/dali/filmoteca-dali/films-y-videoarte/1/babaouo> (02.03.2016).

<sup>597</sup> Aunque tenemos que decir aquí que André Bretón aplaudió y alagó el guión de Dalí.

ponerse al frente de *Babaouo*, ya había dedicado dos películas a otras figuras que también estaban a la vanguardia de sus respectivas disciplinas: Joan Brossa, a través del largometraje *Entreacte* (1989), que adaptaba una obra de teatro de dicho artista y que también era una abierta referencia a la película vanguardista de René Clair *Entr'acte* (1924), y *La última frontera*, donde intentó trabajar las ideas de Walter Benjamin y de la que hablaremos al final de este epígrafe.

El *Babaouo* que firmó Cussó-Ferrer no se basaría en ese guión que, como hemos dicho, resultaría demasiado costoso, sino en una adaptación que, partiendo del texto de Dalí, escribió la historiadora del arte, y colaboradora del realizador catalán, Pilar Parcerisas (King, 2007). Tras la concesión de una subvención anticipada del Ministerio de Cultura de 25 millones de pesetas (Anónimo, 1996 b: 50) se inició un rodaje que se prolongó desde el 29 de octubre de 1996 al 5 de julio de 1997, en función de los datos ofrecidos por dicha institución, y que llevó al equipo a diferentes localizaciones de Arenys de Munt, Canet de Mar, Barcelona, Castelló d'Empúries, Portbou, Figueres –en Cataluña– y Sigean, Sete, Perpiñán y Peyriac de Mer –en Francia– (S.E., 1997: 96). El proyecto contó con la colaboración del grupo de teatro catalán *Els comedians* mientras que los papeles protagonistas tenían la cara de Hugo Campos, que interpretó a Babaouo, y de la modelo Cristiana Piaget, que dio vida a Matilde. La fotografía la firmaría Josep Maria Civit, mientras que la música estaría a cargo de Manuel Camp, obviando así la idea musical inicial que le había atribuido Dalí. Además, la obra incluía el uso de trucajes digitales realizados en posproducción, que ocupan unos 18 minutos del total del largometraje, y que en los años 30 del siglo pasado no habrían podido realizarse (Ribas, 1998: 42).

Una vez finalizado el rodaje, la película se estrenó en 1998. El estreno, como dijimos anteriormente, fue simbólico. El 29 de diciembre de 1998 se dieron cita en los Cinemes Figueres unas 200 personas que vieron por primera vez la película (Anónimo, 1998: 3). El simbolismo estriba en que se buscó un hueco para realizar un pase en la ciudad natal de Dalí y en que este fue el único estreno de la película en un cine comercial hasta que llegase a las pantallas de forma tardía en febrero del año 2000, en concreto a los cines Méliès de Barcelona (Anónimo, 2000 a: 52). A pesar de este nulo impacto comercial sí estuvo presente en algunos festivales y muestras de cine. Estuvo en marzo de 1999 en el Festival Film Art de Montreal y en el Festival de Cine de Bruselas (Ribas, 1998: 42), en julio de ese mismo año en el Festival de Cine de Verano



Net 99 de Barcelona (D.C., 1999: 88) y en el Festival de Cine de Moscú (López, 1999 a), mientras que en diciembre visitó Nueva York en el Festival de Cine Español del Lincoln Center (Armada, 1999: 60) y en febrero del 2000 dentro de la muestra de cine Europeo que tuvo lugar en Chicago (López, 1999 a). Un recorrido que finalizó, como decíamos, con su estreno comercial en Barcelona en febrero del año 2000 y que precedió a su pase por la televisión, puesto que fue emitida por TV3 en octubre del año citado. Nosotros hemos podido acceder a su visionado a través del DVD que apareció de la película en el año 2004 con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Salvador Dalí (Rodríguez Marchante, 2004: 59).

Dicho esto, ¿Por qué nos interesa *Babaouo*? Los setenta minutos de duración en los que vemos la trama antes expuesta mezclada con visiones y sueños en los que sobrevuelan relojes blandos, hormigas, huevos fritos, bicicletas o panes de payés están precedidos de un prólogo. Una introducción de carácter documental –fundamentalmente con imágenes fijas–, que da pie a las imágenes surrealistas, y en la que se describe la historia del guión que nosotros hemos relatado previamente –también se coloca a Dalí dentro de su contexto histórico y artístico–. Es un preámbulo que advierte al espectador pero que también forma parte del discurso de la película. En palabras de Cussó–Ferrer estos breves 10 minutos constituyen “un documental creativo situado entre la realidad y la ficción [...] [para presentar] al personaje, sobre todo entre el público más joven” (Ribas, 1998: 42). Utilizando una expresión que empezaría a ponerse en uso – documental creativo– y que venía a dar un nombre con menos connotaciones peyorativas que la simple palabra *documental*. De hecho, el propio Cussó–Ferrer defendió vehementemente, en la presentación de la película, que en ningún momento *Babaouo* pretendía “ser un documental [...] [más bien] un intento de hacer cine poético” (D.C., 1999: 88). Sin olvidar esa necesidad de volver a los inicios del cine, recordemos que su producción se hizo en aquellos años de celebración del centenario del séptimo arte, para poder rememorar, en palabras del realizador “un momento único de la historia del cine y del arte en general, cuando todavía todo era posible” (Llopart, 1997 b: 49). Relacionando sus anhelos con los que exponía Guerin o con los que exponía Erice. Con la necesidad de construir desde cero.

En cualquier caso, su propuesta formal es artificial y su idea de traer la vanguardia surrealista a finales del siglo XX se queda en un traslado, no en una adaptación a las peticiones actuales. Como explica Benavent la película deja en el

espectador una duda: ¿Qué habrían hecho en la pantalla Buñuel y Dalí si hubiesen decidido ponerla ellos en marcha? (Benavent, 2000: 98). Cuando se estrenó en Barcelona, la crítica que Jordi Batlle escribió para *La Vanguardia* ejemplifica este deseo y esta impotencia:

*“No basta con recrear relojes blandos y panes de payés para dar con el absoluto daliniano. Una quimera más en el horizonte, irrealizable. De hecho, sólo había, sólo puede haber, una única (¡y tan adecuadamente surrealista!) manera de hacer realidad una película como “Babaouo”: soñarla”* (Batlle Caminal, 2000: 42).

Siguiendo las pistas del uso de pequeños recursos del cine documental que nos hemos propuesto tenemos que retroceder un año. En concreto a 1997, cuando terminó la producción de *El sueño de Cristo*. Esta película está firmada por Ángel García del Val, cuyo pasado cinematográfico estará para siempre ligado a la Historia del Cine Documental Español. Este valenciano nacido en 1948 estudió derecho y medicina en la Universidad de Valencia, ha escrito números ensayos sobre el cine –más de doscientos artículos en periódicos– y realizó 21 cortometrajes, 6 medimetrajes –una obra escondida como la obra no profesional de Guerin– (Benavent, 2000: 552) y un largometraje antes de firmar *El sueño de Cristo*. El hecho por el que es recordado dentro del documental español es la producción de *Cada ver es*, que en este trabajo citábamos, aunque de pasada, dentro del apartado dedicado a las épocas de tensión política que habían elevado el número de producciones documentales –*la teoría de la tensión*–.

*Cada ver es*, que contaba la historia de Juan Espada y su desempeño como ayudante del forense de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia, presentaba una estética poco convencional y una narración compleja. Tuvo problemas con el Ministerio de Cultura para su exhibición durante cuatro años, oficialmente por temas de formato, como hemos dicho<sup>598</sup>, y pasaría al olvido hasta que fuese recuperada para el discurso de la Historia del Cine Español dentro de la *Antología crítica del cine español* coordinada por Pérez Perucha (Zumalde Arregui, 1997: 838–840). Esta recuperación tendría lugar en 1997 y también vendría refrendada un año después, en

---

<sup>598</sup> “En diciembre de 1981, al ser presentada ante la Dirección General de Cinematografía, fue clasificada S, y en febrero del siguiente año, cuando estaba preparada su distribución y estreno, el mismo departamento del Ministerio de Cultura comunica que el filme no puede acogerse a los derechos de protección del cine español por haber sido rodada en 16 milímetros, mientras no se deposite una copia en formato 35 milímetros” (Muñoz, 1983).

1998, cuando la revista *Banda aparte* le dedique a su director y a su obra una serie de artículos en su número 12<sup>599</sup>. De este hecho se da cuenta Jostxo Cerdán en su escrito sobre *Cada ver es*, que se incluyó en el año 2001 dentro de *Imagen, memoria y fascinación*, y apunta que esta recuperación, en relación a *Banda aparte*, coincidía con la producción de la última película de García del Val, obra “de planteamiento radical” (Cerdán, 2001: 277) según este autor. Cerdán advertía al inicio de su texto que *El sueño de Cristo* seguía sin estrenarse comercialmente. Por desgracia, la película continúa sin presentarse a un gran público. Algo que toda la obra de García del Val tiene en común. Es un director que ha pasado a la historia de nuestro cine como representante de posturas radicales, experimentales, que en ocasiones se pierden “en la memoria de investigadores o historiadores” (Heredero y Santamaría, 2002: 35) debido a la difícil accesibilidad a sus trabajos.

El caso de *El sueño de Cristo*<sup>600</sup> es el caso de una película a efectos oficiales inexistente. Su producción fue apoyada por la Generalitat Valenciana<sup>601</sup> pero el Ministerio de Cultura no tiene datos sobre ella, seguramente porque no se solicitó ni subvención ni calificación para su estreno<sup>602</sup>. García del Val y su film, si hubiesen aparecido en el siglo XXI, formarían parte del gran número de películas que se realizan de espaldas a los organismos oficiales, y por tanto a espaldas de la protección que estos ofrecen, y que son conocidos bajo la etiqueta de *cine invisible*. Etiqueta que desde años ha puesto en marcha la revista *Cahiers du cinema*. Obviamente, este tipo de films existían antes del siglo XXI, pero con la llegada del digital, de internet y de la apertura de nuevos caminos para la producción y la distribución el número de películas *invisibles* ha aumentado exponencialmente. Ángel García del Val es para el gran público un cineasta que no existe, para la administración únicamente realizó *Cada ver es* y para los investigadores un realizador al que poder adjetivar como radical, experimental, francotirador o inclasificable.

La inclusión en este trabajo de *El sueño de Cristo* responde a esa imposibilidad de ser clasificada. Cuando hablábamos del guión de *Babaouo* decíamos que incluía muchos géneros y también que cuando Cussó–Ferrer la llevó a la pantalla se vio

---

<sup>599</sup> En este número es donde también se hizo un acercamiento exhaustivo a *Tren de sombras*.

<sup>600</sup> Características técnicas de la copia consultada: 90 min, color, Scope 1/2,35; 35 mm

<sup>601</sup> Así aparece reflejado en sus títulos de crédito.

<sup>602</sup> Tenemos constancia de que estuvo presente en la IX Semana Internacional de Cine Fantástico de Málaga celebrada en 1999 –dentro de la sección *Sesiones especiales*–, pero no hemos encontrado su presencia en otros festivales. También sabemos que ganó el premio Tirant de 1998 al mejor largometraje.

obligado, en cierta manera, a incluir el documental –aunque fuese creativo–. En la película de García del Val ocurre algo parecido. Se trata de una obra que habla sobre la figura de Jesucristo desde un punto de vista personal. Inicialmente se presenta con el siguiente argumento:

*“Un empeny per situar la figura de Jesús de Nazaret en el seu espai i temps, a partir de les més recents investigacions històriques i arqueològiques. La reflexió i el document se amplien amb textos de Rabindranath Tagore, Khalil Gibran, Whitman, Krishnamurti i Juan Ramón Jiménez. Contrast o complementació entre el Jesús històric i el Crist de la fe”* (Claveras i Pérez, 2005: 117)<sup>603</sup>.

¿Cómo se plantea este argumento? Como una película de ficción donde vemos crecer y relacionarse a Jesucristo con su entorno. Aparecerá como un adulto y como un niño y estará interpretado por el director y por su propio hijo<sup>604</sup>. Sin embargo, la película de época que plantea el argumento se queda únicamente en la banda de imagen del film. Esto es así porque los textos en los que se basa la película llevan, por un lado, a que la banda de voz sea independiente, y a que la música sea autónoma y apoye en un determinado momento a la voz y en otro a la imagen a la imagen<sup>605</sup>. Son “tres franjas paralelas” (López Gandía y Pedraza, 1998: 39) según Pilar Pedraza y Juan López Gandía. Las imágenes, las voces y la música nos ofrecen una película histórica, un thriller psicológico, una película de autor sobre la soledad, un film de acción y, por momentos, un documental.

Este último va a venir a través de dos elementos: la voz en off y los letreros que se incluyen en la imagen. El primero de ellos, la voz en off, tendrá diferentes personalidades. Escuchamos un narrador en tercera persona que recorre todo el film con el objetivo de situar a Jesucristo en su contexto histórico y religioso y enlazar los diferentes bloques de la película –es una voz “falsamente documental” (López Gandía y

---

<sup>603</sup> En los créditos de la película también se advierte que se van a incluir textos de *Lobos, jefe Sioux*, y de *Los evangelios*.

<sup>604</sup> El realizador dice que se decidió por ser protagonista porque veía a Jesucristo como un “campesino con cierto refinamiento” (Claveras i Pérez, 2005: 118) alejado de la figura de barba y ojos azules que tiene asumida el espectador. “Al surgir la dificultad de encontrar a alguien lo adaptó a su personalidad” (Claveras i Pérez, 2005: 118) de tal manera que “la película de García del Val es la historia del padre y del hijo eternos” (López Gandía y Pedraza, 1998: 40).

<sup>605</sup> “A lo largo del filme hay dos músicas, que alternan y se entrelazan. Una acompaña más al texto que a la imagen y es hagiográfica, de género pese a su minimalismo y la otra, inquietante, abre tiempos de espera y permanece ligada a la imagen potenciándola” (López Gandía y Pedraza, 1998: 41).

Pedraza, 1998: 39) según Pedraza y López Gandía—. También, aparecerán varias voces en primera persona, destacando las de Jesucristo y el diablo, que discuten entre sí y desarrollan discursos morales o religiosos. Por otro lado, tenemos los letreros que remiten a un cine primitivo, una vez más volvemos a los orígenes, donde se recurría a la palabra escrita para completar el significado de la imagen y el mensaje de la película. Aquí, el realizador utiliza los letreros para incluir citas de personajes históricos como Tiberio César, Herodes Antipas, Poncio Pilato, Publio Vero, Zenón o de las *Profecías*, según se nos indica. Además, estos recursos que la relacionan con el documental también la unen con *Babaouo* a través de una necesidad: la de poner al espectador en situación durante sus primeros minutos. *El sueño de Cristo* incluye, como la obra de Cussó-Ferrer, unos minutos iniciales marcados por la voz en off en tercera persona y por una serie de dibujos que se muestran en pantalla y que recorren lo que sería la ciudad de Jerusalén. La voz sitúa al espectador en el contexto histórico y religioso y le preparan para las imágenes de época que va a ver a continuación.

Estas dos películas, *Babaouo* y *El sueño de Cristo*, sentían la necesidad de colocar al espectador para que después se dejase llevar por unas propuestas que seguían un cierto tono poético y reflexivo. El caso del siguiente film, que nos obliga a desplazarnos a 1992, es radicalmente distinto. En *La memoria del agua*, de Héctor Faver, inspirada en un suceso real, el espectador debe entrar, sin preparación previa, en una cuidada puesta en escena en blanco y negro y un argumento denso que debe reconstruir por sí solo.

La primera vez que apareció el nombre de este realizador fue cuando hablábamos de *Tren de sombras* y mencionábamos que la escuela CECC, situada en Barcelona, había estado detrás del largometraje de Guerin. Héctor Faver había producido el citado film a través de Grupo Cinema-Arte, que era la productora asociada al CECC. Faver no había iniciado su vínculo con el cine a través de *Tren de sombras*, sino que unos años antes firmó el largometraje, de carácter experimental, *El acto* (1987). Película que fue producida por Cinema-Art y que se convirtió en el primer film vinculado al CECC. Además, Faver, como Guerin, impartía clases en dicha escuela.

Este realizador argentino llevaba viviendo 11 años en España cuando decidió levantar en 1991 *La memoria del agua*<sup>606</sup>. Con un presupuesto de 40 millones de pesetas (Anónimo d, 1991) y en régimen de coproducción, 70% de capital español y 30% de capital argentino según el Ministerio de Cultura, desarrolló una historia, rodada a medio camino entre Girona y Barcelona, que tenía como origen una historia personal y un suceso político contemporáneo.

Al hablar de un suceso político nos estamos refiriendo al saqueo de los cementerios judíos de Niza y Carpentras por personas de ideología fascista en mayo de 1990 (Anónimo e, 1991: 56), mientras que al hablar de una historia personal nos estamos refiriendo a la historia de su familia, judíos de origen ruso que se exiliaron de la URSS y se instalaron en Argentina, país donde el realizador nació (1960) y se crió. Además, ambos sentimientos: el que produce el saqueo de un cementerio judío y el de su origen familiar, se unieron cuando en 1991 unas personas saquearon el cementerio de Berasategui, en Buenos Aires, que es donde se encuentra enterrado el abuelo de Faver (Casas, 1991: 74). Esta experiencia le llevó a plantear un film que tuviese que ver “con la memoria y con el respeto a esa memoria” (Casas, 1991: 74). Para ello desarrollaron el siguiente argumento:

*“Tomando el nombre del abuelo del realizador, el personaje de Joseph Gruferman descrito en el guión de Eugenia Kléber y el propio Faver, es un hombre que, a las puertas de la muerte, en su exilio francés, recuerda su vida: a su madre, que murió en un campo de concentración, a su esposa –a quien conoció en el mismo campo, muerta 30 años atrás a consecuencia de las secuelas de su internamiento y a quien ha escrito cartas durante todo este tiempo– y a su hija, francesa de nueva generación que arrastra el pasado de sus padres. Quince días después de la muerte de Gruferman, su tumba en Carpentras es violada”* (Anónimo b, 1991: 56).

La historia está estructurada como un largo flashback de Gruferman – interpretado por Boris Rotenstein–, que va siendo narrado a través de su voz en off y de la de su esposa y su hija –ambas están interpretadas por Isabel Abad– en tres lenguas: el ruso, el francés y el yiddish. Además, esta historia se une con una antigua leyenda

---

<sup>606</sup> Por supuesto, en ella también contó con Gerardo Gormezano que había trabajado con Guerín y con Manel Almiñana, el montador de *Tren de sombras*.

lombarda recogida por Margarite Yourcenar en su libro *Recordatorios*, que habla del amor que supera la separación física y la muerte, y una teoría científica según la cual si se separan las moléculas de una gota de agua una conserva la memoria de la otra (Casas, 1991: 74). De ahí el título del film. La película se presentó oficialmente dentro del Festival de Cannes, el 15 de mayo de 1992, dentro de la sección *Una cierta mirada* sin demasiada repercusión mediática dentro de España (Guarner, 1992 d: 48) –recordemos como en 1992 los elogios y la atención de la crítica fueron a parar a *El sol del membrillo*–, se pudo ver en el Festival Alcances en 1993 (Olid, 1993: 83) y fue simbólicamente estrenada en 1994<sup>607</sup>. Posteriormente se pudo ver en diferentes pases televisivos tanto en marzo como en julio de 1998 por la 2 de TVE.

Esta compleja historia<sup>608</sup> articulada a partir de una serie de voces en off es, ante todo, una ficción rodada en blanco y negro<sup>609</sup> en la que se utilizan continuos travellings pausados, planos de larga duración, exteriores con ausencia de vida y escenarios interiores de corte humilde<sup>610</sup>. No obstante, entre estas escenas de ficción se introducen algunas imágenes y fotografías de archivo que enseñan los campos de concentración nazis, los cadáveres apilados de aquellas personas que fallecieron en los campos, a algunos supervivientes enseñando su número de identificación a cámara, imágenes de líderes políticos como Hitler o Franco y unas breves imágenes –al final de la película– del cementerio de Carpentras que, como decíamos antes, fue saqueado en 1990. Este material de archivo fue cedido por Yad Vashem, que es la institución israelí constituida en memoria de las víctimas del Holocausto, por la Filmoteca Española y por France Press. Las imágenes de archivo no llegan a ocupar ni 15 minutos del film, sin embargo, su impacto, sobre todo las de aquellas que muestran cuerpos muertos apilados, es muy potente. Como escribió la revista *Positif* tras su pase en Cannes, la sola inclusión de ese metraje justificaba todo el film en un momento, recordemos que estamos en 1992, donde creció el revisionismo y donde existía una suerte de amnesia colectiva sobre la reciente historia europea (O.B., 1992: 88)<sup>611</sup>.

---

<sup>607</sup> Decimos simbólicamente porque según el Ministerio de Cultura únicamente la vieron 63 espectadores que le dieron una recaudación de 170 euros.

<sup>608</sup> Características técnicas de la copia consultada: 75 min, 35 mm, blanco y negro, panorámico.

<sup>609</sup> “La hemos filmado en blanco y negro, porque lo asociamos mucho más con el tema de la memoria que el color” decía Héctor Faver (Anónimo b, 1991: 56).

<sup>610</sup> Un análisis más exhaustivo del film lo encontramos en el trabajo de Arturo Lozano Aguilar *La memoria de los campos* (Lozano Aguilar, 1999).

<sup>611</sup> No fueron del mismo agrado para el crítico las imágenes de ficción a las que definía como manieristas, afectadas y, en ocasiones, pretenciosas.

Nosotros hemos incluido aquí *La memoria del agua* por el uso de estas imágenes de archivo que se van entrelazando con la ficción y que, aunque no remitan directamente al pasado político de España, muestran una clara preocupación por la recuperación de la memoria histórica, un concepto que Faver ha trabajado en varias ocasiones a lo largo de su obra, y que es un factor imprescindible para curar la amnesia y favorecer el avance del ser humano (Ferris Carrillo a, 2001). En otras palabras, para combatir el silencio al que aludía la revista *Positif* porque ese silencio equivaldría a una derrota (Stanley, 2005).

Además, la incluimos aquí porque se trata de una coproducción con Argentina, algo totalmente inusual dentro del periodo que estamos trabajando, y su director también es extranjero. No obstante, el film contiene un capital español mayoritario y ha sido producida en este país. Un pequeño ejemplo de algo que se verá con profusión una vez que entre el siglo XXI: las coproducciones, con países latinoamericanos fundamentalmente, y la presencia de realizadores foráneos que firman en España sus trabajos.

Cerramos este epígrafe retrocediendo otro año, a 1991, y regresando al inicio del mismo, a cuando escribíamos sobre Cussó–Ferrer y decíamos que presentó a comienzos de la década de los noventa un film basado en el trabajo de Walter Benjamin. Este autor volvió a contar con la colaboración, tanto en la producción como en el guión, de Pilar Parcerisas<sup>612</sup>. Sin embargo, con *La última frontera* no se adaptaría un texto de Dalí, como en *Babaouo*, o una obra de teatro de Joan Brossa, como en *Entreacte*, sino que la operación narrativa estribó en adaptar la vida y los conceptos que Walter Benjamin trabajó en sus escritos. En trazar, como dice Català, una película “alegórica” (Català, 2001: 42) sobre la biografía del filósofo alemán.

El proyecto iba a ser a una coproducción con la distribuidora francesa K Films (Minguet Batllori, 1997 a: 919) pero finalmente el acuerdo no salió adelante y el rodaje se inició tras recibir una subvención del Ministerio de Cultura, dentro de la partida de Nuevos Realizadores, de 25 millones de pesetas (Muñoz, 1990) y de 8 millones de pesetas de la Generalitat de Cataluña en segunda instancia, es decir, tras rechazar inicialmente el proyecto. El presupuesto total ascendía a 90 millones (Flores, 1991: 51).

---

<sup>612</sup> También contó con otro importante colaborador que ganaría por su trabajo en esta película el Premio Nacional de Música que concedía la Generalitat de Cataluña: Manel Camps (Morgades, 2001).



El rodaje comenzó en 1990 y tuvo varias etapas hasta que estuvo listo a finales de 1991 para poder ser presentado en el Festival de Berlín, en febrero de 1992:

*“El rodaje se realizó en distintas fases: en septiembre de 1990 se captan las primeras imágenes en Portbou, con motivo del cincuentenario de la muerte de Benjamin; en diciembre se ruedan los planos de la instalación artística de Francesc Abad “La línea de Portbou”, con las imágenes videográficas que la componían, que son aprovechadas al final del metraje de la película<sup>613</sup>; en febrero de 1991 se registró una larga entrevista con Jean Selz; en marzo, se ruedan las secuencias de ficción del trayecto por el Pirineo; dos meses después, se ruedan las secuencias con Francesca Neri en un plató de Barcelona; y, finalmente, en septiembre de 1991 se graba la voz de Gisèle Freund ante su negativa a aparecer en pantalla” (Minguet Batllori, 1997 a: 919).*

Como hemos dicho, una vez finalizado el montaje, la película fue presentada el 14 de febrero de 1992 en el Festival de Berlín dentro de la sección *Fórum* (Anónimo, 199 e: 45)<sup>614</sup>. Posteriormente, se estrenó en salas el 27 de febrero de 1992, sin repercusión crítica o económica importante<sup>615</sup>. Para llegar a la televisión, a TV3, en septiembre de 1993. Tendría un segundo pase en esa cadena en febrero de 1995 y unos meses después, en diciembre, sería emitida por BTV.

¿Cuál es el argumento del film? *La última frontera*<sup>616</sup> utiliza un recurso que permite al realizador experimentar con la narración y con la forma. En *Babaouo* decíamos que la historia de amor entre los dos protagonistas era el fino hilo argumental que permitía desvaríos oníricos y situaciones surrealistas, en *La última frontera* las digresiones se van a realizar mientras se sigue la ruta que Walter Benjamin – interpretado por Quim Lecina– emprendió, en 1940, desde Banyuls-sur-mer, en Francia, hasta Portbou, en España. Este camino, trasunto simbólico de la vida del propio

---

<sup>613</sup> Esta instalación estuvo en Barcelona del 22 de noviembre de 1990 al 6 de enero de 1991 y contó con un vídeo de Manuel Cussó-Ferrer que completó la propuesta de Francesc Abad. En la película aparecen algunos planos que pertenecen a las construcciones realizadas ex profeso para esta instalación (Miralles, 1990: 13).

<sup>614</sup> Su paso por el festival no obtuvo una gran repercusión en los medios de comunicación. En parte porque en ese año la presencia española fue extensa dentro del festival: siete largometrajes se presentaron en las diferentes secciones. Además, el éxito de *Beltenebros* (Pilar Miró, 1992) eclipsó la presencia del resto. Su recorrido por festivales fue corto. Tenemos constancia de que también participó en el Festival Internacional Artist, Activist and Ordinary People: Jews in 20th Century Europe en enero de 1993 (Anónimo, 1993 e: 36).

<sup>615</sup> El Ministerio de Cultura no ofrece datos de exhibición de la cinta.

<sup>616</sup> Características técnicas de la copia consultada: 80 min., color: Eastmancolor, panorámica, 35 mm.

filósofo, se va a ver interrumpido por flash-backs de su pasado –su romance con Asja Lacis, su infancia, etc.–, por momentos de reflexión que sirven para hablar sobre aspectos del trabajo intelectual del filósofo –el aura, el arte barroco, la religión, etc.– y, por último, y que es lo que lo une este trabajo con el resto de películas de las que hablamos en este epígrafe, con dos testimonios. Dos entrevistas realizadas a Jean Selz, crítico de arte y amigo de Benjamin que vivió con él en Ibiza, y de Gisèle Freund, fotógrafa y también amiga del filósofo, de la que solo escuchamos su voz. Ambos documentos orales se incluyen dentro de la ficción gracias a un narrador. Cussó–Ferrer introduce al actor Klaus Gerke dentro del film como si fuese un investigador que está buceando en la vida y en la obra del autor y al que coloca al frente de Freund y de Selz. En teoría, ambos relatos vienen a dar luz al enigma que rodea el fallecimiento de Benjamin –si fue un suicidio, una muerte natural o, incluso, un asesinato–.

Como ocurría con *Babaouo*, *La última frontera* es una mezcla que hace difícil su clasificación. Por un lado presenta diversos “registros (audio) visuales y conceptuales” (Minguet Batllori, 1997 a: 919) que, como se dice en la ficha promocional de la película, dan lugar a jugar con “imágenes de vídeo y de cine, con los conceptos de representación y de simulacro, con la ficción y el documento”<sup>617</sup>. Lo que le da un ambiente, en palabras de su propio director, de “collage” (Flores, 1991: 51) fílmico que sigue en busca de ese cine poético al que aludíamos en *Babaouo*. Para nuestro trabajo, la palabra collage está directamente relacionada con la primera película de la que vamos a hablar en el siguiente epígrafe dedicado al año 1999: *Monos como Becky*. Pasando del año 1991 al año 1999 con la idea de hacer ver que las evoluciones no ocurren de forma espontánea sino que van tejiéndose lentamente con el paso del tiempo.

Estas relaciones no se detienen aquí, ni mucho menos, e incluso podríamos situar las inquietudes de Cussó–Ferrer en una raíz que se inicia con las inquietudes de la escuela que fundó Jordá en Barcelona en los años sesenta. Una relación, Cussó–Ferrer/Escuela de Barcelona, que Esteve Riambau intuye como el ejemplo de un persistente carácter vanguardista que predomina en gran parte del cine catalán y del que la obra del, por aquellos años, novato Cussó Ferrer era, junto al trabajo de Agustí

---

<sup>617</sup> Texto sacado de la ficha promocional de la película que se puede ver en la Imagen 6.

Villaronga y Jordi Cadena, una “actualización de la tradición de la Escuela de Barcelona” (Riambau, 1992 b: 21–22)<sup>618</sup>.

## LA ULTIMA FRONTERA

35 mm. - Eastman Colour - 1/66 - 80 minutes - Stereo Surround - Barcelona, 1991

**LA ULTIMA FRONTERA** pone en escena el paso del filósofo alemán de origen judío Walter Benjamin (Berlín, 1892 - Portbou, 1940) por los Pirineos, desde Banyuls-sur-Mer a Port-Bou, donde se suicidó el 26 de septiembre de 1940 al saber que debía ser repatriado. Las horas de la lenta y dura travesía a pie por las montañas pirenaicas que separan Francia de España en compañía de otros fugitivos alemanes que escapaban de los nazis da pie a una serie de «flash-backs» que sitúan algunos elementos biográficos y de pensamiento del filósofo.

El film juega con imágenes de video y de cine, con los conceptos de representación y de simulacro, con la ficción y el documento. Una entrevista con Jean Selz, crítico de arte francés que conoció a Walter Benjamin en Ibiza durante los años treinta y la voz en «off» de la fotógrafa Gisèle Freund son aportaciones testimoniales al conocimiento de este filósofo. La figura de un Narrador enlaza documento y ficción encarnando al investigador sobre la vida y la obra de Walter Benjamin.

El film es un retrato interiorizado «sobre» y «de» Walter Benjamin que, interpretado por Quim Lecina, traza el itinerario del pasaje personal, intransferible y solitario del filósofo, intentando de reencontrar y restituir el «aura» del personaje, desde la propuesta estética de un cine poético, donde todo sucede «entre imágenes», en el marco de un discurso fragmentado, a la manera benjaminiana, que impone un nuevo orden al pensamiento visual.

### FICHA TECNICA

Director:	<b>Manuel Cussó-Ferrer</b>
Idea y guión:	<b>Pilar Parcerisas</b> y <b>Manuel Cussó</b>
Director de Fotografía y Cámara:	<b>Lorenzo Soler</b>
Decorador:	<b>Abdó Martí</b>
Montaje:	<b>Anastasi Rinos</b> y <b>Germán Lázaro</b>
Sonido:	<b>Daniel Fontrodona</b>
Producción ejecutiva:	<b>Pilar Parcerisas</b>
Música:	<b>Manel Camp</b>

### FICHA ARTISTICA

Walter Benjamin:	<b>Quim Lecina</b>
Guía:	<b>Bozena Lasota</b>
Asja:	<b>Francesca Neri</b>
Mme. Murland:	<b>Rosa Raich</b>
Samuel:	<b>Marcel Muntaner</b>

Una producción de :

**KRONOS**  
PLAYS & FILMS S.A.  
GRAN DE GRACIA, 131  
08012 BARCELONA  
TEL. 34 (3) 237 02 69  
FAX. 34 (3) 257 26 34

Texto de promoción de *La última frontera*. Imagen 6.

<sup>618</sup> Este texto de Riambau apareció en 1992 dentro de la revista *Nosferatu* en un número que prestaba especial atención a autores catalanes como Jordá, Guerin o Portabella.



## 24. *El fin de siglo.*

Con este apartado cerramos el acercamiento a todos los largometrajes documentales, tal y como habíamos anunciado en la introducción de este trabajo, hablando de aquellos films que finalizaron su producción en 1999. Oficialmente, siguiendo los datos del Ministerio de Cultura, únicamente se firmaron tres películas – *Monos como Becky*, *Botín de guerra*, *Si me comprendieras*–. Sin embargo, nosotros hemos incluido dos obras más que se hicieron, una para la televisión y otra de espaldas al Ministerio, para completar el discurso iniciado en 1989 y dar más sentido a los, en ocasiones, deficientes números que ofrece la administración.

La primera película sobre la que vamos a escribir es *Monos como Becky*. Esta obra cierra la participación de Joaquín Jordá en el periodo que estudiamos y forma parte de, como dijimos al escribir sobre *El encargo del cazador*, ese doble ejercicio que cierra y abre la década. Además, cuando comparemos su trabajo en este film con el trabajo que realizó en su obra sobre Jacinto Esteva, veremos el desarrollo de un estilo que, como dijimos al hablar del estilo de Jose Luis Guerin, influirá en los futuros realizadores de cine documental.

Esta influencia vendrá, por supuesto, de sus propias películas, pero también, y sobre todo, de su magisterio. Al igual que Jose Luis Guerin, Jordá inició un idilio con la universidad que le llevó a convertirse en un viejo maestro rodeado de jóvenes aprendices que le ayudaron, le escucharon y aprendieron mientras hacían cine. El trayecto vital de Jordá hasta que *Monos como Becky* se estrene a finales de 1999 es de suma importancia para esta obra así que vamos a acercarnos a él para poder entender bien el film.

Habíamos dejado a Jordá cinematográficamente estancado tras la realización de *El encargo del cazador*. La película sobre Esteva no sería proyectada por TVE hasta 1999, precisamente aprovechando el tirón del estreno en salas de *Monos como Becky*<sup>619</sup>, y como director no parecía tener ningún proyecto para realizar de forma inminente. Jordá, que en aquellos momentos residía en Madrid, siguió viviendo de su trabajo como guionista y de los cursos que empezó a impartir sobre la escritura del guión. Participó en el libreto de *Intruso* (Vicente Aranda, 1992), ayudó a Chus Gutiérrez, a la que si

---

<sup>619</sup> De hecho, en la noticia que citábamos en la prensa sobre el pase de *El encargo del cazador* en La 2, una *percha* importante para su visionado era el reciente éxito de *Monos como Becky* (Anónimo, 1999 b).

recordamos tanto había influido, en su trabajo *Alma gitana* (1996) y colaboró en algunos guiones de la serie para Televisión Española *Turno de oficio* (1996) (Manresa, 2006: 99). En 1995 la Universidad Pompeu Fabra se cruzó en su camino y empezó a colaborar como profesor. Este hecho le permitió dos cosas: viajar con regularidad a Barcelona, es decir, que se empezaba a romper su larga conexión con Madrid, ciudad en la que había residido desde 1983, y establecer un nuevo vínculo con la capital catalana – y con Cataluña– una vez actualizado su pasado con ella<sup>620</sup>. Esta nueva relación dio un primer resultado muy pronto, cuando en 1996 realizó *Un cosc al bosc*, su primera película de ficción desde 1969. *Un cosc al bosc* es un film totalmente anómalo si lo ponemos en comparación con toda su obra.

Se trata de un thriller con un guión cerrado, con un reducido trabajo de montaje, en comparación al que le exigieron sus obras de no ficción, interpretado por actores profesionales y sin ningún tipo de búsqueda formal o narrativa evidente, algo que lo alejaba de su primera película de ficción. La posibilidad de hacer este film vino de la mano de Josep Antonio Pérez i Giner y su gestación es fruto de un fracaso. Cuando *Un cosc al bosc* se estrenó, Jordá explicó en una entrevista a Antonio Castro, que le preguntaba por qué había estado tanto tiempo sin hacer películas, que no había sido una opción “voluntaria” (Castro, 1996 b: 72). “*Cuerpo en el bosque* es una película que surge tras seis largos años de intentar un film que finalmente no pudo hacerse. Tras ese fracaso me propusieron esta película y la acepté” (Castro, 1996 b: 72). Jordá se estaba refiriendo al proyecto *Monos como Becky* y a cómo el frustrado intento por conseguir financiación le había llevado a aceptar, quizá por la necesidad de sentir que todavía se es un realizador, *Un cosc al bosc*.

Esta situación tampoco es anómala dentro del trabajo de Jordá. Como ha escrito Glòria Salvadó su trayecto en el mundo del cine y la televisión ha estado plagado de fracasos, de proyectos que jamás vieron la luz. Esta autora cifra el número en 36, de los que 7 pertenecen al periodo 1990–1999 (Salvadó, 2006: 39). Sería precisamente durante la preparación de uno de esos proyectos que jamás vieron la luz, *La sangre del cazador*, cuando Jordá sufra un infarto cerebral. Era 1997 y este contratiempo le dejó como herencia una agnosia y una alexia. “En aquest període em trobo que he perdut el sentit

---

<sup>620</sup> Recordemos la inquina hacia lo que significaba la *Gauche Divine* y La Escuela de Barcelona y la necesidad de romper con ese pasado para poder formar una nueva imagen de él y así seguir hacia adelante.

dels colors, els veig diferents però no identifico quins són. I, també, gairebé he perdut la capacitat de la lectura; tardo dos minuts en poder llegar qualsevol rètol del carrer” (Rom y García Ferrer, 2001: 116). El infarto le hizo marcharse de Madrid; si ya acudía de forma habitual a Barcelona, la ciudad condal se convirtió, otra vez, en su nueva residencia. “Pensó que si su mundo había cambiado por completo, era mucho mejor modificar también su escenario” (Manresa, 2006: 99). Además, Jordá sufrió, seis meses después de su infarto y ya instalado en su nuevo espacio, un coma. Su vida había cambiado completamente y se veía incapaz de trabajar con guiones de ficción. Es en este instante cuando Jordi Balló le propuso rodar una película en el marco del Máster de Documental de Creación de la UPF. Así es como Jordá desempolvó aquel fracaso que le había llevado a aceptar *Un cosc al bosc*.

*Monos como Becky* también presenta una trayectoria igual de sorprendente y frustrante que la vida de su realizador. Además, su incubación (1987–1999) coincide, prácticamente, con toda la horquilla temporal que aquí estamos analizando. Jordá era, a principios de los años noventa, más conocido por su trabajo como guionista que por su obra como realizador. En sus colaboraciones con la revista *Academia*<sup>621</sup> podemos confirmar perfectamente esta afirmación y, además, comprobar que en el seno de ese guionista había un director de cine deseando que alguno de sus proyectos tras las cámaras tomase forma.

Su colaboración empezó en abril de 1995 abordando una serie de trabajos que había tenido que analizar en el marco de un congreso sobre el guión celebrado en Chapala (México), y en los que veía más interés y originalidad que en los 400 guiones que había tenido que leer como jurado del concurso de Ayudas a Guiones convocado por el ICAA (Jordá, 1995: 69–72). Continuó en octubre de 1996 contando su experiencia como profesor de guión en algunos cursos. Las dos facetas que comentábamos antes, guionista y profesor de guión, quedaban expuestas. Igual que describió en su colaboración previa algunos proyectos, aquí centró su texto en analizar algunos libros que hablaban sobre la escritura de guiones. Su conclusión: el aprendizaje “es cuestión de escasos conceptos y escaso tiempo; para perfeccionarla, luego, ya está

---

<sup>621</sup> *Academia. Revista del cine español* es la revista oficial de la Academia de de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Los años en los que participó Jordá pertenecen a la primera etapa de la revista, que empezó a publicarse en 1991 y concluyó en 2004. En la actualidad sigue existiendo y se puede consultar *online*, ya no se publica en papel, en la web de la Academia de Cine. <http://www.academiadecine.com/publicaciones/> (02.03.2016).

toda una vida” (Jordá, 1996: 50). Estos dos textos eran bastante irónicos y mostraban la figura de un hombre que conoce bastante bien su oficio, que tiene una sobrada experiencia y que está, razonablemente, comprometido con el cine. Sin embargo, este ambiente se tuerce cuando aparece su tercera publicación, que se titula fríamente *Un testimonio (1990–1998)*, en donde vamos a ver a un hombre cansado, hasta frustrado, por la experiencia de un proyecto que le ha costado sacar adelante:

“Monos como *Becky* comenzó a gestarse en 1990 a partir de una nota a pie de página del libro *Biología de las pasiones* de Jean–Didier Vincent<sup>622</sup>, que yo mismo había traducido, donde se citaba a Egas Moniz, médico portugués, inventor de la lobotomía y galardonado con el Premio Nobel de Medicina. Escribí una breve sinopsis y lo mandé a la convocatoria de ayudas a la escritura de guiones del ICAA–Ministerio de Cultura de aquel año. Nos fue devuelta: las reglas del concurso exigían un tratamiento de unas treinta páginas que yo no incluía. Porfié arguyendo que la exigencia de una investigación documental en Portugal era precisamente lo que me llevaba a pedir la subvención. Recibí una segunda negativa, pero la intervención de un jurado, Ángel Fernández–Santos, que creyó en el proyecto, condujo a la aceptación y, pasado el tiempo, a la concesión de la ayuda. Viajé por Lisboa y Aveiro, me documenté debidamente, leí gran parte de la copiosa bibliografía sobre Egas Moniz, entre otras cosas sus tres autobiografías<sup>623</sup>, y comencé la escritura del guión, en colaboración con Javier Maqua, que se encargaba preferentemente de las partes científicas, por su formación de biólogo<sup>624</sup>.

*En 1991 estaba terminando el guión, y lo leyeron algunos productores. En general interesaba, aunque coincidían en considerarlo poco comercial. Desistían, por tanto, de apoyar el proyecto, hasta que llegó a manos de J.A. Pérez–Giner,*

---

<sup>622</sup> El año es incorrecto porque ese libro fue traducido por Jordá en 1987 (Manresa, 1996: 120).

<sup>623</sup> También se puso en contacto con Oliver Sacks, conocido neurólogo británico. “Me puse en contacto con él para entrevistarle y me contestó que esa historia la tenía ya como cerrada [en relación su conocido libro *La mujer que confundió a su marido con un sombrero*] y que trabajaba sobre otro tema [...]. Entonces acudí a un Oliver Sacks menor, a un americano que trabaja en cosas parecidas” (Salvadó, Rimbau y Torreiro, 2006: 53). Al final, en la película aparecerá Elliot S. Valenstein, profesor americano e importante autoridad en materia neurológica.

<sup>624</sup> Años después, en un debate en el que los dos participaron, Maqua aseguró que en ese primer guión pensaron en hacer que los protagonistas cantasen. Debate “La frontera de los géneros: duetos” con Joaquín Jordá y Javier Maqua. Realizada en el CCCB el 2 de junio de 2005 en el marco del *Congrés Internacional de Cinema Europeu Contemporani 2005*. Se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=v6uMF1jA6bE> (02.03.2016).



*que lo asumió en su productora Opalo Films, condicionando su realización a que se consiguiera una coproducción –llegó a conseguirse: Con Francia y con Portugal– y a que alcanzara la subvención del ICAA para la producción. Y tres veces al año durante cuatro años, entró en los locales del Ministerio de Cultura y salió de los locales del Ministerio de Cultura, sin ningún resultado. Doce veces, en total.*

*A lo largo de ese tiempo, 1991–95, ocurrieron cantidad de cosas [...]. Cambió en tres ocasiones de productora; comenzó con Opalo Films, pasó a Figaro Films, cuando Opalo desapareció, y terminó presentado por Benjamín P.C. en la fase final, después de que desapareciera también Figaro, desistiera Pérez–Giner y lo asumieran las productoras de Manolo Matji y Federico Bermúdez de Castro. Cambió tres veces de nombre; Se llamó primero Monos como Becky, después Cerebros desnudos, que alguien consideró más comercial, para recuperar en el último año el nombre simiesco. Cambiaron tres directores generales: no recuerdo el nombre del primero<sup>625</sup>; sí, por la infausta memoria que de él conservo, el del segundo, Juan Miguel Lamet, y por todo lo contrario el del tercero, Enrique Balmaseda. Cambiaron como mínimo otras tantas veces, más o menos de las manos de los directores generales sucesivos, las caras de los miembros de la comisión, y algunos de ellos llegaron a ser amigos míos, circunstancia en la que se mantienen. Cambió el guión, por lo menos dos revisiones, y se le añadió una Guía de lectura, ya que algún miembro de la comisión dijo que la que tenía le parecía difícil. Cambiaron las notas que recibía, que pasaban, sin solución de continuidad, de la mínima a la máxima, y viceversa, y despertadas adhesiones y repulsas radicales, con discusiones encarnizadas entre sus lectores. Cambió, en Portugal, la opinión de la efigie que ocupaba los billetes de 10000 escudos; y este repentino incremento de notoriedad provocó que la lectura del guión encendiera los resquemores patrióticos portugueses –a mi modo de ver sin razón alguna–, hecho no irrelevante como se apreciará después<sup>626</sup>.*

---

<sup>625</sup> Se refiere a Miguel Marías que estuvo en el cargo de 1988 a 1990.

<sup>626</sup> En 1992 Jordá afirmó esto: “Cuando presenté el proyecto en Portugal, me ofrecieron inmediatamente subvenciones que superaban con mucho el coste de la película, incluso una de ellas de TV. Pero más adelante, cuando presenté un esbozo del guión, se quedaron horrorizados y dijeron que cómo me había

[...] *Hasta que un día [...] me llamó Julia Mateos [...] y me avisó de que la comisión había aprobado la subvención a Cerebros desnudos; al poco rato, repitió la llamada para advertirme de que Juan Miguel Lamet, director general de los socialistas después de ser censor de Franco, no había querido firmar la concesión.*

*Creo que se presentó una vez más [...], solo consiguió provocar una discusión entre Lola Salvador y Fernando Lara, a favor y en contra respectivamente del proyecto, y al día siguiente me llamó Enrique Balmaseda, que acababa de regresar, por segunda vez, a la Dirección General. Se lamentó del nuevo fracaso y me pidió que lo presentara de nuevo. Dije que no, que la cosa ya olía a podrido, y que más que “postulante me sentía pustuloso”. Pero a la siguiente convocatoria insistió y esa vez le hice caso. Desmoralizado, Pérez-Giner se había retirado ya de la historia, y entraron en ella dos nuevas productoras, la de Matji y la de Bermúdez de Castro. Abreviaré: esta vez se le dio la subvención, 50 millones que tras una extraña revisión quedaron reducidos a 49<sup>627</sup>. No bastaban. TVE dudaba en entrar. El asunto le parecía demasiado áspero. Se presentó en Euroimages. La comisión internacional se dividió al 50 por cien, estimulada por el voto negativo de Portugal, y el voto de calidad francés decidió: el proyecto les parecía demasiado “documental”. Basta. Pensé en convertirlo en un espectáculo musical y hablé con Carlos Santos. Mientras tanto, Jordi Balló, de la Universitat Pompeu Fabra, planeó un Master de Documental y me propuso la realización de uno de ellos. Yo le propuse Monos como Becky. En eso estamos para 1998. Ocho años después” (Jordá, 1997: 15–17).*

Finalmente, el rodaje se inició con el 80% de la financiación necesaria y la productora *Els Quatre Gats* asumió el otro 20%. El dinero salió de la subvención del ICAA y de algunas compras de televisiones nacionales y europeas (Barceló y Fernández de Castro, 2001: 58)<sup>628</sup>. El rodaje se realizó entre diciembre de 1998 y febrero de 1999 (Manresa, 2006: 120). Y en él se incluyó a otra persona en las tareas de dirección, Nuria Villazán, con la que Jordá había trabajado por primera vez en *Un cosc al bosc*. Su

---

permitido tratar a su gran prohombre con tan poco respeto, con lo que las subvenciones, aunque imagino que existirán en menor cuantía, se fueron diluyendo” (Ángulo, Casas y Torres, 1992: 86).

<sup>627</sup> La subvención fue concedida en septiembre de 1995. Siendo *Monos como Becky*, junto a *El fondo del vaso* de Domenec Font, las películas que más dinero recibieron. 45 y 49 millones respectivamente (S.E., 1995: 75).

<sup>628</sup> Canal +, TV3 y ARTE.

inclusión le aportó seguridad a un Jordá que todavía no se sentía del todo seguro detrás de las cámaras por culpa de su reciente infarto cerebral y sus secuelas<sup>629</sup>. Empezaron realizando un acercamiento a los internos de la Comunidad Terapéutica de Malgrat de Mar y posteriormente se fueron a Portugal donde visitaron la Casa–Museo de Moniz, hablaron del Premio Nobel con familiares y especialistas y llevaron a cabo el rodaje de unas escenas de ficción (Barceló y Fernández de Castro, 2001: 38)<sup>630</sup>. La fase de montaje duró de marzo a junio de 1999 (Manresa, 2006: 120)<sup>631</sup> y en ella, el acercamiento a Egas Moniz quedó, en metraje y en importancia, igualado al del acercamiento a los enfermos mentales de Malgrat (Manresa, 2006: 122). De hecho, fue Thierry Garrel, delegado de la cadena ARTE, el que sugirió iniciar la película con los enfermos en el zoo para después trasladarnos hacia el centro de Malgrat, dándoles la importancia capital que tendrían en el metraje final (Barceló y Fernández de Castro, 2001: 50). En el proceso se juntaron imágenes de archivo, como las de Franco siendo nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Coímbra, imágenes en vídeo, en High–8 y en 35mm<sup>632</sup>.

Antes incluso de que la película viese la luz, en febrero de 1999, fue protagonista, junto a otros films, de un curioso reportaje al que *La Vanguardia* dedicó una página casi al completo y que se tituló *El despertar del documental* (López, 1999 b: 11). En ella se afirmó que existían cuatro proyectos en marcha de capital importancia: *En construcción*, *Vidas y muertes de Buenaventura Durruti*, *Anarquista* y *Monos como Becky*, representantes de lo que debía ser un documental “made in Barcelona” (López, 1999 b: 11). Esta afirmación se corroboraría años después, entrado el siglo XXI. Igualmente tampoco erró en la importancia que le concedió al film de Jordá.

---

<sup>629</sup> Antes de ponerse a codirigir *Monos como Becky* Nuria Villazán estudió Filosofía en la Universidad de Barcelona, Imagen y Sonido en el IORTV, y guión en San Antonio de los Baños (Cuba). Trabajó como mezcladora de imagen para TVE y como script en algunas películas (Camí–Vela, 2001: 392–393).

<sup>630</sup> En esta estancia en Portugal tuvieron problemas: “Uno de los discípulos más jóvenes de Egas Moniz se negó a intervenir ante la cámara con la curiosa excusa de sentirse avergonzado por la fealdad de sus muchos años. En otro orden de cosas, la guardesa de la Casa Museo de Egas Moniz en Estarreja estaba literalmente aterrada ante la posibilidad de decir alguna inconveniencia frente a la cámara. Puso toda serie de dificultades a Jordá y Villazán para que realizaran su trabajo, hasta que la providencial llamada al orden de un crítico cinematográfico portugués” (Barceló y Fernández de Castro, 2001: 34).

le hizo cambiar de actitud

<sup>631</sup> Sobre un total de 30 horas de grabación.

<sup>632</sup> Con esta preparación vemos como Jordá continuaba la línea de incluir no solo variados formatos, con sus consecuentes texturas, sino diferentes estilos, a través de escenas de ficción y fórmulas del documental como la entrevista. Un estilo que por su heterogeneidad es poco frecuente (Guerra, 2014: 51).

En su presentación oficial, que tuvo lugar en octubre de 1999 en el Festival de Sitges, fue definida como una “obra inusual” (Bonet Mojica, 1999 a: 50) y “tremenda” (Rodríguez Marchante, 1999: 55), tras su primer pase, y terminó ganando el premio de la crítica, que en ese certamen lleva el nombre de José Luis Guarner. Las sensaciones que produjo el pase de esta película están descritas a la perfección por Ángel Quintana:

*“A la salida de la proyección, entre el público planeaba la sensación de haber asistido a un acontecimiento importante. Se había proyectado una obra que cuestionaba y reformulaba una determinada idea del cine que hasta aquel momento había sido hegemónica en Cataluña. Se estaba a punto de escribir un nuevo e importante capítulo en la historia de la creación audiovisual”* (Quintana, 2013: 7).

Su impacto no cesaría ahí porque recorrería muchos festivales –Valladolid, Venecia, San Sebastián o Alcanes– y se convertiría en una película muy laureada: el premio de la crítica catalana a la mejor película de 1999, el premio Sant Jordi de Cinematografía, el premio Ciudad de Barcelona o el premio Nacional de Cinematografía de la Generalitat caerían en sus manos. Esta gran aceptación también se vio en las salas. Primero se estrenó comercialmente en los cines Méliès de Barcelona el 26 de noviembre de 1999 (Bonet Mojica, 1999 b: 54), donde estuvo más de medio año en cartel, y el 4 de febrero del 2000 llegó a Madrid (Rivas, 2000). La crítica también apoyó por unanimidad la propuesta de Jordá:

*“Los distintos frentes convergen de manera admirable en este filme didáctico sobre el mundo de la locura y de la sociedad represora–castradora. Raramente un documental había llegado tan lejos. Que lo haga con exquisito tacto en lo concerniente a los enajenados que se confiesan ante la cámara, y desate la emoción del espectador, es mérito de un cineasta para quien este filme ha supuesto una aventura persona”* (Bonet Mojica, 1999 b: 54).

*“Vale la pena esperar [...] para gozar de un trabajo valiente, difícil pero fascinante como es Monos como Becky. Una película al margen de los ritmos comerciales, con bajo presupuesto y con un imponente trabajo de preparación y realización”* (Angulo, 2000: 84).

*“Aunque solo fuera por El encargo del cazador y [...] Monos como Becky, el nombre de Joaquín Jordá ya merecería un puesto de honor en el confuso panorama del cine español”* (Losilla, 1999: 17).

*“Lo mejor: la estimulante libertad de un proyecto que navega a contracorriente. [...] Monos como Becky transforma a los pacientes psiquiátricos en actores de una farsa sobre la locura. Jordá les hace recorrer un laberíntico itinerario que va desde una visita al zoológico hasta la escenificación del atentado sufrido por Moniz en manos de unos pacientes, y el film invoca la razón a través de la lucidez que emerge de personalidades desgarradas”* (Riambau, 1999: 28).

*“Nos parece sumamente lúcida: ha conseguido sembrar las dudas en nuestros cerebros incidiendo de una forma sutil y certera, como un rayo que nos atraviesa la mente. Y el que esté libre de delirios que tire la primera piedra”* (Ferris Carrillo, 2001 b: 46).

Con estos resultados, cuando vuelva a escribir para la revista de la Academia, en el año 2000, lo hará sobre aquella película que en 1998 era solo un testimonio, y que por culpa de los vaivenes industriales y de su infarto cerebral terminó por ser un proyecto de “necesidad subjetiva” (Jordá, 2000: 85). ¿Por qué? Porque necesitaba explicar el funcionamiento de su cerebro, un cerebro que estaba sufriendo. Al final de su escrito afirmaba que iba a iniciar el rodaje de otro documental dentro de una semana (Jordá, 2000: 86)<sup>633</sup>. Las ganas de rodar, sumado al impulso de la universidad, le habían regresado más que nunca. Otras tres películas más le quedarían por firmar. Además, sus palabras venían acompañadas de otro escrito de Miritto Torreiro que no hacía otra cosa que reafirmar la importancia que *Monos como Becky* ya había adquirido desde su presentación ante el gran público (Torreiro, 2000 a: 84–88). Jordá había descubierto una nueva forma de producir que lo iba a alejar de ese sistema que había demorado diez años la producción de una película sobre Egas Moniz:

*“Recuerdo que el propio Joaquim Jordà, el día del estreno en Sitges de Mones com la Becky, me dijo que su suerte había sido el haber podido hacer la película desde los márgenes del sistema vigente. Estaba satisfecho de haber podido rodar sin unas estructuras de producción tradicional y sin unos actores*

---

<sup>633</sup> Otro “híbrido” (Jordá, 2000: 86) en sus propias palabras.

*que actuaban muy influidos por los malos vicios generados por su presencia televisiva. Le gustaba la libertad de tono que le permitía una escritura documental que podía funcionar desde otros parámetros de producción. Jordà estaba convencido de que lo importante era romper con los malos vicios del sistema de producción para conquistar, desde ciertos postulados vanguardistas, nuevas cuotas de libertad en la escritura filmica” (Quintana, 2013: 8)<sup>634</sup>.*

Una vez aclarados estos puntos, centrémonos en el metraje<sup>635</sup>. Los casi 95 minutos de duración nos van a presentar un argumento que se desarrolla en dos grandes bloques. Por un lado, la historia de Egas Moniz, Premio Nobel de Medicina y reconocido investigador que ha pasado a la historia por descubrir el *valor terapéutico* de la lobotomía. Una breve recreación de su vida, el recorrido por su casa museo y las entrevistas de familiares y especialistas nos ayudarán a completar su biografía. El segundo gran bloque se corresponde con el seguimiento a un grupo de enfermos que están internos en un centro psiquiátrico de Malgrat de Mar<sup>636</sup>. No se trata de un seguimiento personal a cada uno sino que la grabación inmortaliza la preparación para representar una obra de teatro, así como la propia obra de teatro, por parte de esos enfermos<sup>637</sup>. Ambas historias se entrelazan en un doble sentido, uno formal, porque hay un continuo montaje en paralelo de ambas historias, y otro narrativo, porque por un lado se narra la vida y obra de Moniz y, por otro, la obra de teatro de los enfermos representa un hecho clave en su biografía: su asesinato a manos de uno de sus pacientes.

Los que han escrito sobre la película generalmente coinciden en que su metraje presenta varios niveles. Por ejemplo, Jesús Angulo distingue tres compartimentos claros: las declaraciones de expertos y científicos, la parte destinada a evocar la figura de Moniz y, por último, el seguimiento a los enfermos de Malgrat (Angulo, 2006: 26). Vázquez Villamediana también habla de una división tripartita pero elimina la parte que Angulo dedica a los expertos e incluye otra: la inclusión del director y su dolencia

---

<sup>634</sup> Un pensamiento nada sorprendente si regresamos a su paso por la Escuela de Barcelona y revisamos el manifiesto de dicha escuela que hemos reseñado al hablar sobre *El encargo del cazador*.

<sup>635</sup> Características técnicas de la copia consultada: 95 min., Blanco y Negro y Color, Panorámico, Vídeo.

<sup>636</sup> Inicialmente iba a ser 12 pero las familias de los internos solo dieron el permiso a 8 de ellos.

<sup>637</sup> En esta obra de teatro el papel de Egas Moniz va a ser interpretado por el actor portugués Joao Maria Pinto, que también tiene problemas psiquiátricos –se define como un maníaco depresivo– y que fue buscado expresamente por Jordà para protagonizar esta parte de la película. Además, en esta parte de la historia se va a incluir las secuelas del infarto cerebral que sufrió Jordà. Es decir, su propia historia se va a poner al mismo nivel que las historias del resto de enfermos, de hecho, Jordà participa en la obra de teatro haciendo de policía que detiene a los asesinos de Moniz.

personal (Vázquez Villamediana, 2006 b: 314–316). Nosotros creemos que los niveles de narración se dividen en esos grandes bloques que hemos comentado antes. Esto no implica que no haya diferentes niveles dentro de cada uno de esos grandes bloques. Por ejemplo, el que habla sobre Moniz incluye apartados de ficción, de reflexión acerca del tratamiento psiquiátrico y de entrevistas que muestran las contradicciones del médico, e igualmente en la obra de teatro de los enfermos, donde vemos la historia de Pinto, de Jordá o las reacciones de los propios internos viéndose como si estuviesen ante un espejo. Es un juego de muñecas rusas. De dos grandes muñecas rusas.

Este juego de niveles y subniveles es lo que ha hecho que para hablar de ella se utilice la palabra laberinto. En varias ocasiones –al inicio del film y cuando llevamos aproximadamente 65 minutos de película–, algunos especialistas aparecen recorriendo el parque del laberinto de Horta en Barcelona mientras hablan sobre la historia de la medicina y las implicaciones éticas de ciertos tipos de intervenciones psiquiátricas. Este parque ha sido tomado como “un laberinto verde que sugiere quizás las circunvoluciones del cerebro humano” (Comella y Ehrlich, 2013: 215). Esto implica que el gran tema de la película pueda ser el propio cerebro humano tomado como un laberinto por el que explorar y por el que perderse. Incluso la propia producción de la película, como hemos relatado, se convirtió en un laberinto sin salida durante años así como la cantidad de localizaciones, materiales y personajes suponen otro laberinto compositivo (Comella, 2013: 187).

En lo que se refiere a la estructura que presenta su montaje final nosotros distinguimos cuatro partes bien diferenciadas. La primera de ellas, desde el comienzo hasta el minuto 7:25, se inicia en el citado laberinto de Horta. Tras los títulos de crédito sobre fondo negro aparece un relieve de Ariana y Teseo. La voz en off de Joaquín Jordá recita: “entra, saldrás sin rodeo/el laberinto es sencillo/ no es menester el ovillo/que dio Ariadna a Teseo”<sup>638</sup> y a continuación pasamos a un plano general del parque. El montaje nos hace entrar al interior del laberinto y en él vemos caminar a dos personas que se identifican con un rótulo como Médico–Historiador y que nos hablan sobre varios casos psiquiátricos, entre ellos el de Egas Moniz y la mona Becky. Mientras estas personas hablan vemos a otros tres hombres que se mueven por el laberinto pero que no hablan ni son presentados al espectador. Esta escena en el laberinto finaliza cuando el

---

<sup>638</sup> 00:35–00:42 de la copia citada.

título de la película en enormes letras rojas irrumpa en la pantalla y empiecen a sonar ruidos simiescos. Dentro de la *O* gigante de *Como* aparece una imagen en blanco y negro que poco a poco va a ocupar toda la pantalla. Es Franco visitando Portugal para ser nombrado Doctor Honoris Causa. Esta imagen se corta bruscamente y aparecemos en Portugal, allí el montaje muestra a un hombre caminando de un lugar a otro hasta que llega a una biblioteca. La película funde a negro y aparece una dedicatoria escrita a mano por Joaquín Jordá, “A mi tía Josefina que vivió y murió en un manicomio y a todos los que siguen allí”<sup>639</sup>.

En esta introducción vamos a encontrar, primero, la alusión verbal y metafórica al laberinto que supone este film y el cerebro humano; segundo, se va a poner en marcha la historia de Egas Moniz gracias a la intervención de los médicos, y tercero, se van a dejar ver diferentes materiales –el que proporciona el vídeo de la grabación en Horta, el 35 mm del hombre de Portugal y el del material de archivo– e imágenes en color –laberinto– y en blanco y negro –archivo y Portugal–. Además, esta primera parte ejemplifica la inclusión del director de dos formas distintas, tal y como hizo al comienzo de *El encargo del cazador*: con su voz, pronunciando las palabras antes escritas, y con su dedicatoria. No obstante, esta dedicatoria no será con una mecanografía digital sino que será a mano. Anticipando su inclusión dentro la película.

La segunda parte del film comienza en el minuto 7:25 y finaliza en el minuto 30:20, y en ella nos vamos a dar cuenta de que el hombre que acababa en la biblioteca es un investigador que persigue la figura de Moniz, además vamos a ver aquí una serie de declaraciones sobre este médico, así como un recorrido ilustrativo por su casa Museo y las primeras imágenes de una segunda ficción protagonizada por una monja que recorre una serie de estancias acompañada de un enfermo. Esta narración se entrelaza con la visita al zoo de los internos y su viaje en autobús de vuelta al centro de Malgrat. Este primera y segunda parte tienen importantes similitudes con *El encargo del cazador*, desde la problemática del protagonista, pasando por el montaje de las declaraciones y el uso de varias texturas y materiales. Sin embargo, la ruptura con esa película anterior se produce en el minuto 30:20, cuando Jordá se transforma, abiertamente, en un personaje más del film y da inicio la tercera parte de la película – que finalizará en el minuto 56:56–. Su historia personal, su infarto, su medicación, su

---

<sup>639</sup> De 7:20 a 7:25 de la copia citada.



opinión y sus operaciones van a formar parte de la trama. Todas las historias descritas en la segunda parte van a continuar su desarrollo en este tercer bloque hasta que vuelva a haber otra ruptura en el minuto 59:56. En ese momento empieza el cuarto y último apartado. ¿Y cómo lo hace? Regresando al laberinto de Horta y dándoles voz a las tres personas que antes deambulaban pero ni eran presentadas ni hablaban. La película vuelve así a sus orígenes y centra su media hora final en la representación teatral de los internos, tanto sus preparativos como la función en sí, y las respuestas de ellos tras verse en la película.

En esta obra hay una continuidad estilística evidente en relación al director que firmó *El encargo del cazador*. No obstante, existe un cambio crucial, que repercutirá en las tres obras restantes de su realizador, y que se opera en el citado minuto 30:20 de la película. En ese momento se inicia la primera experiencia de Jordá en filmarse como si fuese el *otro* (Benavente y Salvadó, 2009)<sup>640</sup>. El cambio está directamente relacionado con las secuelas que le dejó su infarto cerebral.

*“Si me hubierais preguntado hace unos años, habría dicho que me divertía. Ahora se ha convertido en algo necesario, es una necesidad de organizar el plano desde dentro, de hacer la puesta en escena no a través del objetivo, sino del otro lado del objetivo, organizando el espacio”*<sup>641</sup>.

Además, Jordá creía que, cuando trabajabas con personas que no son actores, que no cobran, la implicación personal era una obligación. “Tu presencia cataliza, orienta cosas, puedes corregir, intervenir; provocas situaciones que no están escritas anteriormente” (Salvadó, Rimbau y Torreiro, 2006: 54).

Esta postura, junta a la decidida mezcla de géneros y materiales<sup>642</sup> influirá en sus alumnos y en el cine documental español que estaba por venir. Sus films de no ficción, siguiendo a Liberia Vayá, muestran una clara falta de estética propia en la imagen pero un estilo propio en la narración, un pragmatismo en función de las situaciones que se presenten en el rodaje y el montaje, una voluntad de diálogo que lo convierte en un

---

<sup>640</sup> Se incluye dentro de los locos, como si estuviese realizando un cine *autoetnográfico*.

<sup>641</sup> Respuesta de Jordá sobre si su presencia en sus películas es un reflejo narcisista o tiene otras intenciones (Salvadó, Rimbau y Torreiro, 2006: 53).

<sup>642</sup> la pureza del género se mantiene a través de su contaminación llegó a afirmar (Salvadó, Rimbau y Torreiro, 2006: 55).

cineasta conversador<sup>643</sup>, además de su comentada presencia en pantalla desde *Monos como Becky*, su decidida apuesta por la mezcla de ficción, documental y formatos<sup>644</sup> y su personal interés por la política o el teatro (Liberia Vayá, 2012: 378–384). Un estilo y un film, *Monos como Becky*, que se ha convertido en una de las obras que más ha influido en la *escuela Pompeu* (Vázquez Villamediana, 2006 a)<sup>645</sup> y que ha sido definido con profusión como un *collage* por su gran heterogeneidad (Manresa, 2006: 121)<sup>646</sup>.

Cuando escribíamos sobre *El encargo del cazador* veíamos en ella la necesidad de actualizar el pasado, de deshacerlo. Para ello había que hablar sobre él y, a continuación, desarmarlo. Las continuas intervenciones que hay en esa película – recordamos que la dividíamos en bloques de conversación– habían sido calificadas como un coro de voces. Ese coro es una terapia de grupo para superar el pasado. *Monos como Becky* también es una terapia, *todo es terapia*, como dice uno de los internos de Malgrat, desde la obra de teatro hasta la película. Los problemas hay que proyectarlos para poder superarlos y esa es una de las bases del discurso de Jordá<sup>647</sup>. Esta postura hace que su cine se haya visto como un cine fuera de la normalidad, tanto por sus extraños temas y protagonistas, como por la forma de presentarlos. *Monos como Becky* atenta contra el concepto de normalidad, escribía Jesús Angulo (Angulo, 2006: 27). No se puede pedir normalidad a una obra que habla sin parar y sin cortar sobre la locura.

Dicho todo esto, *Monos como Becky* es un documental muy relevante para la Historia del Cine Documental Español y para la etapa que nosotros estudiamos aquí. Cierra con éxito un círculo iniciado en 1989 y marca una pauta a seguir. En los estudios que se han dedicado a caracterizar el cine documental español tampoco hay género de duda. Zunzunegui la sitúa en una tradición que arranca con *Las Hurdes*, continúa con *Cada ver es...* y termina con la propia obra previa de Joaquín Jordá. *Monos como Becky*

---

<sup>643</sup> Como el adversario del cineasta pensador de Patino, director al que Jordá rechazaba enérgicamente desde su confrontación entre el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona.

<sup>644</sup> Como dice Josetxo Cerdán, “en su voluntad discursiva no desprecia nada, todos los materiales le son útiles para la estructuración del film y todos acaban encontrándose bajo su experta mano directriz” (Cerdán, 2005: 362).

<sup>645</sup> Este autor también opina que Jordá se parece más a un “investigador de ciertas temáticas” que a un realizador por eso le llama “no director”, como comentamos páginas atrás. (Vázquez Villamediana, 2006 a: 40)

<sup>646</sup> Es aquí donde debemos mirar atrás para acordarnos de la película *La última frontera* y su apuesta por diferentes formatos y géneros que la acercaban al collage, tal y como escribimos.

<sup>647</sup> Ver esta película como una terapia ha sido reseñado en más de una ocasión. Así como gran parte del cine de Jordá (Comella, 2013: 188; La Puri, 2012: 62; Zunzunegui, 2007).

implicaba no olvidar el compromiso del cine con una realidad que debía “servirle como inexorable punto de partida” (Zunzunegui, 2001 b: 318). Debido a su influencia tanto en el Máster de la UPF como en la obra de futuros realizadores se ha dicho que suponía “el pistoletazo de salida a la eclosión del documental experimentada en Cataluña durante, por lo menos, los siguientes diez años” (Riambau, 2010: 11), y que por tanto era una “obra manifiesto no sólo del Máster, sino del despertar del nuevo documental creativo en España” (Quintana, 2010: 60)<sup>648</sup>. Por supuesto, la presencia de Jordá en la película suponía, como hemos explicado un cambio radical, y también algo novedoso. Así ha pasado a la historia. Por ejemplo, Josetxo Cerdán explica que el realizador “va a poner en juego un alto nivel de performatividad que resulta completamente nueva en el entorno documental español” (Cerdán, 2005 a: 363). De la misma manera que Efrén Cuevas, en su acercamiento al cine autobiográfico realizado en España, la coloca como la única película realizada dentro del siglo XX que muestra unos postulados abiertamente enfocados hacia esta práctica documental (Cuevas, 2012: 108). Se ha puesto como paradigma en multitud de casos y por eso Weinrichter la define como “una película ejemplar que aúna la autobiografía, el taller teatral, las entrevistas naturales o posadas, el reportaje y el docudrama, la reconstrucción y la reflexión [...] [en un juego] que desafía la idea recibida de que el cine de no ficción deba tener un discurso unificado y coherente” (Weinrichter, 2005 a: 102)<sup>649</sup> y por el mismo motivo Català ve en su elaborada combinación de elementos más cosas “que cuatro películas distintas, enfangadas cada una de ellas en su autística especialización” (Català, 2010: 53). Ejemplo también, como dicen Heredero y Santamaría, de la práctica documental en España, una práctica que se ha convertido en una de las “señas de identidad” (Heredero y Santamaría, 2002: 81) más poderosas de nuestro cine.

### **24.1 La memoria y lo foráneo.**

Las cuatro películas que cierran este apartado tienen en común su aspecto político –tres de ellas destacan por su compromiso con la memoria histórica– y su fundamental aportación extranjera. Nosotros las vamos a dividir en dos grupos. El primero de ellos estará formado por *Winnipeg. Palabras de un exilio* y *Buenaventura Durruti. Anarquista* y el segundo por *Botín de guerra* y *Si me comprendieras*.

---

<sup>648</sup> Para nosotros sería una continuación y un complemento a lo propuesto en *El encargo del cazador*, a la que definíamos como un manifiesto de lo que estaba por venir.

<sup>649</sup> También será definida como un documental melodramático (Català, 2014 a: 62).

El primer grupo lo conforman dos películas que no se presentaron al gran público a través de las salas comerciales sino que se exhibieron en festivales, con algún pase de presentación, y serían, en seguida, acogidas por la televisión. En concreto, por el espacio que Televisión Española reservaba en su segunda cadena para los viernes por la noche: *La Noche Temática*. Por este motivo, no tenemos datos de ellas, y como dijimos al inicio de este trabajo, no podemos incluirlas en el cuadro que aportaba producciones y recaudaciones. El hecho de que hayamos decidido incluirlas aquí es porque muestran la consolidación, el compromiso, por recuperar, de forma clara y abierta, la política, la historia y la memoria en el cine documental español. Son el reflejo, el anticipo, de una de las características que tendrá el documental español del siglo XXI. Además, incluyen un posicionamiento nuevo, sobre todo una de ellas, en relación a cómo deben ser tratados estos temas: una evidente preocupación por la forma en que cómo se transmiten esas historias.

El segundo bloque está formado por dos películas extranjeras. Una de ellas de origen cubano y la segunda de origen argentino. Sin embargo, son, a efectos de producción, películas españolas. *Si me comprendieras* tiene la firma de un director exiliado que una vez afincado en Canarias funda una productora y consigue finalizar un film que había filmado en Cuba un tiempo atrás, mientras que *Botín de guerra* está vinculada con España a través de la productora Tornasol y del testimonio de una de las personas que aparece en el documental. Al igual que las dos obras previas, estas producciones anticipan otra característica del documental español del siglo XXI: el aumento considerable de coproducciones y la llegada de realizadores extranjeros, fundamentalmente de origen latinoamericano, que producirán sus películas en suelo español. De hecho, *Winnipeg* y *Buenaventura Durruti. Anarquista* también están influenciados por esta tesitura puesto que la primera de las dos recibe un importante apoyo extranjero y cuenta con un especial vínculo con Chile y la segunda está firmada por un director francés<sup>650</sup>.

---

<sup>650</sup> Somos conscientes de la importancia del apoyo de entidades extranjeras desde el inicio de la década de los noventa, como hemos podido ver desde *Innisfree* hasta el análisis que hacíamos de *Monos como Becky*. La diferencia es la aparición de cuatro producciones en un mismo año, un número elevado, y la necesaria aportación foránea en todas ellas.

El caso de *Winnipeg. Palabras de un exilio* lo anticipamos cuando escribimos acerca de *Granado y Delgado. Un crimen legal*. Sus realizadores son los mismos<sup>651</sup> y, como apuntamos, el inesperado éxito de ese documental, que también pilló de sorpresa a TVE, permitió la realización de *Winnipeg*. La película durmió seis años en un cajón hasta que se pudo realizar, como apunta Joan González (López, 1999 c: 11), gracias a las aportaciones de TVE, ARTE, las compañías francesas ADL y TV10 y la chilena Aquisgrán (Cendrós, 1999)<sup>652</sup>. La producción iba a estar a cargo de *Paral.lel 40*, productora fundada y dirigida por el citado González que además de desarrollar documentales participa en la formación de profesionales del campo audiovisual, en la gestión de televisiones locales como BTV y colabora con el Instituto de Educación Continua (IDEC) que depende la Universidad Pompeu Fabra en algunos postgrados y cursos vinculados con el periodismo, el reportaje y la televisión (Comella, 2013: 97).

El rodaje comenzó en octubre de 1998 y duró cinco semanas. El equipo visitó Santiago de Chile, Valparaíso, París, Marsella, Burdeos, Perpiñán, Soria y Madrid para conseguir armar la filmación (Cendrós, 1999). Tras su finalización la distribuidora Jane Balfour adquirió los derechos para su venta internacional (López, 1999 c: 11). El primer pase de la película del que tenemos constancia se celebró el 27 de mayo de 1999 en el Instituto Francés de Barcelona, fue su presentación (Cendrós, 1999). Con posterioridad, nos la encontramos en un pase en Chile, el jueves 28 de octubre de 1999, un día después, el viernes, en el marco de los Premios Octubre de Valencia (Huertas, 1999: 7) y por último, el sábado 30 de octubre, en la 44ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, en el apartado que dedica este certamen al cine documental, junto a *Buenaventura Durruti. Anarquista* y a *Botín de guerra* (Anónimo, 1999 f: 11). Al contrario que su predecesora, *Winnipeg* llegaría a TVE solo dos meses después, el 3 de diciembre de 1999, en el marco de *La Noche Temática*, programada a las 22:45 junto al film chileno *La frontera* (Ricardo Larraín, 1991) (F.M.B, 1999: 105).

¿Qué cuenta *Winnipeg. Palabras de un exilio*?<sup>653</sup> La preparación de una expedición hacia Chile compuesta por exiliados españoles huidos tras el fin de la Guerra Civil. Fue organizada por el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) y

---

<sup>651</sup> En este caso es solo Laia Gomà la encargada de la dirección mientras que Xavier Montanyà se ocupó del guión junto a Carles Serrat.

<sup>652</sup> Al terminar su filmación también fue adquirida por Discovery Channel.

<sup>653</sup> Características técnicas de la copia consultada: 60 minutos, color, 4/3, Vídeo.

promovida por Pablo Neruda, que en su etapa de cónsul de Chile en España se solidarizó con la causa republicana.

*“Neruda logró convencer a su presidente, Aguirre Cerdá, que veía con buenos ojos la llegada de trabajadores especializados y técnicos a su país, de aceptar la recepción de unos tres mil refugiados. Pablo Neruda viajó a Francia como cónsul especial para la emigración española y en coordinación con el SERE organizó la expedición del Winnipeg que trasladó hasta Valparaíso a unos 2.200 refugiados españoles. Fue la expedición más grande en cuanto al número de refugiados de todas las del exilio español y también la que se dirige al país más lejano. El viaje duró un mes entero, desde el 3 de agosto que salieron de Burdeos al 3 de septiembre de 1939, día en que arribaron a Valparaíso”* (Velázquez Hernández, 2012: 91–92)<sup>654</sup>.

La película utiliza la excusa del Winnipeg para hablar también sobre los refugiados españoles que cruzaron la frontera con Francia y que no fueron tratados de forma adecuada. Este barco es una evocación, un símbolo, de todo el exilio republicano y desde este punto de vista es como lo trabajan los realizadores (Castanon, 2011: 249). Para llevar a la pantalla esta historia utilizan un estilo similar al del film dedicado a los anarquistas Granado y Delgado: incluye entrevistas a cámara, imágenes de los lugares desde donde partió el navío, imágenes de archivo, voz en off, dibujos, fotografías de los campos del sur de Francia, fragmentos de diarios y cartas de refugiados e incluso recuperan la voz de Neruda o de Franco a través de grabaciones. Nosotros vemos dos diferencias clave con el trabajo previo: la fotografía, mucho más trabajada, y el uso de una voz en off en primera persona –la de un hombre y una mujer– que recrean la experiencia de unos refugiados que se buscan una vez que la Guerra Civil ha finalizado. Esto da lugar a que incluso veamos situaciones en las que la cámara adopta también un punto de vista subjetivo. Similar a cuando hablábamos sobre el recorrido en primera persona de Jacinto Esteva en *El encargo del cazador*. Este intento por buscar otra forma de trasladar una historia enraizada en la memoria será superado por la siguiente película de este primer bloque, *Buenaventura Durruti. Anarquista*. De hecho, es el primer film vinculado al Master de la UPF que fue terminado.

---

<sup>654</sup> Existe bastante bibliografía sobre este caso e incluso Pablo Neruda escribió sobre su peripecia dejando unas bonitas palabras. “Recoger a estos seres desperdigados, escogerlos en los más remotos campamentos y llevarlos hasta aquel día azul, frente al mar de Francia, donde suavemente se mecía el barco *Winnipeg*, fue cosa grave, fue asunto enredado, fue trabajo de devoción y desesperación” (Neruda, 1978).

La película gira en torno a la figura del anarquista Buenaventura Durruti, como indica su título. El primer dato a tener en cuenta es que está firmada por un realizador francés, Jean-Louis Comolli. Este autor es un conocido crítico, escritor y teórico de cine francés, estuvo al frente de Cahiers du Cinema entre los años sesenta y setenta y en el momento de intentar abordar la vida de Durruti ya había firmado más de una docena de películas. De hecho, Comolli participó en las primeras ediciones del Máster de Documental de Creación de la UPF y la importancia de su magisterio ha llevado a Comella a definir este documental como “un manifiesto fundacional teórico” (Comella, 2013: 129) para la escuela salida de la Pompeu, dada la importancia que tiene este realizador en la reflexión teórica sobre el cine.

*Buenaventura Durruti. Anarquista* nace como un proyecto televisivo con Paco Poch, recordemos que había estado detrás de *Gaudí*, en calidad de productor ejecutivo – a través de Mallerich Films–. En la coproducción participaron TVE, el Instituto Nacional del Audiovisual francés y la cadena ARTE (Bonet Mojica, 1999 c: 50). Recibió una subvención del fondo Euroimages por valor de 10 millones de pesetas y fue rodada en Betacam con la idea de, si se conseguía una distribución en salas, ser hinchado a 35 mm. El rodaje contó con la participación de *Els Joglars*, la compañía liderada por Albert Boadella, que se pusieron frente a la cámara de Comolli desde el 1 de marzo de 1999<sup>655</sup>, una vez que su polémica gira *La increíble historia de Dr. Floit y Mr Pla* terminó (Fondevila, 1999: 42), y estuvieron frente a ella hasta abril de 1999, cuando iniciaron los ensayos sobre otra representación teatral dedicada a Dalí. Esta fue su primera participación como grupo dentro de una película y en la presentación del proyecto ante la prensa ya había una intención clara de lo que se iba a realizar, había un guión perfilado por Comolli y Ginette Lavigne: “La acción se centra en nuestros ensayos<sup>656</sup>; y de vez en cuando se introducen canciones revolucionarias e imágenes de archivo, para volver luego al ensayo teatral” (Pérez de Olaguer, 1999: 53).

Este anuncio se confirmó durante la presentación de la película en el Festival de Valladolid, el 29 de octubre de 1999, y en su pase, un día después, en la entrega de diplomas de la primera promoción del máster en documental creativo de la UPF (C. S., 1999: 68). Comolli justifica este acercamiento a Durruti como una forma de cambiar los documentales de corte histórico.

---

<sup>655</sup> Los ensayos se iniciaron en febrero de ese año

<sup>656</sup> Ensayos de una obra de teatro sobre la figura de Durruti.

“Se suele poner al espectador de hoy ante un enfoque del pasado que, en lugar de acercarlo, se aleja de él [...]. Por eso decidí trabajar con buenos actores y fingir que rodaba los ensayos de una obra teatral para relatar los últimos años de la vida de Durruti” (C. S., 1999: 68).

Mientras se anunciaba el inminente pase de la película por TVE y la posibilidad de que la distribuidora Sherlock se decidiese a estrenarla en cines en Barcelona (López, 1999 d: 12), el film había emitido un mensaje que empezaba a calar. Para recuperar la memoria anarquista, y para acercarse a la memoria histórica en su conjunto, la obra de Comolli había demostrado que “un documental sobre historia contemporánea puede ser algo más que una antología de material de archivo” (López, 1999 d: 12). *Buenaventura Durruti. Anarquista* se proyectaría finalmente el 19 de enero del año 2000 en el Instituto Francés de Barcelona (Antón, 2000) en un pase que precedió a su estreno en TVE, otra vez bajo el paraguas de *La Noche Temática*, el 14 de abril del 2000 –aniversario de la IIª República– junto al film *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) (Anónimo, 2000 c).

El argumento de la película<sup>657</sup> nos lleva a convivir con el grupo teatral *Els Joglars* durante cuatro semanas, según los rótulos que aparecen a lo largo del film y que lo van dividiendo en partes bien diferenciadas. En este tiempo, un mes de trabajo, Albert Boadella y los actores que le acompañan realizan los ensayos de una supuesta obra teatral que tendrá como protagonista a Buenaventura Durruti. La acción se centra en los últimos años de su vida, aquellos que vivió luchando en la IIª República y el comienzo de la Guerra Civil<sup>658</sup>. A Boadella le interesan las diferentes teorías que existen sobre la muerte de Durruti y así es como comienza su tratamiento biográfico. Durante esta representación se intercalan interpretaciones a la guitarra de Sánchez Ferlosio<sup>659</sup> y que le proporcionan al film un carácter romántico y puntúan el tono épico de la vida del representado. A pesar de que se plantea como una obra de ficción, los actores van a estar rodeados de artículos de prensa, cartas, libros, carteles de la época, así como filmaciones del momento histórico que desean representar o del conocido especialista en Durruti Abel Paz. Es decir, la falsa obra teatral se rodea de documentación real acerca del mundo que vio vivir y morir a Durruti. Además, dentro de este entramado

---

<sup>657</sup> Características técnicas de la copia consultada: 107 minutos, color, panorámico, vídeo.

<sup>658</sup> Resaltamos aquí que las dos primeras películas del Master de la UPF mostraron un interés por el teatro, probablemente como símbolo de la necesidad de cuestionar la representación en el cine documental.

<sup>659</sup> Recordemos que Ferlosio había sido el protagonista de una de las películas que reseñamos en el apartado dedicado a los documentales de finales de los años ochenta.



existe otro contrapunto: la presencia de Albert Boadella. Él forma parte de la representación histórica pero también la dirige. Y como director, “se permite en algunos momentos no solo interpretar y dirigir una función teatral, sino juzgar, opinar, sobre el personaje” (Comella, 2013: 154) a través de unos soliloquios que recuerdan a los realizadores de las películas de Basilio Martín Patino.

Para Sánchez Noriega, la película habla sobre Durruti pero se distancia de él, de su historia, a través de dos elementos: las canciones que interpreta Ferlosio y la presencia de Els Joglars y de su trabajo (Sánchez Noriega, 2012: 259–260). De ahí que diga que el film se aleja de la ficción y del documental y que vea necesario bautizar a este tipo de trabajos como “ensayos biográficos audiovisuales” (Sánchez Noriega, 2012: 273). Lo cierto es que la presencia de Boadella puede suponer un obstáculo para el conocimiento de la historia de Durruti, puesto que el verdadero tema de la película termina siendo la serie de recursos dramáticos que se deben utilizar para realizar una representación teatral sobre este líder anarquista y no el líder anarquista en sí. Digamos que, al final, el argumento y su planteamiento lo que hacen es poner sobre la mesa una cuestión: “los límites de la comprensión de los sujetos cuando los contextos [...] han cambiado radicalmente” (Sánchez León, 2006: 134). Es una postura radical que, por ejemplo, en la crítica que le dedico Alejandro Montiel en *La Madriguera* no sale bien parada. “De la quema se salva, sobre todo, la intención; que ahonda en la necesidad de revisar la figura de uno de los revolucionarios más significativos del siglo XX” (Montiel, 1999: 70).

El hecho de suspender el *efecto verdad* que tiene la presencia de los actores es una postura que puede hacer poco creíble lo que se está aportando sobre Durruti. Pero es que, en este preciso momento del documental español, el hecho de considerar al documental como un género que tiene un serio problema con la verdad y con la realidad no va abandonarse jamás. Haber presentado un documental de corte clásico no habría servido de nada. *Buenaventura Durruti. Anarquista* lo que deseaba era reflexionar sobre el pasado –sobre la representación del pasado–, algo que constituye uno de los aspectos más relevantes de los documentales salidos de la UPF (Estrada, 2013: 117).

De los films del segundo bloque vamos a hablar de una forma más sucinta porque sus propuestas, a pesar de entrelazarse con España, necesitarían la explicación de un contexto y un desarrollo histórico que no podemos ofrecer aquí porque no es

objeto de nuestro estudio. Resaltaremos de ellas los aspectos que las vinculan con nuestro país y con la evolución histórica que estamos exponiendo en este trabajo.

*Si me comprendieras*<sup>660</sup> está firmada por el realizador cubano Rolando Díaz y fue grabada en La Habana, según nos informan los datos del Ministerio de Cultura, entre el 20 de octubre de 1998 y 25 de noviembre de 1998. Su filmación se realizó con tres cámaras de vídeo y posteriormente fue inflada a 35 mm en Europa para su exhibición (De Ferrari, 2012: 119). De hecho, toda la postproducción del film se llevó a cabo en España. Este realizador llevaba afincado en este país, en las Islas Canarias, desde mediados de los años noventa y fundó aquí la empresa Luna Llena Producciones, desde la cual daría salida oficial a este trabajo. La película tuvo un impacto internacional importante. Estuvo en el Festival de Berlín, en la sección Fórum, donde fue exhibida los días 11 y 12 de febrero de 1999 (Anónimo, 1999 g: 60), en el Festival de Cine Latino de Chicago (Anónimo, 2000 d), en el Festival Internacional de Miami, en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas, en el Festival de Cine de Vitoria (De Viñaspre, 1999) y tuvo una presentación en la Casa América de Madrid en mayo de 1999 (Neira, 1999). En el único lugar donde tuvo problemas para su exhibición fue en el país natal del realizador. En el Festival de Cine de la Habana la película se exhibió una sola vez de las cuatro que tenían comprometidas y también fue vetada las proyecciones que tenían previstas en la Universidad de la Habana y la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) (Díaz, 2008). El motivo de esta censura es su argumento. La película se presentaba de la siguiente manera:

*“Un director y guionista de cine cubano busca una protagonista, negra o mulata bailarina y cantante, que sea el centro dramático de su próxima aventura fílmica: una comedia musical. Pero no quiere una actriz hecha, segura; sino una joven espontánea y fresca, sin experiencia en el cine y con deseos de triunfar. Decide investigar en los archivos de extras del Instituto del Cine y rastrear las calles de su ciudad, La Habana, con una camarita de vídeo y el apoyo entusiasta de algunos amigos cineastas. La película en cuestión tratará de las andanzas de este equipo, que estará siempre tras la cámara, preguntando a gentes en las calles y conformando un casting nunca ajeno; ni en los entrevistados, ni en las*

---

<sup>660</sup> Características técnicas de la copia consultada: 90 min., Color, panorámico 1/1'66, 35 mm.

*presuntas protagonistas, a los conflictos que laten en la convulsa sociedad cubana.*<sup>661</sup>.

A partir de este argumento la película se convierte en un seguimiento, cámara en mano, por las calles de La Habana en busca de esa actriz. En su camino se cruzarán una serie de chicas que, más que prepararse el papel para una película, desvelan ante la cámara su pasado, lo que quieren para el futuro y lo que les inquieta. Su forma, que sigue una estructura en abismo, es muy similar al de las películas del *Cinema Vérité* y su escasez de medios se deja ver en la imagen y el sonido. Cada una de las mujeres que aparecen en pantalla tiene problemas derivados de la política de la Revolución. De hecho, las declaraciones de cada una de ellas van desmontando, uno por uno, los mitos de esa revolución (Patterson, 2005: 185–186)<sup>662</sup>. La película muestra a una gente que necesita hablar libremente de sus problemas, muchos de ellos políticos. Además, ha pasado a la historia como una de las primeras películas cubanas que discuten, abierta y francamente, el racismo y la emigración en el país (Davis, 2007: 263). De todo esto deriva sus dificultades para ser exhibida así como muestra la disidencia contra el régimen de Castro de su director. En España, esta película apareció en un momento en el que los discursos políticos en el cine documental no estaban prohibidos pero si un poco escondidos, como hemos visto, y empezaban, poco a poco, a salir a luz. *Si me comprendieras* formó parte de este nuevo interés y le agregó el punto de vista de una sociedad cubana necesitada de libre expresión.

*Botín de guerra*<sup>663</sup>, firmada por David Blaustein, también trata temas de carácter político. En concreto, su misión es luchar contra el olvido de la dictadura de Videla y de los secuestros de niños que este régimen perpetró. Este fue el segundo largometraje de Blaustein, el primero abordaba un tema similar al de *Botín de guerra*, y al igual que Rolando Díaz, ambos son a día de hoy importantes representantes del cine documental en sus países. La película está producida por Zafra Producciones, de Argentina, y por Tornasol Films, de España –la contribución es un 75% de Argentina y un 25 % de España–<sup>664</sup>. En esta última destaca el papel de Gerardo Herrero. El rodaje tuvo lugar

---

<sup>661</sup> La descripción es la que se realizó la productora y que hemos consultado en el catálogo de la Filmoteca Española.

<sup>662</sup> El mito de la sociedad que ha eliminado la mentalidad racista, el mito de que no existe discriminación institucional por la raza, el mito del éxito del comunismo en la isla, el mito de que la realidad cubana es mejor que hace 60 años, el mito de Cuba como una potencia médica.

<sup>663</sup> Características técnicas de la copia consultada: 116 minutos, b/n y color, panorámico, vídeo.

<sup>664</sup> También se contó con la ayuda de ARTE y de TVE.

entre el 15 de marzo de 1999 y el 23 de abril de 1999, según los datos del Ministerio de Cultura. Y contó con un presupuesto de 75 millones de pesetas (Noain, 1999: 55). Para completar este presupuesto se contó con una aportación procedente del programa IBERMEDIA, al que el film se presentó en la convocatoria de 1998<sup>665</sup>. Estuvo presente en multitud de festivales. En España se pudo ver en el Festival de Málaga (Torreiro, 2000 b), en el Festival de San Sebastián (Anónimo, 2000 e: 76) y en el Festival de Valladolid, como ya hemos citado. Además, se presentó en el Festival de Berlín donde obtuvo uno de los dos Premios del Jurado Ecuménico (Rodríguez Marchante, 2000: 43). Todo ello antes de que se emitiese, también en el contexto de *La Noche Temática*, en La 2 de TVE el 18 de febrero del año 2000 junto a otros dos documentales y el film *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988) (S.T., 2000: 87).

El argumento de la película traza, siguiendo un recorrido histórico lineal, el comienzo de la dictadura de Videla, el asesinato de los opositores y el rapto de numerosos niños y va atravesando las diferentes etapas de la historia reciente de Argentina hasta la actualidad. Es decir, del golpe de estado y el establecimiento de la dictadura hasta la llegada de la democracia y su estabilización. Al mismo tiempo se suceden las historias personales de aquellos niños que fueron raptados y de sus familias. También se tratan estas siguiendo un recorrido lineal: desde su rapto, pasando por el descubrimiento de su falsa identidad hasta el reencuentro con sus verdaderos familiares. Toda el film es un elogio al movimiento de las Abuelas de la Plaza de Mayo. Un movimiento del que, si recordamos, ya hablamos al referirnos a la película de Rodolfo Kuhn *Todo es ausencia*. Film rodado en el exilio por su director.

¿Cómo se presenta este argumento? Dialogado. Todos los temas se desarrollan a través de entrevistas a cámara. Junto a las entrevistas encontramos documentos históricos que apoyan estos testimonios: fotografías, filmaciones de la época, cartas, dibujos o sentencias judiciales. Adopta un canon muy clásico porque pretende ser un homenaje hacia las abuelas. Un homenaje sin fisuras (Moriconi, 2012). Y su objetivo no es otro que difundir su historia y contribuir a la posibilidad de encontrar otros niños desaparecidos y cerrar casos que todavía siguen abiertos (Quilez Esteve, 2010: 316). Su compromiso con la memoria, contra el olvido y con la lucha por la justicia es evidente.

---

<sup>665</sup> Página del programa Ibermedia sobre *Botín de Guerra* <http://www.programaibermedia.com/proyectos/botin-de-guerra/> (02.03.2015).

De la misma forma que *Si me comprendieras* su propuesta encajaba a la perfección con las nuevas inquietudes del cine documental español.

Este final de siglo nos ha dejado, refiriéndonos a la obra de Blaustein, un cierre que nos ha obligado a referirnos a aquel primer documental que trataba a las abuelas de mayo y que firmó Kuhn en 1984. *Todo es ausencia* habría un hueco por el que empezaron a producirse muchos trabajos que intentaron restituir lo que la dictadura había arrebatado a Argentina. *Botín de guerra* pertenece a una generación distinta que ha visto cómo la democracia no ha ofrecido toda la justicia que se esperaba de ella y lucha incansablemente por evitar el olvido.

A finales de aquellos años 80 nos atrevíamos a decir que la televisión había ganado la partida y se había quedado con los discursos sobre lo real. Además, mencionábamos los trabajos de Manuel Summers y la cámara oculta como extraños compañeros de viaje que hacían que el cine documental fuese, cada vez más, una rara avis para las salas de cine. A finales de los años noventa y principios del siglo XX el cine documental empezaba a recuperar espectadores, recaudación y espacio. Nunca en competencia real con la ficción pero empujando para hacerse un hueco que ni siquiera la administración pública está dispuesta a garantizar. Mientras tanto, la televisión en España empezaría a desarrollar *reality shows* con los que satisfacer la demanda de verdad. Cuando el 23 de abril del año 2000 empiecen las emisiones en Telecinco de Gran Hermano, la relación con la realidad de los españoles dejará de ser la misma que fue a lo largo de la década de los noventa.



## **BLOQUE III. CONSECUENCIAS, PROPUESTAS Y PREGUNTAS.**





## 25. *La nueva Escuela de Barcelona.*

Para iniciar esta tercera, y última, parte de nuestra investigación queremos retomar un reportaje que hemos citado al hablar sobre *Monos como Becky* y que fue publicado en *La Vanguardia* en febrero de 1999 (López, 1999 b). El texto, titulado *El despertar del documental*, fue escrito para dar fe de un cambio que se estaba produciendo en el interés por el cine documental en España. Decimos *produciendo* porque cuando se publicó, la mayoría de las películas que mencionaba todavía se encontraban en proceso de producción. De hecho, destacaba cuatro films que verían la luz muy pronto: *Winnipeg*, *Monos como Becky*, *Buenaventura Durruti* y *En construcción*.

Dos años después –2001–, el documental no estaba despertando, había renacido con bastante ruido. Y al igual que la prensa cercioró su despertar, también se dio cuenta de su completo renacimiento. En este caso, destacamos una noticia aparecida en *Cinemanía*, titulada *El renacer del documental*, y que venía a confirmar, y a resaltar, que además de volver a nacer, su aceptación estaba siendo muy buena. El Festival de Málaga celebraba su cuarta edición y dedicaba un apartado especial al documental español.

*“Que el Festival de Málaga está creciendo y mejorando es una realidad que se confirma en cada edición, pero la presencia en esta última del cine documental es una de las realidades más firmes. Por primera vez se ha celebrado un congreso que durante tres días ha reunido a todos los implicados en el sector del cine documental de España y Latinoamérica. [...] Así mismo, hubo una exhibición de lo mejor del documentalismo español, desde la imprescindible Tierra sin pan hasta las últimas grandes películas documentales de los últimos años. [...] Todo ello ha sido la constatación de un público que demanda y aplaude otro tipo de cine”* (Anónimo, 2001).

De este interés mostrado en Málaga saldría la obra *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Un trabajo que se convirtió en el primero de toda una cascada de estudios y de publicaciones en este país acerca del cine documental español y acerca del documental en su conjunto.

Estos dos reportajes, además de cerciorar algo que empezaba a ser una obviedad, resaltaron una característica que tenían en común la mayoría de estos nuevos trabajos. Lo que compartían era su origen. María-Paz López, en *La Vanguardia*, es la que mejor lo expresó.

*“Una serie de felices factores están confluyendo en la industria audiovisual del documental que augura un puesto de honor para Barcelona. Varias compañías independientes catalanas se han lanzado a la producción de documentales ambiciosos, con presupuestos abultados “a la europea”, y con los ojos en el mercado internacional. Todo un avance para un género apenas desarrollado”* (López, 1999 b).

Se empezaba a construir lo que en el propio reportaje fue definido como “documental made in Barcelona” (López, 1999 b). Y todo ello gracias al trabajo de productoras como Ovideo TV, Paral.lel 40, Rumbo Sur o Mallerich Audiovisual y a iniciativas como las del Máster en Documental de Creación que ofrecía la Universidad Pompeu Fabra.

Hemos hablado de la importancia de esta iniciativa académica al acercarnos al trabajo de Jordá, Guerin y Comolli, pero no hemos hablado de su creación. Es decir, de la historia de un proyecto que empieza a desarrollarse en paralelo a los cambios que a finales de la década de los noventa experimentó el cine documental en España. Generalmente, se argumenta que este impulso creativo, tanto industrial como académico, procede de una larga tradición vanguardista que está indisolublemente ligada a Barcelona. Responder afirmativamente a esa sanción, o negarla, requeriría un trabajo completamente distinto, y alejado, del que nosotros estamos realizando aquí. No obstante, sí podemos constatar, y para ello únicamente tenemos que revisar el segundo bloque de este trabajo de investigación, una serie de evidencias: existe un importante número de realizadores vinculados a Cataluña y a Barcelona –Huerga, Guerin, Jordá, Faver, Cussó–Ferrer–, la televisión pública catalana –TV3– ha mostrado un interés por el formato documental más temprano que el de otras cadenas, al mismo tiempo han existido productores como Paco Poch y productoras como las anteriormente citadas que pensaron en el cine de lo real como elemento creativo. Estos factores, unidos a la influencia de importantes estudios de cine de carácter privado como los del CECC, trajeron como consecuencia un encuentro entre docencia, televisión, productores y

cineastas, que supuso la realización de films que de otra manera no habrían visto la luz. Uno de ellos, producido en 1996 pero cuya idea data de 1993, es el impulsor del proyecto académico que citábamos antes: *Granado y Delgado. Un crimen legal*.

Como explicábamos en el apartado relativo a *Muerte en el valle*, la película de Gomà y Montanyà abrió un importante hueco para la producción de documentales interesados en la memoria histórica y proponía, de forma involuntaria, la recuperación de lo político para el cine de lo real. Una recuperación que se reafirmaría con *Asaltar los cielos* y su éxito comercial. *Granados y Delgado. Un crimen legal* fue producido directamente para la televisión pero su éxito inesperado, tanto en su emisión en abierto como en los FIPA, encendió la mecha de una idea (Quintana, 2010).

En el trabajo de Beatriz Comella (Comella, 2010) se explica perfectamente cuales fueron los pasos que se siguieron para que finalmente la Pompeu Fabra se decidiese a apoyar unos estudios de postgrado vinculados al cine documental. La idea nace en 1997 de la mano de Jordi Balló<sup>666</sup> y se juntan a su alrededor una serie de contactos y de circunstancias que hacen posible la creación del máster. En Biarritz, donde se celebraron los FIPA que premiaron a *Granado y Delgado. Un crimen legal*, Balló se reunió con el responsable de documentales de ARTE, Thierry Garrel, y le propuso poner “en marxa un sistema [...] que tingui també una part de formació, però que inclourà també la producció de films. [...] Diversificant els productors” (Comella, 2010: 107). Un tiempo después, Mercè Ibarz le comentó a Balló la idea que Margarita Ledo había desarrollado en Galicia: un postgrado piloto de cine documental que debía contar con la participación de TVG y el *Consorcio de Cidade de Santiago* (Comella, 2010: 108–109). La propuesta de Ledo, que no terminó de cuajar, parecía un modelo interesante, un sistema a tener en cuenta. En esta tesitura, la presencia de Jean Comolli en la Universidad Pompeu Fabra como profesor invitado durante el curso 1995–1996 fue el impulso definitivo. Comolli proporcionó un capital teórico fundamental, capital bien sustentado por su bagaje profesional y académico, y puso en evidencia lo avanzada que estaba la docencia del cine de lo real en Francia. De hecho, tanto el nombre elegido para el máster, *documental de creació*, como su propuesta académica tenían su origen en el país galo. Aunque las similitudes entre los estudios que se ofrecían en Francia y en

---

<sup>666</sup> Hay que tener en cuenta que la Universidad Pompeu Fabra es un centro joven que empezó a funcionar en el año 1991 (Comella, 2010: 189) y que incluyó los estudios de Comunicación Audiovisual por primera vez en 1994.

Barcelona eran amplias, también había un apartado importante para sus diferencias<sup>667</sup>. El caso de la UPF, y es lo que aquí nos interesa, es que se distanció del resto por una posición clara:

*“El punto de partida era considerar al cine documental como un campo de creación, allí donde posiblemente podían cristalizar las caligrafías fílmicas más innovadoras [...]. Se trataría de impulsar con cada edición del Máster tres largometrajes documentales con voluntad de instaurar una nueva tradición. Debían ser filmes verdaderos, cada uno con un productor independiente, totalmente alejados de una práctica universitaria típica. La consigna podría resumirse así: no podíamos realizar un plan de formación de alto nivel sin crear al mismo tiempo películas de referencia”* (Balló, 2010: 105–106).

Las tres películas vinculadas a la primera edición del Máster, que tendría lugar en el curso académico 1997–1998, serían *Buenaventura Durruti. Anarquista*, *Monos como Becky* y *En construcción*. No obstante, la iniciativa no se quedaba únicamente en la universidad y en una serie de productoras privadas. Balló consiguió el apoyo de Canal +, que se comprometió a participar en las primeras nueve películas del máster, y de la cadena ARTE, que aceptó participar en los films y en los módulos de formación del postgrado (Balló, 2010: 107). Se había creado un sistema de producción de largometrajes documentales jamás visto en el cine español, que fue calificado como “vanguardista” (Cendrós, 1997) en su momento, y que permitió, por el hecho de estar vinculado a un programa de formación académica, la creación de una escuela. Es decir, de un movimiento con unas señas muy identificables (Castanon, 2011) enclavado, además, en una ciudad que por aquellos años vivía en un claro proceso de transformación: Barcelona (Comella y Ehrlich, 2010).

Es muy importante tener en cuenta esta última circunstancia. Como hemos comentado en páginas anteriores, el magisterio de profesores como Guerin, Jordá y Comolli y el hecho de que en la producción de sus películas estuviesen los estudiantes inscritos en el máster provocó la transmisión de un saber hacer en el trabajo de campo y de unos presupuestos ideológicos acerca del cine de lo real fuertemente marcados. Las consecuencias de su trabajo como docentes, es decir, el desarrollo de esa supuesta

---

<sup>667</sup> Las diferencias entre los DESS franceses y el master de la UPF se puede ver detallado en el trabajo de Comella (Comella, 2010: 196–201).

escuela documental, no los podemos ver aquí porque trascienden nuestro objeto de estudio pero sí que hemos dejado claro cuáles eran las inquietudes de Jordá y de Guerin y a partir de ahí se puede trazar una primera línea para acercarse al resto de películas que se han hecho con el sello UPF.

También es conveniente resaltar que este postgrado no fue el único que nació en la ciudad condal a finales de los años noventa. En el curso académico 1998–1999 veía la luz el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona (Viveros y Català, 2010: 123). Aunque partieron de un espíritu similar, en lo que se refiere a la forma de entender el cine documental como una ventana de amplio espectro creativo, su propuesta docente es muy diferente. Este máster proponía a sus alumnos la realización de entre 6 y 7 cortometrajes al año de cómo máximo 30 minutos (Viveros y Català, 2010: 137). En años posteriores también se ha implicado en proyectos de mayor duración y alcance pero, por lo general, se centra en las piezas que los alumnos pueden llegar a realizar durante el curso.

Lo relevante, además de crear un modelo de producción de largometrajes documentales para las salas que no dependiese de la voluntad de un solitario director o productor, es que las transformaciones industriales venían intrínsecamente unidas a transformaciones teóricas. Es decir, a la inclusión definitiva en España de un término, *Documental de creación*, con una clara intención.

En las primeras páginas de este trabajo, aquellas en las que nos propusimos acercarnos al concepto de *cine documental*, describíamos escuetamente un espacio muy amplio. Hablábamos de la necesidad de crear una nueva noción ante aquellos films que hablaban sobre *la realidad*, analizábamos cómo ese cine de lo real fue entendido de forma dispar por escuelas o movimientos que le encontraron un sentido distinto y también exponíamos que aquellos que se acercaban a su análisis teórico suelen diferir en sus conclusiones. Decíamos que la complejidad era tal que actualmente es preferible utilizar un concepto que actúa como un contenedor –*no ficción*– que sugiere, sencillamente, que las películas que se inscriben en él no son de ficción. En este sentido, la palabra *documental de creación* también vendría a sumarse a todos aquellos conceptos de los que hablábamos al iniciar nuestro trabajo. No es un término nacido en nuestras fronteras, procede del francés *documentaire de création*, pero su inclusión a

finales de la década de los noventa en la dinámica del cine documental que se hacía en España responde a una realidad, y a una necesidad, interna.

Como hemos expuesto en el segundo bloque de este trabajo, algunas de las películas producidas tenían un serio problema con la palabra *documental*. En este periodo, y más que nunca en la historia del cine de lo real de este país, el documental era, como reconocía Guy Gauthier, un *objet filmique mal identifié* (Gauthier, 1995). Con el estreno de algunas de las películas que hemos estudiado, el realizador o los productores –a veces, estos dos últimos eran los mismos– hacían malabares para explicar que aquello que se había producido no era un documental. Con el estreno de *Gaudí*, Manuel Huerga intentó aclarar que su película pertenecía a una especie de género “*híbrid entre ficció, documental, i altres coses, incatalogable*” (Lluró, 1990: 22), José Luis Guerin decía que *Innisfree* era un “estricto documental cinematográfico” (Torreiro, 1990), Joaquín Jordá quería escapar como fuese de lo que proponía la televisión para conseguir que *El encargo del cazador* se “alejase de los tics del reportaje televisivo sin caer en los del docudrama” (Jordá, 1992 b: 100), Víctor Erice afirmaba que su deriva como cineasta giraba hacia “el diario íntimo, el ensayo, la reflexión” (Molina–Foix, 1984: 51), Basilio Martín Patino decía que la etiqueta documental no solo no le interesaba sino que era “una monstruosidad” (García Martínez, 2005: 146) mientras que López–Linares y Rioyo querían hacer “documentales que participen de la estética de la ficción” (Rioyo y López–Linares, 1997: 8). Estos son algunos ejemplos que se han comentado en páginas anteriores y que desembocaron en el concepto que Manuel Cussó–Ferrer utilizó para describir el preámbulo de *Babaouo* –“un documental creativo situado entre la realidad y la ficción” (Ribas, 1998: 42) –. Como afirma Josexo Cerdán, este problema de nomenclatura no era exclusivo de los cineastas ya que también participaban de él la prensa y la crítica. La situación era un ejemplo de todos los problemas que tenía el género durante estos años:

*“Al reducirse a la mínima expresión el espacio cinematográfico reservado al documental [...] la prensa especializada y la crítica de aquellos años tuvo que recurrir a diversas fórmulas para intentar definirlos de forma satisfactoria. La primera conclusión que podemos obtener de todo ello es que existía un cierto reparo para delimitar a estos films como documentales, ya que el término parecía que sólo podía designar a rancios reportajes televisivos [...]. El miedo al término documental se hace evidente [...]. Un miedo que nace de la identificación del*

*término documental con un solo tipo de producto [...] expositivo y de nula capacidad creadora al cual el espectador tiene acceso mediante la pequeña pantalla”* (Cerdán, 2008: 8 y 9).

De ahí que cuando surja el máster de la Universidad Pompeu Fabra se decida escoger el nombre *documental de creación* con la idea de “dignificar un producto que hasta entonces había permanecido secuestrado por la televisión bajo el envoltorio del reportaje o del documental de naturaleza” (De Pedro y Oroz, 2010: 66) y de esta manera separar los documentales que se deseaban hacer para la gran pantalla de los que se emitían en televisión (Balló, 2010: 106). En palabras de Jordi Balló:

*“L’expressió era habitual en la tradició francesa. Parlant amb Comolli l’utilitzàvem sovint. La vaig tenir clara des del començament. [...] vaig pensar que havíem d’utilitzar un terme amb una mica de distinció... que necessitàvem una mica d’insolència per marcar distàncies... [...] no és només si és un reportatge o un documental, sinó també si és un documental amb un punt de vista marcat d’autor... que defuig un cert gènere... Era important identificar un nou tipus de cinema que havia de presentar-se davant de les subvencions, deixant clar que no era un cinema universitari, però tampoc un documental televisiu allargat. Pensa que en aquell moment no hi havia categoria que contemplés aquest tipus de films, que van entrar com a “cine experimental”. Jo vaig pensar: ara anem bé...”* (Comella, 2010: 15).

A pesar de estas intenciones, y del éxito que supone desembocar en un término que parece describir un tipo de cine, lo que en realidad ocurrió es que el término *documental de creación* acabó describiendo una época, un proceso: el camino hasta conseguir recuperar lo que la televisión le había arrebatado. Aquello que al iniciar este trabajo describíamos como la recuperación de lo cinematográfico para el documental. Cuando se ha intentado definir esta noción se ha sugerido esta idea. Por ejemplo, en la prensa se podían encontrar definiciones de este concepto que aludían a lo que parece que es coto vedado de la ficción pero que este documental de creación recuperaba. Por ejemplo, en *El País*, al hacerse eco del acuerdo entre la Universidad Pompeu Fabra, Canal + y ARTE, definían estas películas como un “género a medio camino entre la divulgación y la ficción” (Cendrós, 1997) o en *La Vanguardia*, ante la presencia de Thierry Garrel en Barcelona en el marco del máster, se hacían eco de unas palabras del

responsable de documentales de Arte que defendía la importancia de que estos films creasen “un espacio de resonancia en el telespectador, para que no olvide lo visto y oído, como ocurre mucho con el reportaje de actualidad” (López, 1998: 11).

En los estudios acerca del cine documental en España, a la hora de centrarse en acotar qué es exactamente un *documental de creación* tampoco se ha buscado una compleja definición teórica. Más bien se ha optado por describir la conclusión del proceso al que antes hacíamos alusión. Por ejemplo, Isabel M. Estrada habla de él como un “género sintético que abarca lo real y lo ficticio al mismo tiempo” (Estrada, 2013: 117). Como una especie de “deseo de límites porosos para el género en el que el aspecto observacional no resulta incompatible con la creatividad y la espontaneidad” (Estrada, 2013: 117). O el caso de Domènec Font que lo une con otras etiquetas como *cine directo*, *cinèma du réel*, *docudrama*, *cine de la experiencia*, etc. porque se trata de una simple función descriptiva que vendría a decir que estamos ante películas que rehúyen “los mecanismos “perezosos” del documento tradicional afirmando el carácter artístico del documental y su condición de ejercicio de escritura personal” (Font, 2001 b: 92).

Por tanto, *documental de creación* es la definición de una experiencia. Dicho esto, debemos dejar claro que esta no es la única experiencia que se vivió durante la última década del siglo XX. Hubo documentales que se definieron como tal, sin ningún tipo de prejuicio, como es el caso de algunas de las películas tratadas en los apartados 3 *ideas*, 3 *películas*, *La historia del cine*, *Muerte en el valle* o *Sexo oral* y *Casting*. Aquellos que buscaron una nueva definición para la palabra documental son aquellos directores que tenían una idea, digamos, *autoral*, del cine. Erice, Guerin, Jordá, Patino o Saura habían participado de un *cine de la mirada* que acabó derivando hacia el cine de no ficción. Este tema lo trataremos en un epígrafe posterior pero es necesario dejarlo claro en este momento.

La división entre aquellos que usaron la palabra documental sin problemas y los que buscaban un nuevo concepto para identificar su trabajo no es la única separación. En esta nueva Escuela de Barcelona, como propone el título de este apartado, también ha habido espacio para entender el documental de formas muy distintas. Tan distintas como puedan ser los trabajos de Guerin y de Jordá. Aunque este es un tema que sobrepasa estas páginas, ya lo hemos comentado anteriormente, no podemos obviar que, siguiendo los términos que hemos venido utilizando en este trabajo, los films de Isaki



Lacuesta o Mercedes Álvarez pertenecen a una tercera generación teniendo en cuenta que la primera estuvo formada por las aproximaciones, inspiradas por Erice y Jordá, de Chus Gutiérrez y López-Linares.

Podríamos considerar perfectamente que aquello que Jordá se propuso crear en los años sesenta junto a sus compañeros, es decir, un espacio de producción paralelo y formalmente libre en el que producir cine se concretó apenas unos años antes de su muerte. Obviamente las diferencias formales entre ambas etapas, así como industriales y académicas –recordemos que la Escuela de Barcelona de los sesenta no tenía aulas–, son muy evidentes, por tanto, trazar una comparación puede ser compleja o puede dar lugar a equívocos<sup>668</sup>. Nosotros solo queremos dejar claro que el deseo del que en ese momento era un veterano profesional se cumplió después de una etapa de continuos rechazos –caso de la producción de *Monos como Becky*– y que para él fue muy productivo –4 películas en unos 6–7 años–. Y, aunque hemos hablado de que había que superar el pasado y actualizarlo, y Jordá participó en este proceso, seguían existiendo ciertas distancias con el trabajo que en los años noventa realizó Basilio Martín Patino. Cuando el director catalán dijo en el año 2006, unos meses antes de fallecer, que Patino “no le interesa” (Salvadó Corretger, Riambau y Torreiro, 2006: 19) y que lo que no le gustaba de “Basilio era Basilio” (Salvadó Corretger, Riambau y Torreiro, 2006: 19) era el ejemplo de que el alejamiento formal y teórico entre el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona no había desaparecido en su totalidad. Además, ver como los dos principales paradigmas de la vanguardia del cine español de los años sesenta, y sus diferencias, seguían siendo los paradigmas de vanguardia del cine español de los años noventa no deja de ser una extraña paradoja. Paradoja que debería ser estudiada en relación al conjunto del cine español y que aquí se queda fuera de nuestro marco temporal.

---

<sup>668</sup> Como creemos que así ocurre en ciertas partes del trabajo de Vázquez Villamediana sobre las relaciones entre el Máster de la UPF y la Escuela de Barcelona (Vázquez Villamediana, 2006).



## 26. *Hacia un cine mundial.*

En el apartado que tenía por título *Nuestros problemas con la justicia* incluíamos un cuadro realizado por Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (Cerdán y Torreiro, 2001). En la tabla se hacía una comparativa entre algunos documentales extranjeros estrenados en España y determinados documentales españoles. En él podíamos ver que los films extranjeros conseguían una mayor recaudación que los españoles pero que seguían teniendo un problema de distribución similar. Es decir, que se traían pocos y se proyectaban menos. Los datos expuestos por Cerdán y Torreiro se pueden completar con la siguiente tabla que, siguiendo el modelo de los documentales nacionales que hemos expuesto en *Nuestros problemas con la justicia*, muestra el año, las producciones, la recaudación y los espectadores de los largometrajes documentales de origen foráneo estrenados en España.

<b>Año</b>	<b>Producciones</b>	<b>Recaudación (euros)</b>	<b>Espectadores</b>
1981	3	366698,33	295088
1982	–		
1983	1	144987	81445
1984	2	87497,56	39913
1985	3	58210,04	23336
1986	1	35683,13	16230
1987	3	26921,61	12343
1988	3	23116,87	9302
1989	–		
1990	–		
1991	1	313378,94	128650
1992	1	544816,49	164944
1993	–		
1994	2	3143,89	764
1995	2	129204,17	41017
1996	3	171207,12	52828
1997	3	51233,73	12793
1998	2	23441,79	5725
1999	4	110374,37	24605
<b>Total</b>	<b>34</b>	<b>3759343,07</b>	<b>908983</b>

**Cifras obtenidas a partir de la información disponible en el Ministerio de Cultura. Únicamente muestra datos de taquilla; en ningún momento se incorporan otras fuentes de ingreso como Televisión o venta en vídeo y DVD.**

Frente a los números de la tabla relativa a los documentales realizados en España, los films de no ficción extranjeros que llegaron a proyectarse en este país tienen una presencia sostenida, pobre, pero sostenida. Siguiendo el número de producciones

por año, 1999 es el que muestra un número de films superior al resto. De hecho, si hubiésemos continuado la tabla obtendríamos para el 2000 otras 4 producciones, para el 2001 7 producciones y para el 2002 12 producciones. Este hecho viene a constatar que la recuperación del documental español, unida al interés creciente del público por este tipo de cine, hizo que las distribuidoras probasen suerte con un producto en alza. Siguiendo en regresión, de 1994 a 1999 vemos una situación mantenida, entre 2 y 3 producciones anuales con recaudaciones y número de espectadores dispares, mientras que entre 1989–1994 podemos contemplar el desastre que las cifras españolas también mostraban a finales de los años ochenta y principios de los noventa –siguiendo la tabla, se proyectaron 4 documentales extranjeros en 6 años–. Tenemos que hacer hincapié aquí y decir que estos números no representan el estado del cine documental en el mundo. Simplemente son un complemento que demuestra una cosa: la industria y el público, en España, tenían la misma consideración hacia el género documental indistintamente de su origen. Es decir, poco interés y poca difusión.

El hecho de haber incluido esta tabla no solo responde a comprobar que los números son similares, sino a cerciorar que los documentales extranjeros que los españoles pudieron ver respondían a estrategias distintas a los trabajos españoles que hemos comentado en el segundo bloque de este trabajo. Las conclusiones de Cerdán y Torreiro a este respecto son bastante claras:

*“Los productos que han tenido [...] una mejor acogida (y han superado la por otra parte nada significativa cifra de los cien mil espectadores) son aquellos que ofrecen un atractivo añadido, más allá del genérico documental, principalmente musical y de star–system”* (Cerdán y Torreiro, 2001: 149).

Esta afirmación deja claro, junto con lo que se puede ver en ambas tablas, que no había una distribuidora que apostase, abiertamente, por este tipo de cine y que, cuando lo hacía, era porque tenía un *valor añadido*. Un extra que permitiese al público acercarse a la sala a ver algo más que un formato que podía disfrutar en la tranquilidad de su casa a través de la televisión. Hay que ir a ejemplos concretos para crear una imagen nítida de aquello a lo que nos referimos.

En el periodo 1981–1999 se estrenaron documentales que, por ejemplo, apelaban al valor de la experiencia cinematográfica y de sus imágenes como un espectáculo que solo podía disfrutarse en las salas. Es el caso de dos de las películas que forman la

conocida trilogía documental de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi* (1982) y *Powaqqatsi* (1988), el trabajo de Ron Fricke en *Baraka* (1992) o el de Claude Nuridsany y Marie Perennou en *Microcosmos: Le peuple de l'herbe* (1996). Esta espectacularidad tendría su punto más álgido en los documentales que se pueden ver en las salas IMAX, que son, buscando un nombre más acertado, documentales–espectáculo. Había presencia de cineastas con aura de autor que daba validez a su estreno, como pueden ser los films *Tokyo–Ga* (Win Wenders, 1985) y *Mi enemigo íntimo* (Werner Herzog, 1999). También existían estrenos que iban avalados por una serie de premios. En esta época los espectadores pudieron ver a ganadores del Oscar en la categoría de mejor documental como *Hotel Terminus* (Macel Ophuls, 1988), *The last days* (James Mull, 1998) o *When we were kings* (Leon Gast, 1996) y trabajos que poseían un gran prestigio internacional como *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995). No obstante, aquellos documentales que eran más apoyados por los distribuidores eran los relativos a la música. Algo que, en la mayoría de ocasiones, suponía acercarse al cine para ver a una *estrella*. Es decir, acercarse a ver el valor añadido. Los ejemplos son abundantes. Algunos de ellos incluso con una recaudación espectacular, como el caso de *Truth or Dare: In bed with Madonna* (Alek Keshishian, 1991), pero, en general, con números, en función de los tipos de recaudación del cine documental, de tipo medio.

Los espectadores pudieron ver en un cine, además de a Madonna, a los Talking Heads –*Stop making sense* (Jonathan Demme, 1984)–, a Laurie Anderson –*Home of the brave* (Laurie Anderson, 1986), a Chuck Berry –*Chuck Berry Hail Hail Rock' n Roll* (Taylor Hackford, 1987)–, a Sting –*Bring on the night* (Michael Apted, 1985)–, a Neil Young –*Year of the horse* (Jim Jarmusch, 1997)–, a Kurt Cobain –*Kurt & Courtney* (Nick Broomfield, 1998)–, a los Sex Pistols –*The filth and the fury* (Julien Temple, 1999)– o incluso pudieron acercarse a contemplar cómo había sido la historia de los musicales en los países comunistas del este de Europa –*East Side Story* (Dana Ranga, 1997)–. La idea de acercarse al *Star System* también llevó en algunas ocasiones a que se proyectasen películas sobre el mundo de la moda y de las conocidas *top models* de los años noventa –*Unzipped* (Douglas Keeve, 1995)– o sobre el mundo del cine como *Full–Tilt Boogie* (Sarah Kelly, 1999), que buceaba en la mitomanía de Tarantino a propósito de *From dusk till dawn* (Quentin Tarantino, 1995).

Una parte importante de los films españoles que se estrenaron en este periodo, y a diferencia de lo que acabamos de reseñar sobre los documentales foráneos, mostraba

una estimulante batalla teórica y formal con el pasado del cine, con la estética del documental y con los modelos narrativos. Cuando podían escoger, los distribuidores no optaron por estas inquietudes para atraer al público. Hay excepciones como las películas de autor, o el trabajo de Greta Schiller –*Paris was a woman*– que citábamos al comentar *Asaltar los cielos*, pero no fue esta la apuesta habitual.

La particular conclusión de estos datos es que, tanto para los espectadores como para los distribuidores, el cine documental había perdido el estatuto de película. Si hubiésemos realizado una comparativa entre las películas de ficción nacionales y las películas de ficción extranjeras estrenadas en España durante este periodo habríamos obtenido una abismal diferencia entre títulos extranjeros estrenados y películas españolas estrenadas, así como sobre la recaudación de ambas. Ganando siempre los títulos foráneos. Además, si hubiésemos desglosado esos datos nos daríamos cuenta de que tanto los films españoles como los extranjeros presentaban temáticas e inquietudes muy variadas. Esto lo hemos podido ver también en las películas sobre las que hemos escrito en este trabajo. Sin embargo, a la hora de exhibir documentales extranjeros se apostó por una tendencia: olvidar que el cine de lo real puede ser cine en favor de potenciar su capacidad como simple herramienta de mediación entre el público que quiere ver el *cómo se hizo* o el *concierto* que nunca vio de su músico favorito. Es decir, como una simple puerta trasera.

Hemos visto necesario acercarnos a las películas extranjeras, aunque fuese brevemente, y números mediante, porque es una manera de completar el mapa de largometrajes documentales que se pudieron ver en salas. Obviamente, la línea de investigación que hemos planteado para este trabajo no nos permite profundizar en ellos como lo hemos hecho con los trabajos filmados en España, pero es importante tener en cuenta que la idea que se tenía de lo que *debía ser* un documental estaba muy bien apoyada por las propuestas extranjeras que se distribuyeron. De hecho, si continuamos con esta idea, es decir, con la de completar el espacio del cine documental de los noventa, y nos acercamos a los cortometrajes documentales realizados en España durante este época, también veremos en su situación a un hermano pequeño que replica los mismos síntomas que su hermano mayor.

El mapa de los cortometrajes documentales realizados en España en el periodo 90–99, y esto es extensible a todo tipo de géneros y épocas, es complejo. Es difícil dar

una cifra exacta y es complicado localizar todas aquellas propuestas que no existen de manera *oficial*. En esta última década del siglo XX se realizaron muchos cortometrajes en 16 mm, súper 16mm o vídeo que no han sido registrados. Por tanto, los números que ofrece el ICAA, por ejemplo, son incompletos. En cualquier caso, vamos a apoyarnos en la propuesta de José Martín Velázquez y Luis Ángel Ramírez.

Para ellos, se realizaron un total de 70 cortometrajes documentales. Lo podemos ver en la tabla que hemos reproducido siguiendo su trabajo *Una década prodigiosa. El cortometraje español de los noventa* (Martín Velázquez y Ramírez, 2000).

	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	Total
<b>Ficción</b>	86	66	89	54	70	86	78	95	109	111	804
<b>Documental</b>	10	11	28	3	3	3	1	4	2	5	70
<b>Animación</b>	1	5	9	3	3	4	7	17	7	7	63
<b>Experimental</b>	2	–	2	5	1	1	1	1	4	–	17

Estos 70 cortometrajes muestran un descenso radical desde el inicio de la década hasta el año 1999 por dos motivos: se han visto perjudicados por la televisión, que ha fagocitado las pequeñas piezas documentales con un éxito abrumador, y por una legislación que los ha dejado en absoluto desamparado y que ha obligado, como bien expresan Martín Velázquez y Ramírez, a que el cortometraje documental sea una “actividad meramente vocacional” (Martín Velázquez y Ramírez, 2000: 28).

En 1975 el NO-DO dejó de proyectarse de forma obligatoria en las salas de cine y esto permitió que las piezas del noticiario pudiesen ser sustituidas por cortometrajes. La ley garantizaba la exhibición de estos productos de corta duración y los premiaba con subvenciones automáticas que en ningún caso se ocupaban de revisar la calidad de esos trabajos. Consecuencia: las salas se inundaron de piezas que únicamente buscaban el dinero público mientras los espectadores se distanciaban cada vez más de documentales que no proponían nada distinto de lo que el público podía ver en la televisión. El principio del fin llegó en 1986 cuando un Real Decreto eliminó la obligatoriedad de proyectar cortometrajes en las salas. El campo televisivo recogió el testigo de la producción de documentales de corta duración mientras el cortometraje documental en salas empezó a agonizar.

Los números son altamente negativos, sin embargo, si descendemos a los trabajos que se realizaron durante esta época veremos en ellos inquietudes e intereses que dieron lugar a trabajos de un carácter especial. Estas dos características, números e inquietudes formales, son compartidas con los largometrajes, al igual que una característica que hemos reseñado a lo largo de este trabajo y que no despegará hasta que llegue el siglo XXI: la ausencia de discurso político y, por tanto, de trabajos que reflexionen sobre la realidad social o política que vivía España durante la última década del siglo XX (Ramírez, 2005: 134).

Dejando esto claro, para nosotros existe una aportación de los cortometrajes documentales al cine de lo real durante este periodo. Por un lado, la apuesta de algunos trabajos por el falso documental y, por otro, la apuesta por algo de lo que no tenemos un ejemplo paradigmático en el largometraje de esta época: el metraje encontrado.

Del primer apartado, el falso documental, tenemos casos de éxitos abrumadores. No obstante, hemos de advertir que la idea de acercarse al *fake* procede, siempre, de completar de la mejor forma posible una historia de ficción. Es decir, primero se plantea la historia y a continuación se decide utilizar los recursos que ofrece el cine documental para otorgar verismo y cohesión al relato. Los ejemplos más utilizados para explicar esta situación son los cortometrajes *Manualidades* (Santiago Lorenzo, 1992) y *Cazadores* (Achero Mañas, 1996). En ambos trabajos, protagonizados por niños, se utilizan las declaraciones a cámara de los protagonistas como si estuviesen en un reportaje realizado para la televisión o como si protagonizasen un casting para una película indeterminada. El trabajo de Santiago Lorenzo utiliza los recursos del cine documental para reírse de ellos y construir una comedia un tanto desagradable sobre las consecuencias de gastar una broma para un conocido programa de TVE; mientras que el trabajo de Achero Mañas los usa para reflexionar sobre las formas de diversión de los niños y da lugar a una interesante lección sobre la empatía. Dos formas similares de utilizar una estructura propia del cine de lo real, dos conclusiones radicalmente distintas.

El caso del metraje encontrado también ha generado importantes trabajos. Vamos a utilizar también dos ejemplos. El cortometraje de Félix Cábez *Equipaje, lista de espera, pasaporte y souvenir* (1994) ha generado bastantes comentarios y acercamientos en estudios que hablan sobre la hibridación dentro del cine documental. Es un ejemplo único: el cineasta utilizó imágenes domésticas de un viaje con su novia,



las liberó de su sentido original y partiendo de ellas elaboró un thriller. En la pantalla se pueden ver diferentes texturas, diferentes lenguajes y, en consecuencia, un resultado mixto. El hecho de que un cineasta joven, en aquellos momentos Cábiz acababa de entrar en la treintena, conociese formas de trabajo novedosas dentro del cine de lo real era extraño. El origen de *Equipaje, lista de espera, pasaporte y souvenir* procede de su trabajo en una serie que TVE preparó, pero que jamás vio la luz, a partir del uso de la estética del falso documental –*Archivo expiatorio*–, donde aprendió a “cambiar la lectura de una imagen sólo con la inserción de un rótulo” (Ramírez, 2005: 146).

Si un aprendiz deseaba encontrar ejemplos con los que trabajar dentro del cine documental lo tenía difícil: podía seguir las enseñanzas de los pocos cineastas que se preocuparon por este género durante los años noventa, podía recurrir a su ingenio y a su experiencia –como Cábiz– o podía formarse en el extranjero. Aquí no podemos comentar el caso de Ricardo Iscar pero sí podemos hablar de *Dreamers* (Félix Viscarret, 1998).

Viscarret se había marchado a EEUU para estudiar cine. Estuvo en Nueva York y para un trabajo de la escuela en la que se encontraba decidió realizar un cortometraje de diez minutos a través de imágenes de noticiarios de principios de siglo. Al igual que Cábiz, cambió su sentido al completo y construyó la historia de una familia de soñadores. Realizó, como se suele hacer en las películas de *found footage*, un desmontaje (Català, 2014 b) y construyó un melodrama. Es el único ejemplo que tenemos durante este periodo en España y procede de la influencia de artistas difíciles de conocer de forma masiva en este país, en aquel momento, como Bruce Conner o Joseph Cornell (Trueba, 2007). Si Viscarret hubiese atendido a los documentales extranjeros que pasaron por nuestro país esta influencia difícilmente se habría dado.

Las películas documentales realizadas en España durante la época que hemos tratado hablaban, en su inmensa mayoría, de situaciones, personajes y pasados muy enraizados en nuestra cultura. Dejando a un lado las coproducciones, el caso más internacional, es decir, con una vocación de hacer universal su discurso es el de José Luis Guerin. Recordemos como este cineasta hablaba de una trama que no dividía a los realizadores por países sino que los unía por un interés común: el cine. El cine como mecanismo que ha proporcionado unidad a los hombres y a su mundo. Una reflexión que también proponía Godard en los años noventa a través de *Histoires(s) du cinéma*

(1988–1997). “La historia se ha convertido en una historia colectiva, como nuestros sueños, nuestros deseos, nuestras esperanzas y nuestros tormentos se han inscrito, gracias al cine, dentro de la historia del mundo” (Quintana, 2003 b: 166–167). El cine documental español mientras se escrutaba así mismo y llegaba a conclusiones acerca de su propio cine y de su propia historia fue abriéndose poco a poco y solo a finales de siglo, cuando la influencia de profesores como Jean Comolli, la llegada de realizadores latinoamericanos, la experiencia en el extranjero de alumnos como Viscarret permitió adaptar las inquietudes propias de esta tierra con las inquietudes que sobre el cine documental llevaban años debatiéndose fuera de nuestras fronteras.

Repasar el cine documental extranjero que se estrenó en España, así como los cortometrajes documentales que se realizaron, nos genera la sensación de un cascarón que se fue rompiendo muy poco a poco y nos impone la idea de que el siglo XXI trajo al cine documental español su modernidad, su gran despertar y su mundialización.

## **27. *La autonomía del cine documental.***

Al proponer una apertura del cine documental español al resto del mundo a finales del siglo XX no queremos caer en esa actitud que se lamenta del atraso que sufre, supuestamente, nuestro cine –y que se observa en muchas de las protestas que se lanzan hacia él–. La idea que tenemos es que a comienzos del siglo XXI los ritmos de la cinematografía mundial se igualaron –se estandarizaron– en un proceso que comenzó en los años noventa. Si nos acercamos al grueso de producciones españolas que no hemos podido comentar aquí, es decir, a las películas de ficción, podremos ahondar más en esta idea.

A finales de los años noventa el cine español se había renovado por completo en comparación a lo que había sido a finales de los ochenta. Todo había transcurrido en menos de una década. Un abrumador número de nuevos realizadores habían sustituido de una forma eficaz a la vieja guardia, e incluso a muchos de los que habían debutado una década antes, y parecía que habían conectado, en algunos casos de forma abrumadora, con el público. De las 840 películas que se hicieron entre 1990 y 2001, 225 fueron óperas primas. Lo que permitió el debut de 251 directores (Herederó y Santamaría, 2002: 47–48). Un alud de cambio que venía arropado por las buenas cifras que presentaba el cine español a finales de los noventa: en 1999 había aumentado su cuota de mercado tres puntos, pasando del 10,82 % de 1990 al 13,78 %. Cifras que suponían un aumento de nueve millones de espectadores para el cine español en las salas (Pena, 2002: 3). Este espejismo de buena salud, que se vendría abajo a principios del siglo XXI, escondía una serie de procesos que se habían vivido dentro del cine español y que, a finales del siglo XX, ya eran motivo de análisis y de crítica para algunos especialistas.

En este sentido, los acercamientos que realizó Carlos Losilla en 1997 y 1998 en la revista *Dirigido por...* a las producciones firmadas por los realizadores debutantes (Losilla, 1997) y al trabajo que estaban haciendo los veteranos (Losilla, 1998 b) creemos que son un mapa preciso del estado de situación del cine español a finales de los noventa. Si seguimos las características que expone en su texto así como sus razonamientos podremos acercarnos mejor a la idea de homogenización que hemos expuesto anteriormente.

En su artículo dedicado a los debutantes, Losilla empieza explicando que, dentro de nuestro cine, “todas las revoluciones están pendientes” (Losilla 1997). Esto es así porque históricamente el cine español es un cine sin imagen, sin una gran tradición a sus espaldas y en donde cualquier propuesta o explosión creativa jamás ha tenido continuidad. Además, el cine español ha tenido siempre serios problemas para acercarse a su realidad y en los años noventa el divorcio entre ambos es absoluto. Han existido intentos que, supuestamente, conectan con lo real pero son trabajos que no pueden disimular que nuestro cine había perdido, a finales del siglo XX, el contacto con el mundo.

Esto ha provocado, siguiendo a Losilla, que los debutantes creen su universo a partir de un mundo artificial, bien sea el cine del pasado, el cómic o el diseño. Estaríamos ante “un filtro distorsionador respecto a la realidad que pretenden reflejar” (Losilla, 1997: 97)<sup>669</sup>. Esto ha llevado al cine español a producir películas de artificio, productos que bien podrían realizarse en cualquier entorno. ¿Cuál es una de las razones de querer estandarizar los films? La obsesión por desarrollar una industria. Industria, que por tener como modelo Hollywood, impulsa una progresiva desaparición de lo que dentro del cine entendemos como *autor*. Losilla termina proponiendo, y es aquí donde más nos interesan sus palabras, que *Asaltar los cielos*, a pesar de sus defectos y de sus deudas con la televisión, según su criterio, puede ser “una forma de empezar a crear una tradición” (Losilla, 1997: 42). Es decir, que se podía utilizar un género que se encontraba casi vacío de producciones para desarrollar aquello que la ficción estaba expulsando de su territorio.

Este estado de cosas podría haber sido diferente para los realizadores veteranos pero, en el segundo texto de Losilla, nos damos cuenta de cómo estos cineastas se adaptan de forma masiva a los cambios que se están produciendo en el cine español y participan de una voluntad similar a la de sus nuevos compañeros de viaje.

---

<sup>669</sup> En palabras de Ángel Quintana. “El cine posmoderno que se consolidó en España durante la década de los noventa fue debido, sobre todo, a la existencia de un relevo generacional dispuesto a adoptar unos parámetros culturales que no pertenecían a la idiosincrasia del propio cine español, sino en el interior de una cultura más globalizada y en la irrupción de un nuevo modelo en el que los referentes ya no se encontraban en la realidad empírica del entorno, sino en las (sub)culturas de la imagen –cómic, videoclip, cine de género, publicidad–. Los nuevos cineastas de los noventa –Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem, Álex de la Iglesia o Alejandro Amenábar– asumieron un extraño sentimiento de orfandad frente a la tradición y propusieron un rechazo visceral de los modelos reflexivos propios de cierto cine de autor” (Quintana, 2005: 10).

Los supervivientes del cine patrio tienen un interés por el pasado similar al que ocurrió durante los años de la transición. Sin embargo, las nuevas ficciones no presentan el aire de tensión de los setenta. Están “hechas de arquetipos, meros espectros de lo que fueron una vez” (Losilla, 1998 b: 98). Si los jóvenes se sienten huérfanos hacia un sistema sociopolítico del que se consideran absolutamente ajenos, los mayores se han quedado huérfanos de los ideales y las revoluciones prometidas que nunca se han terminado de cumplir. Dos desencantos, una consecuencia: huir de nuestra realidad y derivar en propuestas estándar. “Hemos logrado que se nos reconozca en Europa, pero al precio de perder todas nuestras señas de identidad” (Losilla, 1998 b: 98). De esta manera, hemos visto como muchos veteranos han rebajado sus exigencias estéticas para poder entrar dentro del mercado. Para permanecer en el interior de una “Cultura Oficial” (Losilla, 1998 b: 98). Para terminar, Losilla certifica cómo algunas películas que no cumplen los parámetros de la línea oficial terminan por existir en las estadísticas oficiales pero son prácticamente invisibles para el espectador medio. Para ello cita en varias ocasiones a *Tren de sombras*, a la que define como una película “perfecta” (Losilla, 1998 b: 98).

Los dos textos de Losilla terminan con un planteamiento similar: buscan una deseable línea de trabajo y ponen ejemplos que puedan abrir un espacio renovador para el cine español. En los debutantes encuentra estimulante la apuesta de Linares y Rioyo por el largometraje documental y en los veteranos se acoge a un realizador que ha decidido no traicionar su forma de entender el cine y ha seguido la línea que empezó en 1985.

Dentro de todas estas reflexiones, que nosotros hemos esquematizado lo máximo posible, está siempre presente la idea, más que nunca, de que el cine español, a finales del siglo XX, entendió que debía ser un negocio. Una disciplina que o realizaba equilibrios entre *arte* e *industria* o jamás iba a conquistar al público. El cine español ha vivido siempre en perpetuo estado de crisis, bien sea económica, artística, política o de público, y la de los últimos años noventa, y principios del nuevo milenio, está muy unida con unas ideas liberales que desde los años ochenta se han ido asentando, con una enorme fuerza, en el mundo occidental. Nuestro cine ha interiorizado conceptos como el beneficio, la competitividad, el nicho de mercado, y ha intentando desarrollar una industria partiendo de unos estándares que el público conoce de antemano, de ahí la gran atención hacia las películas de género.

El problema de crear una industria cinematográfica a partir de un modelo es que, en función de cómo te relaciones con él, te puede transformar sin ningún tipo de pudor en franquicia. El elegido, porque es el de mayor éxito económico, es el estadounidense: Hollywood. Algunos intentan explicar este fenómeno en términos sociales y mantienen la idea de que existe un “colonialismo cultural” (Sanz, 2006: 103) porque ven como el mejor cine americano se está realizando en Asia o en Europa. Sin embargo, este fenómeno no es ni más ni menos que una gigantesca deslocalización industrial –el mundo globalizado y neoliberal por el que se rige esta industria no nos permite hablar en otros términos–. Asistimos a la creación de un estándar de producción que nos dice desde cómo debe ser un determinado personaje hasta cómo estructurar de forma coherente un montaje. De esta manera, una película filmada en Madrid, Barcelona o San Petersburgo puede convertirse en un producto de ida y vuelta: se hace en el extranjero introduciendo algún tipo de peculiaridad del lugar y después se compran los derechos y se implementa en la industria madre –Hollywood–. Con el paso del tiempo, se van ahorrando costes y los realizadores extranjeros ni siquiera tienen que filmar dentro de sus propias coordenadas espaciales sino que son importados a EEUU, educados y preparados para desarrollar cualquier film: un cine mundial para un mercado mundial.

Cuando hablábamos sobre el origen de *Monos como Becky* citábamos una conferencia en la que participaron Javier Maqua y Joaquín Jordá<sup>670</sup>. En ella, Maqua expuso un caso particular que partía de su propia experiencia y que es un ejemplo de cómo el cine se ha transformado en un escaparate donde los mismos productos se compran por igual en todo el mundo. Cuenta que él realizó un guión sobre Ramón Sampedro para una película de la televisión autonómica gallega. Su trabajo, que se llamó *La cabeza de Don Juan*, no fue bien acogido y tuvo que realizar una serie de cambios con el objetivo de llegar al mayor número de espectadores posibles, es decir, de aumentar los potenciales consumidores. Su guión terminó transformándose en la *TV Movie* de Roberto Bodegas *Condenado a vivir* (2001). Su trabajo es muy similar al que cuatro años después firmaría Alejandro Amenábar en *Mar Adentro* (2005), de hecho, los productores son los mismos. Un guión para una película que se debía emitir en una televisión autonómica servía tanto para entretener a unos curiosos espectadores gallegos como para ganar un gran premio en Hollywood, concluye Maqua.

---

<sup>670</sup> Debate “La frontera de los géneros: duetos” con Joaquín Jordá y Javier Maqua. Realizada en el CCCB el 2 de junio de 2005 en el marco del *Congrés Internacional de Cinema Europeu Contemporani 2005*. Se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=v6uMF1jA6bE>

En un artículo acerca de la idea de ensayo fílmico que escribió Àngel Quintana a principios de este nuevo milenio (Quintana, 2003 c) explicaba que los directores españoles que habían aparecido en los años noventa habían construido un *cine de la imagen* que había dejado de ser espejo del mundo y se había convertido en espectáculo de pretendida atemporalidad. Habría que añadir que también han perdido el espacio y en muchas ocasiones la compostura. El propio Quintana, en otro artículo, hablaba de que existían, en los noventa, varios tipos de cine dentro de la institución *Cine Español* (Quintana, 2006). Uno era el de la provocación postmoderna y la diversión, como el de Santiago Segura o Àlex de la Iglesia, y otro el que pretendía ejercer un supuesto retorno a la realidad, es decir, el trabajo de Benito Zambrano, Icíar Bollaín o Fernando León de Aranoa. Para Quintana, estos realizadores que prestan atención al mundo lo hacen de manera “tímida” (Quintana, 2006: 280)<sup>671</sup>. Es decir, construyen un universo que no quiere exponerse al azar y basan todo su entramado en la fuerza de un guión. Siguiendo su razonamiento, este modelo realista nacido en los noventa chocaría de frente con otro modelo que también está interesado en lo real y que ha desarrollado una estructura de producción alternativa. Nos referimos a lo que anteriormente llamábamos *Nueva Escuela de Barcelona* y que, a diferencia de buscar un guión con el que desarrollar el film, basan su trabajo en construir “la obra en la mesa de montaje” (Quintana, 2006: 283). Es decir, en trabajar con la realidad y con el azar de una manera más libre.

Para este trabajo, que ya había advertido sobre la importancia del montaje dentro del cine documental en sus primeras páginas y en base a él ha realizado los cuatro acercamientos a *Asaltar los cielos*, *El sol del membrillo*, *Tren de sombras* y *El encargo del cazador*, es importante el hecho de que Quintana diga que un tipo de realismo está basado en una serie de arquetipos –de estándares– dramáticos, caso del realismo tímido, y el otro, por la premisa con la que ha elegido trabajar, se vea avocado a no tener ningún tipo de *definición*. El autor no lo expresa con estas palabras –utiliza denominaciones como “obras mutantes” o “ficción híbrida” (Quintana, 2006: 283)– pero lo que está diciendo es que la industria –e incluso los teóricos como hemos visto en el acercamiento a *Tren de sombras*–, no pueden fagocitarlos si no saben qué están vendiendo.

¿Cómo presentar entonces estos trabajos para incluirlos dentro del mercado? Siguiendo los acercamientos del segundo bloque de este trabajo, la idea inicial era

---

<sup>671</sup> Por eso el autor denomina a estos trabajos como películas de *realismo tímido*.

confinarlos dentro de lo que en décadas pasadas se entendía como *cine de autor*. De hecho, un conocido texto de Jaime Pena decía que los autores eran unos “proscritos” (Pena, 2002: 15) del cine español. Sin embargo, esto no era tan sencillo porque como el propio Pena reconoce, los autores, en los años noventa, podían empezar a desarrollar sus intereses dentro del cine prefabricado<sup>672</sup>. Además, durante esta década el cine de autor también fue engullido por el mercado y hemos visto como lo que antes denominábamos arte y ensayo es hoy conocido como cine independiente<sup>673</sup>. El problema es que las películas de las que hemos hablado aquí tenían esa especial relación con la realidad que exponía Quintana y desde un principio, y por mucho que fuesen *autores*, se les encuadró, aunque con dificultad como hemos visto páginas atrás, dentro del término documental. Esta indefinición les llevó a actuar con precariedad pero con una enorme libertad y, gracias a ella, el cine que no tenía cabida en el mercado desarrolló una autonomía propia.

Cuando utilizamos la palabra *autonomía* lo hacemos en el sentido que Greenberg y su conocido trabajo sobre la pintura moderna le daba (Greenberg, 2006). Presentando su pensamiento de la forma más escueta posible, tenemos que entender que para este autor, a propósito de las vanguardias, el arte se había salvado de quedarse parado en el tiempo porque “proporcionaba un tipo de experiencia valiosa por sí misma” (Greenberg, 2006: 112). Es decir, que inició un proceso de crítica interna y creó sus propios límites, su propia autonomía. Un proceso que llevó al arte hacia la abstracción. ¿No es esto lo que hemos descrito cuando hablábamos de la incansable necesidad que tenían las películas de principios de la década de los noventa de hablar del propio cine y de su lenguaje? Con esta búsqueda los largometrajes documentales parecían enfrascados en volver a los inicios del cine, a su infancia, para descubrir la esencia, para descubrir lo que pertenece al cine y es materia suya: lo cinematográfico. No lo consiguieron, por eso las películas de aquellos años, y las que han venido detrás de ellas, las conocemos bajo la palabra documental.

---

<sup>672</sup> “Estamos ante una nueva manera de entender el cine de autor en la que el cineasta busca expresarse dentro del cine *mainstream* y lo hace sin ningún tipo de complejos, a diferencia de otras épocas en las que los directores intentaban escapar de Hollywood y sus redes para poder expresarse con libertad” (Pena, 2002: 12).

<sup>673</sup> “El cine independiente ha ocupado casi todo el espacio que antes ocupaba el cine de autor en los hábitos de consumo cultural del espectador ilustrado que asiste a las salas de ensayo. Entre Hollywood y los *indies*, el cine americano ha cerrado la pinza en torno a los demás modelos de cine” (Weinrichter, 2002: 36).



Aunque no alcanzasen la meta sí que consiguieron una autonomía, pero alejada de cualquier parecido a lo que proponía Greenberg, y mucho más prosaica: ser un producto incluido dentro de la industria pero con un carácter único y diferenciado. Eso es lo que podemos deducir de utilizar la expresión *Documental de creación*. En este trabajo hemos decidido poner la barrera en 1999 por una serie de razones, una de ellas es que *Monos como Becky* es la creación que perfecciona un proceso de producción y le da una enorme visibilidad. Nosotros hemos detenido el reloj donde empieza la cadena de montaje, pero solo tenemos que ir dos años más allá para descubrir el momento exacto en el que el mercado aceptó la etiqueta y se puso manos a la obra para venderla: el éxito de *En construcción* tanto en el único Festival de categoría A de nuestro país – Festival Internacional de Cine de San Sebastián– como en los premios que concede la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográfica de España.

Esta mercantilización no significa que lo que conocemos como ficción y documental hayan tenido un mismo proceso ni sean similares en su modelos de fabricación –a lo escrito durante este trabajo nos remitimos–. De hecho, en los años noventa vimos la importancia de los directores noveles y como su empuje terminó por cambiar la industria y arrastrar a unos veteranos que se dejaron llevar por las necesidades del momento. En el documental, la vieja guardia es la que pone las líneas a seguir. Es la que realiza los cambios oportunos para reanimar un género y encontrarle un sentido. A esto nos referíamos en el apartado anterior cuando hablábamos de cómo las vanguardias de los sesenta –Patino/Jordá– nunca habían dejado de ser vanguardias.

Además, una de las causas del despertar del documental a principios del siglo XXI es que en la búsqueda que se realizó por la Historia del Cine y por su lenguaje se desarrolló una estética, un supuesto territorio libre del cine que diría Guerin, que llamó la atención de muchos nuevos realizadores que querían huir de las propuestas que les lanzaba la industria. De hecho, muchos de estos realizadores no estaban tan interesados en limitarse a hablar del cine, de su historia y de sus límites pero sí que vieron cómo algunos de sus hallazgos podían utilizarse para hablar de asuntos que en esos momentos no estaban en demanda: el ejemplo de *Asaltar los cielos*. Estos aprendizajes fueron utilizados por muchos de los cineastas que aparecerán en España a comienzos del siglo XXI. Pero eso es algo que nosotros no podemos comentar en profundidad en este trabajo.



## 28. Conclusiones generales.

En la *Introducción* expusimos que el origen de esta investigación se encontraba en la necesidad de explorar una serie de inquietudes que nos surgieron mientras cursábamos el Máster en Estudios sobre Cine Español que ofrecía la Universidad Rey Juan Carlos. Durante ese curso, y bajo la tutela de Alfonso Palazón, el Trabajo Fin de Máster sobre *El encargo del cazador*, así como las lecturas que para su realización tuvimos que hacer, nos dieron una serie de ideas generales sobre el periodo que ha sido objeto de estudio de esta tesis doctoral. Esas ideas eran tan genéricas que nuestra curiosidad transformó todas las inquietudes en dudas. De hecho, esas incertidumbres hicieron que lo que debía ser una investigación sobre el *Encargo del cazador* y el documental español del siglo XXI terminó por convertirse en una investigación sobre *El encargo del cazador* y la Escuela de Barcelona.

El tribunal que evaluó aquel trabajo, formado por Laura Gómez Vaquero, Daniel Sánchez Salas y Antonio Lara Martínez, fue el primero que se dio cuenta del cambio. Fue Daniel Sánchez Salas, el primer profesor al que presentamos las ideas que tenía acerca del cine documental, quien se cercioró de esta importante variación. El tribunal preguntó porqué aquella investigación había puesto su mirada en el pasado y había abandonado el presente. La respuesta, que en aquellos momentos no nos fue posible dar, es que el cine documental español después del éxito de *En construcción* es para nosotros un periodo profundamente distinto al que hemos trabajado aquí. Esa investigación sobre lo que queda de *El encargo del cazador* en el siglo XXI es posible, pero entendemos que sería forzada. Por eso, cuando nos planteamos realizar una tesis doctoral, nuestra preocupación pasó a aquellos films que comprendimos que eran hermanos nacidos de un mismo tiempo, de unas mismas circunstancias. Es decir, a los films de la última década del siglo XX.

En las conclusiones del Trabajo Fin de Máster se propuso que ese último apartado no fuese una recopilación de lo visto hasta ahora sino una parte más del puzle. Un epígrafe que, como el resto, sirviese para sumar. Para aunar de la mejor forma posible cada uno de los elementos que por separado se habían tratado. El tribunal que evaluó el trabajo no puso ningún inconveniente pero sí que se nos objetó, en palabras de Laura Gómez Vaquero, que aquel colofón debía ser un poco más extenso. Entendemos que la corrección tenía la evidente intención de no simplificar lo que había sido, para los

parámetros de un Máster, un trabajo bastante extenso. También se nos hizo ver, y por ese motivo esta tesis doctoral se ha iniciado abordando de forma sucinta qué es lo que define a una película como documental, la falta de implicación en ciertos aspectos teóricos. La réplica exacta fue: nos gustaría haber encontrado en el trabajo algo que precisase qué es un documental.

El proceso desde el final de aquellos estudios hasta la presentación de esta tesis es todo un programa de aprendizaje y la primera consecuencia de ese aprendizaje –una primera conclusión– que hemos de resaltar es la que nos ofrecieron tanto el tribunal de aquel trabajo como los profesores del citado máster: un doctorando debe atender a aquellos que con más experiencia que él le evalúan y debe tomar esas palabras como elementos que van a enriquecer su trabajo. A pesar de que es posible no estar de acuerdo en algunos puntos, primero hay que buscar esos puntos, entenderlos y posicionarse. Es tan importante presentar tu trabajo –hacerlo público– como obligado es enriquecerlo con los análisis que existan sobre él. Esta enseñanza es la parte principal del inicio de la historia crítica que hemos presentado aquí.

Como es probable que ocurra en cualquier investigación, a la hora de plantear tanto la metodología de trabajo como el objeto de estudio, nos encontramos con una serie de inconvenientes y de, no podemos llamarlo de otra manera, sorpresas. La primera de ellas tiene origen en aquello que intentamos definir en la metodología como una historia lo más inclusiva posible y que, además, le procurase un hueco y un sentido a todos los largometrajes documentales que se proyectaron en las salas durante la década de los noventa. El problema residió en que para completar el relato tuvimos que acudir tanto a producciones cuyo destino era la televisión –*Gaudí* o *El encargo del cazador*– como a films realizados, también para la televisión, por extranjeros –*Muerte en el valle*–. Nuestro objetivo era cubrir lo producido para un medio físico que popularmente conocemos como cine –sala de cine– y lo primero que nos dimos cuenta es que aquello únicamente era un lugar al que, por costumbre, asociábamos las películas. Cuando, sencillamente, para los films de no ficción el medio físico había dejado de importar. Un largometraje documental, una película, no necesitaba de una sala –ni de un formato– para serlo. Hoy en día, gracias a la evolución del cine digital, lo empezamos a asumir con más naturalidad.

El segundo inconveniente derivado de plantear la metodología, y de intentar paliar lo que el tribunal que hemos mencionado antes nos comentó sobre nuestra falta de complicidad con la teoría asociada al cine documental, fue el de elegir las cuatro películas objeto de un mayor acercamiento. Quisimos buscar, nos remitimos a la parte inicial de este trabajo, cuatro films que fuesen lo suficientemente diferentes –desde un punto de vista histórico y teórico– y lo bastante importantes como para constituir columnas de referencia en el trabajo –y ejemplo de un acercamiento en función de su montaje–. Lo que nos hemos encontrado es que, por culpa de esa elección, a esta casi historia monumental le ha faltado la monumentalidad de tratar a todos los films por igual. Quisimos hacer una historia inclusiva y hemos trazado una historia con protagonistas y secundarios. Por eso, además de por lo dicho al principio de este trabajo, la hemos denominado *trama*. Porque hemos trazado la línea pero es necesario completarla.

Hecha la elección de los cuatro films y del resto de obras que debían formar parte de este trabajo nos planteamos la necesidad de indagar en las circunstancias legislativas y económicas que rodearon al cine español en su conjunto y al cine documental en particular. El análisis de los datos nos dejó un desenlace fatídico pero esperanzador. Pudimos comprobar que de 1981 a 1999 los números eran tan insignificantes que se pueden presentar en una simple oración: no existió ni industria ni público para los largometrajes documentales en salas desde principios de los años ochenta hasta finales de los noventa. El único dato esperanzador era un incremento de producciones en su parte final que, como dijimos, seguiría imparable una vez entrado el siglo XXI –y cuyo modelo estético y de producción partía de lo que habían conseguido las pocas películas realizadas durante la época que estudiamos aquí–. En concreto, las cifras parecían hablarnos de dos periodos (1990–1994/1995–1999) pero al final los resultados en cada etapa eran tan ciclotímicos que, como argumentamos, el cambio de paradigma no estaba en 1994–1995 sino en el año 2000, donde se firmaron 4 películas. Una cifra que en la tabla expuesta solo había sido superada por los número de 1981 y que sería progresivamente superada del año 2001 en adelante.

Este acercamiento nos obligó a preguntarnos si la Historia del Cine Documental en España había sido siempre así. ¿Era posible que el cine documental siempre hubiese tenido un espacio mínimo, ínfimo e irrelevante a lo largo de nuestra Historia? Consecuencia: tuvimos que plantear una breve, y por espacio incompleta, historia de los

impulsos documentales que ha tenido España. A través de las lecturas y el visionado de un gran número de obras entendimos que habían existido, durante el siglo XX, dos grandes periodos de producción dentro del género –Guerra Civil/Transición a la democracia– que apenas habían durado unos pocos años. Por este motivo titulamos al apartado *La teoría de la tensión*, porque el cine documental solo explotaba cuando había una situación sociopolítica lo suficientemente tensa como para pararse, preguntarse y grabar lo que estaba pasando en nuestro mundo. Aunque cada periodo histórico ha desarrollado sus peculiaridades, en general, el cine documental español en este siglo pasado ha sido raquítico y lo suficientemente insignificante como para que ni siquiera exista, dentro de nuestra historiografía, una publicación que analice sistemáticamente las producciones del género durante el siglo XX. Y eso que hay sobradas pruebas de que, aunque sea pequeño, presenta unos ritmos históricos y estéticos diferentes a los otros géneros.

Al final de ese apartado hacíamos un salto y nos marchábamos directamente al siglo XXI porque veíamos que entre la Transición y los documentales del nuevo milenio había un interés por los testimonios y por el pasado histórico y el presente político que las películas que habíamos seleccionado para este trabajo no mostraban. De esta forma, nos hicimos una serie de preguntas iniciales, pocas, esperando que se ampliaran con el devenir de esta investigación, y vimos que era necesario explicar qué había ocurrido desde que el final de la Transición –pusimos 1982– y el principio de los años noventa –1988–. Descubrimos aquí elementos relevantes: los largometrajes que se calificaron en el Ministerio para su exhibición en salas tuvieron una importancia económica mínima, sus propuestas narrativas y formales no supieron competir con la televisión y nuestro acercamiento era, a todas luces, incompleto. ¿Por qué? Porque existió, como explicamos en la adenda de ese epígrafe, una cierta preocupación por la relación realidad–cine; aunque esta se mostró a través de otras producciones que no hemos analizado con la suficiente profundidad porque hacerlo suponía desviarse de nuestro objeto de estudio de una forma que podría haber resultado irreparable. Por este motivo, decidimos escoger el film de un destacado realizador –*Madrid*–, cineasta que ha sido importante para el cine de lo real en la década de los noventa, con la idea de que ejemplificase, a través de una ficción, qué había ocurrido con el documental durante los años ochenta.

Esa obra se puso en comparación con otro largometraje –*Donde termina el corazón*– con el objetivo de demostrar que los largometrajes documentales habían sido

expulsados de las salas e, incluso, del país. El epígrafe titulado *En la casa de nadie* tenía que haberse extendido hasta 1989 pero, después de toparnos con la película de Carlos Scola y con *Gaudí*, esa fecha nos pareció lo suficientemente relevante como para desgajar ambos films y pensar que la década de los noventa, para el cine de lo real, empezó en 1989. Año en el que el documental se marcha del país y año en el que regresa para abrir las emisiones de un canal de televisión con una propuesta que no había tenido precedentes en el cine español. Es decir, ese el punto de origen del cambio.

Es en este momento en el que nuestra investigación se adentra en los documentales que habían sido delimitados en la propuesta de trabajo. Debido al planteamiento de inicio, y a los problemas que hemos comentado antes, decidimos agrupar algunas películas y explicarlas dentro de un mismo proceso y contexto. Esto puede dar a entender que su participación es menos relevante que la de otros; insistimos, es únicamente una propuesta de análisis. Además, y situándonos en un contexto general, hemos encontrado que existe, dentro de ellos, una división que los parte en dos etapas. De 1989 a 1995 y de 1996 a 1999. La primera de ellas es un periodo fuertemente marcado por el escrutinio de la Historia del Cine y de la experimentación, la búsqueda, dentro del lenguaje documental; mientras que la segunda, que sigue preocupada por la forma, abandona la Historia del Cine y empieza a introducir un interés por la política, la memoria o por ciertas cuestiones sociopolíticas. 1996 es el año bisagra por la producción de tres films: *Muerte en el valle*, *Asaltar los cielos* y *Granado y Delgado. Un crimen legal*. No fue un año de excepción porque esta repentina predilección por temas de corte político germinó.

Después de abordar el trabajo de Manuel Huerga y plantear algunos interrogantes acerca del falso documental, nos encontramos con que en 1990 se produjeron tres películas, dos de ellas claras herederas, tanto por su tema como por su forma, de los films en los años ochenta y otra, *Innisfree*, que se daba la mano con *Gaudí* en intentar proponer otro elemento poco trabajado dentro del cine español: el cine dentro del cine. El trabajo de Huerga y de Guerin, realizadores que habían debutado profesionalmente en los años ochenta –Guerin en el cine y Huerga en la televisión–, fue el que ganó la partida. *Innisfree* y *Gaudí* despertaron un interés que terminó por apartar del documental productos como *Los gallegos* o *Andar Bengala*.

En este inicio nos topamos con que dos televisiones públicas –TV3 y TVE– habían apoyado dos documentales –con distribución radicalmente desigual– con apenas un año de separación –1989/1990– y cuyo interés radicaba en sus anómalas propuestas. Nos referimos a la citada *Gaudí* y a *El encargo del cazador*. Este hecho, unido al trabajo previo que habíamos realizado sobre el film de Joaquín Jordá, nos convenció de que era necesario acercarse a él para explicar una serie de procesos que estaban empezando a ser relevantes: la necesidad de estudiar el pasado del cine, actualizarlo y reutilizarlo en el presente, el compromiso que hacia el cine documental mostraban importantes cineastas de nuestro pasado –Jordá, Erice, Patino, Saura– y para ejemplificar que, a pesar del apoyo de un ente tan relevante como TVE, un largometraje documental comprometido con su fondo y con su forma seguía sufriendo serios problemas de comunicación con el público. Por estos motivos, nosotros expusimos que *El encargo del cazador* es un manifiesto sin influencia que únicamente será reivindicado cuando su autor realice *Monos como Becky*.

Esta oscuridad que cubría muchos de los aspectos del análisis del film de Jordá es enfrentada en el siguiente acercamiento: *El sol del membrillo*. Una película que tiene a la luz como premisa y que tuvo una visibilidad gigantesca para el público y para la crítica. La película de Erice continuaba explorando la Historia del Cine y nos obligaba a mirar a los inicios del séptimo arte, a los Lumière, a Méliès, y nos imponía una relación del cine con la pintura que no tendrá igual en el periodo que estudiamos. Fue, y sigue siendo, una película muy relevante para el cine español en su conjunto. Es el primer gran triunfo internacional del cine documental de este país –su paso por Cannes le avala– y todo gracias, además de a su calidad, a la figura de Víctor Erice. Si no hubiesen existido autores de su prestigio realizando films vinculados al cine de lo real el género no habría adquirido, por asociación, su reputación.

La importancia que estaba alcanzado la reflexión acerca de la forma en la que se presentaba la realidad adquiere cuerpo con el trabajo de Basilio Martín Patino. Después del análisis a propósito de *El sol del membrillo*, descubrimos que el realizador salmantino seguía describiendo los procesos que vivía el cine documental español pero a través de ficciones. En ellas incluía características formales propias del documental y reflexionaba acerca de la imposibilidad de representar el pasado histórico –*Madrid*– y sobre la falsificación de las imágenes y como estas estaban sustituyendo al mundo real –*La seducción del caos*–. Su visión del cine, y de sus imágenes, completan, por



oposición, lo que estaba reivindicando Erice al decir que deseaba, que necesitaba, volver a la infancia del cinematógrafo. Patino vendría a reclamar esa inocencia, aunque no explícitamente, advirtiendo del peligro y de la saturación de producción de imágenes.

Esta primera etapa, como dijimos, está caracterizada por la necesidad de encontrar nuevos caminos para el documental y por la obligación de repasar, de volver a pensar, la Historia del Cine –lo que para nosotros significaba traer la modernidad al documental español–. En este sentido, y Dejando a los nombres propios –Jordá, Patino, Erice–, entendimos que era necesario agrupar una serie de películas –*Después de tantos años, El tiempo de Neville, Ojala, Val del Omar y Sombras y luces. 100 años de cine español*– para hablar de un proceso que consideramos muy relevante: la creación de un canon para el cine documental a través de la revisión de una serie de autores y películas a los que el género desea imitar de una u otra forma.

José Val del Omar, Edgar Neville, *El desencanto*, unidos a Jacinto Esteva, a los pioneros del cine o a mitos como John Ford van desfilando hasta crear un espectro de trabajo que obligaba a definir el cine lo real como un cine inclasificable. Preocupado por conseguir una personalidad propia y un prestigio que la televisión le había arrebatado –aunque todavía se le resistía el público como demuestran las cifras de asistencia y recaudación–. En ese epígrafe construíamos la historia de un *canon* que se estaba enfrentando a un cine oficial representando por la película de Giménez Rico. Ese film pretendía ser un símbolo de España, de sus instituciones y de su cine y en él no tenía entrada el proceso en el que estaba envuelto el documental español. El cine de lo real se estaba construyendo en la marginalidad.

Tras describir este proceso de reconstrucción histórica nos acercamos a un autor que para el cine español había supuesto la antítesis de lo que Esteva, Val del Omar o Neville representaron en su momento: tenía un prestigio internacional y nacional extraordinario, una obra extensa y muy influyente, había sido una figura en lucha contra el régimen franquista y se había transformado en un *autor oficial* cuando la democracia llegó a España. Sin embargo, y al contrario que los cineastas que hemos citado, la atención hacia su obra, y las consideraciones que sobre esta tuvo el público y la crítica, descendió en esos años. Mientras a unos se les recuperaba y reivindicaba a Saura se le empezó a menospreciar. De todo ello entendemos que es ejemplo el caso de la producción, distribución y recepción crítica de *Marathon*.

Por el contrario, su trabajo más destacado, y más aplaudido, vendría de su forma de entender el cine musical. Desarrolló una fórmula de *documental musical* en el que privilegiaba las actuaciones, los gestos escondidos de los artistas, una luz que se convertía en personaje dentro de las representaciones y una estética plagada de espacios vacíos –de paneles blancos–. Una forma de hacer que ha seguido utilizando hasta la actualidad.

Hasta este momento, la primera etapa estaba plagada de veteranos. Salvo los casos de Cristina Esteban –*Ojala Val del Omar*– y de Pedro Carvajal y Javier Castro –*El tiempo de Neville*–, cuyos trabajos no representaron logros de gran influencia ni propuestas especialmente estimulantes y cuya importancia residía en recuperar a Neville y a Val del Omar para la Historia del Cine Español, los cineastas de viejo cuño eran los que proponían los cambios más relevantes para el documental.

De hecho, el trabajo de los mayores empezó a dar resultados cuando Chus Gutiérrez estrenó *Sexo oral*. Había participado junto a Joaquín Jordá en *El encargo del cazador* y sus consejos le sirvieron para abordar su primera película documental. Nosotros entendemos que su influencia en el montaje del film y en la forma de trabajar con los protagonistas de su película es evidente. Había nacido el primer amago de una posible nueva generación de cineastas que había aprendido las lecciones de Jordá y Erice –incluimos en esta tesitura a José Luis López Linares– partiendo de una relación directa con estos autores. Es decir, de estar en un rodaje con ellos, observarles y replicar lo que allí veían.

Cuando escribimos sobre el film de Chus Gutiérrez nos encontramos que desde ese instante, como hemos explicado, empezó un cambio importante. Sin embargo, también chocamos con una película, *Casting*, que tenía las mismas pretensiones formales y narrativas que *Sexo oral* pero separadas por cinco años de diferencia. Decidimos unirlas y no incluir el trabajo de Fernando Merinero en el apartado final de este segundo bloque de la investigación porque así este epígrafe se transforma en una bisagra dentro de nuestro trabajo. Mostraba la llegada de una nueva generación –y sus nuevas preocupaciones– y un trabajo absolutamente inclasificable, no por su interés sino por su escaso interés, que se destapó como un film absolutamente fuera de lugar. De hecho, como explicamos, Chus Gutiérrez entendió las enseñanzas de los maestros y asumió algunas de las nuevas ideas acerca del cine documental, mientras que Fernando

Merinero no mostró ningún tipo de interés por ellas, como así ejemplifica su película, y construyó un film que fue rechazado por público, crítica e industria. A pesar de que las premisas de partida eran las mismas –al epígrafe nos remitimos–.

Con ese análisis comparado se produce un corte radical en el trabajo. Aparecen dos apartados unidos por un tema que no había estado presente antes: el pasado político y la memoria histórica. Además, lo hacemos con dos obras que no tenían la previsión, en ningún caso, de ser un largometraje de estreno en salas. *Muerte en el valle y Granado y Delgado. Un crimen legal* hablaban sobre la Guerra Civil y el franquismo. Contaban historias de personajes olvidados y purgados por un sistema totalitario. Lo hicieron con la voluntad de recuperar la memoria de los represaliados, alimentar el debate sobre el pasado e incorporar sus lecciones en el presente. Ambos films tuvieron serios problemas. Concluimos que el primero de ellos solo pudo ver la luz en España cuando los documentales sobre la memoria histórica aparecieron con una fuerza inusitada, mientras que el segundo, que podía haber estado más tiempo apartado, tuvo la suerte de ser producido en el extranjero y de conseguir un importante galardón internacional. El film de Gomà y Montanyà abrió dos vías: el tema de la memoria histórica y la necesidad de encontrar un sistema de producción para dar salida a las películas documentales.

Lo que terminó por perfilar un año redondo –1996– fue la filmación de *Asaltar los cielos*. Además de su comprobado éxito entre público y crítica, la película de Rioyo y López-Linares ha sido la única ópera prima que ha triunfado y que ha conseguido ser el punto de partida de una carrera cinematográfica compartida. Lo que diferenció a este trabajo de los dos films nombrados previamente es que su preocupación por la historia no estaba reñida con su interés por encontrar un lenguaje, como decían sus realizadores, más cinematográfico. Utilizando, comentaban, elementos de la ficción. Era posible explorar la memoria al mismo tiempo que se era comprometido con la forma en la que se presentaba esa memoria. En su análisis hemos visto que no todos los que han escrito sobre ella comparten la misma opinión que nosotros. Podemos entender que sacada de su contexto, *Asaltar los cielos* pierda cierto valor con determinadas propuestas actuales. Sin embargo, su aportación al género fue la que hemos descrito y no creemos adecuado denegarle el status de un film preocupado por su aparato formal –en el acercamiento a su montaje lo explicamos con bastante claridad–.

En momentos de cierta complejidad histórica la discrepancia es natural. Es una cuestión de encontrar puntos en común. En el caso de *Asaltar los cielos* puede que existan disconformidades en el análisis del texto fílmico pero dentro del contexto industrial hay un acuerdo tácito en que su éxito en salas puso todas las miradas en las posibilidades de futuro que podrían tener los largometrajes documentales en las salas de cine. Ocurre lo mismo con la única película objeto de estudio que se estrenó en cines en 1997: *Tren de sombras*.

El film de Guerin fue acogido de forma entusiasta por la crítica española, recibió importantes galardones y su recaudación, en comparación con el resto de películas que aquí estudiamos, fue muy positiva. No obstante, existen dudas acerca de su definición. El concepto de *ensayo fílmico* era el más utilizado para definir el trabajo de Guerin pero no era el único –falso documental, metaficción, texto fílmico, etc.–. Para una tesis doctoral como esta, que utiliza la palabra documental en su título, la incorporación de *Tren de sombras* dentro de su objeto de estudio podría ser un problema. No obstante, este film incorpora las mismas inquietudes que la mayoría de las películas documentales de este periodo: interés por la historia del cine –a diferencia de Erice, Guerin incorporaba el apego por las *Home movies*–, la necesidad de que el cine de lo real siguiese explorando su lenguaje y, además, venía firmado por el director de *Innisfree*. Guerin estaba empezando a construir una influyente carrera. De hecho, su forma de ver el cine empezó a transmitirse a aquellos jóvenes que se iniciaron en los estudios cinematográficos. Esta es la primera película vinculada a una escuela de cine –CECC– que aparece en esta investigación y es un paso previo a los posgrados que aparecerán en la Universidad Pompeu Fabra y, en menor medida, en la Universidad de Barcelona.

Estos problemas de nomenclatura no eran ámbito exclusivo de las salas de cine porque, al mismo tiempo que apareció *Tren de sombras*, en la televisión –Canal Sur– se exhibió *Andalucía, un siglo de fascinación*. De la mano de Patino, al que definíamos como un cineasta–pensador, seguimos reflexionando sobre la verdad de las imágenes, sobre la representación, sobre los problemas que supone tener un género como el documental, y, además, cogiendo el testigo de las películas de 1996, incorporaba un interés por el pasado político, las ideas revolucionarias o la memoria histórica. La aportación de este autor –7 largometrajes documentales– para la televisión es un ejemplo que no tiene precedentes –ni en este trabajo ni el pasado ni en el presente de este país–.

De hecho, los acercamientos a *Tren de sombras* y *Andalucía, un siglo de fascinación* y su necesidad de cuestionar las supuestas fronteras que existen entre los géneros cinematográficos de una forma tan abierta nos obligó a hacer un recuento del pasado, a buscar películas de frontera –de mestizaje–, antes de encarar las producciones de 1999. Encontramos ejemplos de películas de difícil clasificación que completan, dentro de esta tesis, la preocupación por tener un compromiso con la realidad. El trabajo de Cussó–Ferrer, Héctor Faver y Ángel del Val es marginal, inclasificable y comprometido. Gracias a ellos introducíamos ideas como el desarrollo de un cine invisible, la necesidad de adjetivar al documental con la palabra *creación* o la aportación al cine documental español de realizadores extranjeros –coproducciones–.

Todas las preocupaciones que el cine documental venía arrastrando se juntaron en el último año que aquí estudiamos. Se desarrolló un modelo de producción vinculado a una universidad –de donde salieron *Monos como Becky* y *Buenaventura Durruti. Anarquista*–, las cinco películas que analizamos mostraban un compromiso por la realidad política e histórica y todas, de una u otra manera, se veían en la obligación de reflexionar sobre la forma de sus imágenes –vimos como con Jordá aparecía de una forma clara el compromiso autobiográfico–. Surgieron por primera vez dos coproducciones con temáticas ajenas a la realidad española, la televisión pública daba salida a productos que en años pasados había rechazado y aparecían importantes fuentes de financiación europea como el programa MEDIA. La influencia de Joaquín Jordá cierra el periodo igual que lo abrió y comparte la importancia que Guerin tendrá en los futuros cineastas. Por este motivo hemos descrito la forma en la que ambos entendían el cine. Porque será la base de una gran parte del cine documental español una vez que empiece el siglo XXI.

Al finalizar el acercamiento a todos los films de esta década nos dimos cuenta que si 1989 era la propuesta para el inicio del cambio, 1999 debía ser el final. Porque fue el año en el que se desarrolló el concepto de *Documental de creación*, que nosotros entendemos que venía a definir el proceso de rechazo que hacia la palabra *documental* existía desde los años ochenta, y se creó un sistema de producción radicado en Barcelona que implicaba a la Universidad Pompeu Fabra, a Canal +, a la cadena ARTE y a una serie de productoras muy interesadas en el cine de lo real. 1999 supuso la consumación de esa maquinaria de producción.

Además, conseguimos responder a las preguntas que nos planteábamos antes de acercarnos a las películas de forma individual. Entendemos que el cine documental de los noventa se inscribió en una situación de cambio del cine español en su conjunto, integró preocupaciones que se venían desarrollando fuera de nuestras fronteras y se convirtió en un género con la suficiente autonomía como para ser acogido por la industria.

Estos cambios venían apoyados por una serie de factores que es imposible no tener en cuenta. Los documentales analizados aquí utilizaron formatos muy variados – 35 mm, 16 mm, Betacam o DV– y se beneficiaron del desarrollo, durante esta época, del cine digital en todos sus sentidos: se aligeraron los equipos, los nuevos formatos permitían una mejor calidad que los viejos equipos domésticos y los costes de producción se redujeron. El celuloide se fue desvaneciendo dentro del cine documental y era habitual que los formatos de grabación y de exhibición no fuesen los mismos.

Esta libertad que daban los soportes venía sustentada por visibilidad que los festivales de cine otorgaban a la gran mayoría de películas aquí analizadas. Sin el trabajo de certámenes como San Sebastián, Sitges, Valladolid, Berlín, Venecia, Cannes, Málaga,... y un largo etcétera los largometrajes documentales habrían tenido pocas oportunidades de llegar al público. Además, les otorgaron prestigio, tanto a sus directores como al género. Lo que permitió seguir apostando por el cine documental.

## 29. *Una invitación para volver a la casilla de salida.*

El título de este último apartado expresa con suficiente claridad su objetivo: propuestas para leer de una forma diferente o complementaria el periodo que hemos descrito aquí. No se trata de hacer bandera de un pensamiento profundamente relativista, pero es innegable que existen circunstancias, hechos, datos o procesos que requieren de su registro y que cuando pasamos a la interpretación de ese registro entendemos que influyen en su lectura tanto los intereses del propio investigador como su compromiso ideológico o estético. Por eso existen acercamientos dispares de un mismo hecho y, aunque no creamos que cualquier interpretación del pasado resulte igualmente aceptable, legítima y válida, sí que creemos que es necesario realizar un ejercicio de tolerancia epistemológica. Asumiendo con toda naturalidad que el estudio del pasado admite apreciaciones igualmente lícitas siendo distintas y, por qué no, incluso siendo completamente contradictorias.

Entendemos que este trabajo ha cumplido su función si consigue despertar esas interpretaciones complementarias o contradictorias. Habremos convertido nuestro acercamiento en una historia útil –en la *ophélina* griega que tanto preocupada a los que empezaron a reivindicar el valor educativo de la Historia–. Es decir, si nuestros resultados pueden ser utilizados para que otros investigadores apoyen en él sus trabajos y si aportamos a la actualidad –al cine documental en nuestro caso– un caudal de experiencias que nos ayuden a comprender mejor el lugar en el que nos encontramos e incluso a solucionar problemas del presente con ejemplos de nuestro pasado. Con ello podremos evitar aquello que el historiador del mundo clásico Arnaldo Momigliano describía como una Historia *da lontano* –de lo lejano–, es decir, una disciplina que ha perdido todo su valor, que se encuentra muerta, porque habla de realidades pasadas sin preguntarse por el presente.

Un ejemplo de esta variabilidad de pensamiento podría haber sido, poniendo nuestra vista en el futuro del cine y de su historiografía, considerar que este periodo final del siglo XX es una época de transición entre la tecnología analógica y digital y que como tal fue un periodo que se permitió cambiar porque la evolución de la técnica le facultó para ello. Hemos estado viendo, como hemos reseñado al final de las conclusiones generales, la importancia de abaratar las filmaciones, las posibilidades que ofrecían equipos más ligeros o las capacidades expresivas del uso de varios formatos en

una misma obra. Es muy relevante la asunción de estas nuevas posibilidades por los veteranos, por cineastas educados en el viejo celuloide que apostaron por los cambios, como relevante es la aparición de nuevos realizadores que desechan, desde el principio, los antiguos formatos, toman el digital con absoluta normalidad –más allá de ser sinónimo de ahorro o de simplificación del trabajo– y crean obras igual de interesantes que las de sus mayores. Además, proponemos este punto de vista partiendo de la posible idea de que en un futuro se impondrá una visión de la Historia del Cine que hará una división fundamental –básica– entre las épocas analógica y digital. Siendo estos años que aquí estudiamos una parte de la transición entre ambos ciclos.

También podríamos, para continuar con las ideas expresadas en los apartados relativos a la autonomía del cine documental y a la mundialización del cine, estudiar el concepto de escuela a partir de la idea de copia. Aprovechando la revolución digital, el prestigio alcanzado por el cine documental y la creación de modelos de producción y productoras interesadas en el cine de lo real se creó un mimetismo. Una serie de películas, en el siglo XXI, que empezaron a copiar el modelo de las películas pioneras de finales del siglo XX como una forma de aprovecharse de su crédito ascendente. Repitiendo modelos que han terminado por atascar el cine documental en el presente.

Igualmente, y esta fue una de las discusiones que tuvimos cuando seleccionamos los cuatro films que iban a convertirse en pilares del trabajo, se podría haber optado por dedicar la primera parte a *Innisfree* en lugar de a *El encargo del cazador* y la segunda a *Monos como Becky* en lugar de a *Tren de sombras*. En cualquiera de los dos casos habríamos asumido la importancia de ambos realizadores –Guerin y Jordá– pero si hubiésemos escogido la dualidad que aquí comentamos habríamos trasladado el manifiesto que para nosotros supuso el trabajo que habla sobre Jacinto Esteva de 1990 a 1999. Definiendo de esta forma un manifiesto no por su compromiso estético o ideológico sino industrial.

Es posible completar este trabajo acercándose a las producciones de televisión, a los primeros *realitys*, a los contenedores de programas documentales como *La Noche Temática* o los trabajos de corte periodístico que se podían ver en *Informe Semanal* para comprobar si existió una influencia, un ida y vuelta entre cine y televisión, o para cerciorar una separación insalvable entre ambos. Nos interesa la idea de que el espectador de cine, que es un avanzado consumidor de televisión, exige que las películas



documentales abandonen las estructuras narrativas que puede ver en televisión. Siendo la televisión uno de los acicates del cambio visto en las salas de cine. El desarrollo de las televisiones privadas, el aumento de la oferta televisiva, la llegada progresiva de internet –y de las ventajas que para la comunicación con el público ofrece–, el desarrollo del mercado de VHS y la llegada del DVD crearon un espectador en búsqueda incesante de imágenes para su consumo. Es decir, sería necesario construir una historia de la televisión, de su consumo, de los nuevos mercados tecnológicos y de sus consumidores que suponga la otra cara de esta historia crítica que se ha centrado únicamente en las películas, en sus realizadores y en las circunstancias que los envolvieron.

Las propuestas pueden ser variadas y no todas deben mirar al siglo XXI, se podría trazar una historia comparada con las diferentes etapas del cine documental español del siglo XX o un acercamiento menos inclusivo y abierto que prefiera dividir las películas por espacios, sin contar con que estas pueden hacerse en diferentes contextos, y que entienda el documental de una manera diferente a la que aquí planteamos. En cualquiera de los casos, muchos de los datos y hechos expuestos y presentados pueden servir como un estimulante punto de partida.



## BIBLIOGRAFÍA.

- AGUILAR, Andrea (2006). “13 documentales para desenterrar el silencio”. *El País*, 16 de junio de 2006. Disponible en internet (01.03.2016): [http://elpais.com/diario/2006/06/16/cine/1150408809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/06/16/cine/1150408809_850215.html)
- AGUILAR, Carlos (2007). *Guía del Cine Español*. Madrid: Cátedra.
- AGUILAR, Pilar (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Editorial fundamentos.
- AISA, Ferrán (2012). “Entrevista/ Xavier Montanyà”. *CNT (sección cultura)*, nº 386, febrero de 2012. Disponible en Internet (01.03.2016): <http://cnt.es/sites/default/files/cnt-386.pdf>
- ALBERT, Antonio (1994). “Sevillanas” de Carlos Saura, éxito de audiencia en la BBC. *El País*, 6 de septiembre de 1994. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1994/09/06/radiotv/778802403\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/09/06/radiotv/778802403_850215.html)
- ALONSO, Luis (1998). “El espejo, la máscara y la daga (Tren de sombras, José Luis Guerín, 1997)”. *Banda aparte*, nº12, pp. 33–37.
- ALONSO, Luis (2000). “Prólogo: el advenimiento del cine”. En PALAZÓN, Alfonso, *Win Wenders. Fragmentos de un cine errático*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- ALONSO, Luis (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme. Una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés.
- ALONSO, Sol (1996). “Madrid es el resumen de muchos disparates”. *El País*, 29 de noviembre de 1996. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1996/11/29/madrid/849270277\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/11/29/madrid/849270277_850215.html)
- ALVARADO, Alejandro (2010). “Maldita Rocío: la película más prohibida, que algunos quisieron ignorar”. *Blocs&Docs*, 9 de diciembre de 2010. Disponible en Internet (21.02.2016): <http://www.blogsandocs.com/?p=640&preview=true>
- ÁLVAREZ, F. (1997 a). “El FIPA celebra su décima edición la próxima semana”. *ABC*, 8 de enero de 1997, pp. 66.
- ÁLVAREZ, F. (1997 b). “El documental “Asaltar los cielos” se retira del FIPA”. *ABC*, 16 de enero de 1997, pp. 123.
- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa y SALA NOGUER, Ramón (2000). *El cine en la zona nacional, 1936–1939*. Bilbao: Mensajero.
- ÁLVAREZ MOZONCILLO, José María (1993). *La industria cinematográfica en España (1980–1991)*. Madrid: Fundesco/ Ministerio de Cultura.
- ÁLVAREZ MOZONCILLO, José María (1999). “La virtual recuperación del cine español”. *ZER, revista de estudios de comunicación*, vol. 4, pp. 21–39.
- AMELA, Víctor M. (1992). “La ley del caos”. *La Vanguardia (Revista)*, 16 de febrero de 1992, pp. 8.
- AMILIBIA (1996). “La llamada”. *ABC*, 12 de mayo de 1996, pp. 72.
- ANDRADE, Teodoro (1993). “Oficios del cine: maestros de la luz”. *Academia: Revista del Cine Español*, nº 4, pp. 36–40.
- ANGULO, Jesús. “La mirada poliédrica de Joaquín Jordá”. *Nosferatu*, nº52, pp. 11–30.

- ANÓNIMO (1961). “La chungra ha contraído matrimonio en Ávila”. *ABC*, 22 de marzo de 1961, pp. 51.
- ANÓNIMO (1974). “Retorno a Tegen Ata” de Menendez Ferrin, llevada al cine”. *ABC*, 10 de octubre de 1974, pp. 67.
- ANÓNIMO (1982). “La clase política en Som i serem”. *La Vanguardia*, 10 de septiembre de 1982, pp. 6.
- ANÓNIMO (1984 a). “Documental inédito sobre Buñuel, al Festival de Cine, de Venecia”. *El País*, 25 de agosto de 1984. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1984/08/25/cultura/462232809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/08/25/cultura/462232809_850215.html)
- ANÓNIMO (1984 b). “Una cinta inédita sobre Buñuel en el Festival de Cine de Venecia”. *La Vanguardia*, 25 de agosto de 1984, pp. 18.
- ANÓNIMO (1985 a). “La ventana electrónica. Buñuel”. *ABC*, 10 de mayo de 1985, pp. 108.
- ANÓNIMO (1985 b). “La película vasca “Mar adentro” abrirá el Festival de Tenerife”. *ABC*, 16 de noviembre de 1985, pp. 30.
- ANÓNIMO (1986). “Patino ha terminado el rodaje de “Madrid”. *ABC*, 27 de octubre de 1986, pp. 99.
- ANÓNIMO (1989). “Canal 33, la segunda cadena de TV-3, regulariza sus emisiones”. *El País*, 11 de septiembre de 1989. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1989/09/11/radiotv/621468004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/09/11/radiotv/621468004_850215.html)
- ANÓNIMO (1991 a). “Destituido el jefe de programas de TVE en Cataluña por la emisión de Camaleó”. *El País*, 9 de abril de 1991. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1991/04/09/radiotv/671148005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/04/09/radiotv/671148005_850215.html)
- ANÓNIMO (1991 b). “Sobraba la rubia”. *ABC*, 19 de diciembre de 1991, pp. 141.
- ANÓNIMO (1991 c). “El tiempo de Neville” inaugura un homenaje al escritor y cineasta”. *El País*, 26 de junio de 1991. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1991/06/26/cultura/677887208\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/06/26/cultura/677887208_850215.html)
- ANÓNIMO (1991 d). “Héctor Faver ha rodado un filme sobre los saqueos de cementerios judíos”. *El País*, 8 de mayo de 1991. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1991/05/08/cultura/673653603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/05/08/cultura/673653603_850215.html)
- ANÓNIMO (1991 e). “El realizador Héctor Faver aborda su segunda película alternativa”. *La Vanguardia*, 8 de mayo de 1991, pp. 56.
- ANÓNIMO (1992 a). “Sevillanas”, de Saura, se presenta en el London Film Festival”. *La Vanguardia*, 14 de noviembre de 1992, pp. 47.
- ANÓNIMO (1992 b). “La designación de Saura levanta protestas entre los productores catalanes”. *La Vanguardia*, 16 de julio de 1992, pp. 14.
- ANÓNIMO (1992 c). Travelling. *Dirigido por...*, nº 205, pp. 4.
- ANÓNIMO (1992 d). “Saura quiere “subjektivizar” los Juegos en su película”. *ABC*, 7 de agosto de 1992, pp. 76.
- ANÓNIMO (1992 e).” Manel Cussó irá a Berlín con “La última frontera”. *La Vanguardia*, 5 de febrero de 1992, pp. 45.
- ANÓNIMO (1993 a). “El sol del membrillo”, de Erice, cautiva París”. *La Vanguardia*, 9 de mayo de 1993, pp. 73.

- ANÓNIMO (1993 b). “Marathon” se verá en julio en el Sant Jordi”. *La Vanguardia*, 4 de junio de 1993, pp. 56.
- ANÓNIMO (1993 c). “Travelling”. *Dirigido por...*, nº 216, septiembre de 1993, pp. 4.
- ANÓNIMO (1993 d). “Barcelona dio la salida al “Marathon” de Saura”. *La Vanguardia*, 27 de julio de 1993, pp. 34.
- ANÓNIMO (1993 e). “La última frontera” se exhibe en un festival de Nueva York”. *La Vanguardia*, 18 de enero de 1993, pp. 36.
- ANÓNIMO (1994 a). “¿Un Cannes exquisito?”. *ABC*, 15 de mayo de 1994, pp. 18.
- ANÓNIMO (1994 b). “Sevillanas”, de Carlos Saura, Rosa de Oro del Festival de Montreux. *ABC*, 28 de abril de 1994, pág. 135.
- ANÓNIMO (1995 a). “Los Panero vuelven “Después de tantos años”. *ABC*, 8 de febrero de 1995, pp. 104.
- ANÓNIMO (1995 b). “Carlos Saura comenzó a rodar en Sevilla “Flamenco”. *ABC*, 24 de enero de 1995, pp. 105.
- ANÓNIMO (1995 c). “Saura gana con “Marathon” el festival de cine de Gaeta”. *La Vanguardia*, 21 de julio de 1995, pp. 57.
- ANÓNIMO (1996 a). “Los “locos” de la Escuela de Barcelona se reúnen 30 años después”. *El País*, 19 de enero de 1996. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1996/01/19/cultura/822006005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/01/19/cultura/822006005_850215.html)
- ANÓNIMO (1996 b). “Subvención ministerial para filmes catalanes”. *La Vanguardia*, 20 de septiembre de 1996, pp. 50.
- ANÓNIMO (1997 a). “Premiado en Biarritz un reportaje sobre Granados y Delgado”. *La Vanguardia (Revista)*, 20 de enero de 1997, pp. 9.
- ANÓNIMO (1997 b). “Veinticinco películas españolas irán a Venecia y Montreal”. *ABC*, 2 de agosto de 1997, pp. 84.
- ANÓNIMO (1997 c). “Subvención de Cultura para “Tren de sombras”, de Guerin”. *La Vanguardia*, 7 de junio de 1995, pp. 46.
- ANÓNIMO (1997 d). “Guerin gana el Méliès d’Or en el Festival de Cine de Oporto”. *ABC*, 15 de diciembre de 1997, pp. 103.
- ANÓNIMO (1998). “Estreno mundial de la película “Babaou”, con guión de Salvador Dalí”. *La Vanguardia*, 30 de diciembre de 1998, pp. 3.
- ANÓNIMO (1999 a). *Basilio Martín Patino, obra audiovisual*. Folleto de presentación del ciclo que proyectaba su obra completa en el Instituto Cervantes y el Colegio de España de París. Tuvo lugar en febrero de 1999.
- ANÓNIMO (1999 b). “Entorno al controvertido cineasta Jacinto Esteva”, *El País*, 29 de diciembre de 1999. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1999/12/29/catalunya/946433253\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/12/29/catalunya/946433253_850215.html)

- ANÓNIMO (1999 c). “Cádiz programa un ciclo de vídeo sobre la obra del realizador José Val del Omar”. *El País*, 16 de abril de 1999. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1999/04/16/andalucia/924214946\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/04/16/andalucia/924214946_850215.html)
- ANÓNIMO (1999 d). “Sexo oral”. *ABC*, 25 de julio de 1999, pp. 89.
- ANÓNIMO (1999 e). “José Luis Guerin y Ang Lee obtienen los premios de la crítica”. *La Vanguardia*, 19 de enero de 1999, pp. 45.
- ANÓNIMO (1999 f). “TVE presenta 21 producciones propias en el festival de Valladolid”. *La Vanguardia*, 26 de octubre de 1999, pp. 11.
- ANÓNIMO (1999 g). “Un documental canario–cubano irá al festival de Berlín”. *El Periódico de Catalunya*, 31 de enero de 1999, pp. 60.
- ANÓNIMO (2000 a). “El sol del membrillo, película de la década en Canadá”. *ABC*, 5 de enero de 2000, pp. 53.
- ANÓNIMO (2000 b). “Cussó–Ferrer estrena un filme basado en un guión de Dalí”. *ABC*, 10 de febrero del 2000, pp. 52.
- ANÓNIMO (2000 c). “La noche temática” estrena un documental de Els Joglars sobre Durruti”. *La Vanguardia*, 14 de abril del 2000, pp. 11.
- ANÓNIMO (2000 d). “El Festival de Cine Latino de Chicago homenajeará a Federico Luppi”. *ABC*, 3 de abril del 2000, pp. 79.
- ANÓNIMO (2000 e). “El pulso de nuestro cine latirá en San Sebastián”. *ABC*, 5 de septiembre del 2000, pp. 76.
- ANÓNIMO (2001). “El renacer del documental”. *Cinemanía*, nº 70, pp. 48.
- ANGULO, Javier (2000). “Monos como Becky. Impresionante documental sobre la locura”. *Cinemanía*, nº 53, pp. 84.
- ANGULO, Jesús (2006). “La mirada poliédrica de Joaquín Jordá”. *Nosferatu*, nº52, pp.11–30.
- ANGULO, Jesús, CASAS, Quim y TORRES, Sara (1992). “Entrevista: Garay, Guerin, Jordá y Portabella”. *Nosferatu*, nº 9, pp. 68–87.
- ANSOLA, Txomin (2004). “Las ayudas sobre proyecto al cine español durante la década de los noventa”. En POYATO SÁNCHEZ, Pedro (Coord.), *El Documental, carcoma de la ficción*. Córdoba, Tomo II (X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)/ Filmoteca de Andalucía/A.E.H.C., pp. 1–7.
- ANSOLA, Txomin (2003). “Muchas sombras y pocas luces. La comercialización de las películas españolas durante la década de los noventa”. *ZER, revista de estudios de comunicación*, vol. 8, pp. 153–173.
- ANTÓN, Jacinto (2000). “El Joglars se alistan en la Columna Durruti”. *El País*, 21 de enero del 2000. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/2000/01/21/cultura/948409214\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/01/21/cultura/948409214_850215.html)
- ANXO FERNÁNDEZ, Miguel (1994). *Crónica de cine. O Carballiño, 1900–1944*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

- APARICIO GONZÁLEZ, Daniel (2013). *Creatividad en el documental informativo de largometraje en España. Trascendencia de los hechos de actualidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis para la obtención del título de doctor.
- ARANDA, J.F. (1982). “Surrealismo español en el cine”. En GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (coord.), *El surrealismo*. Madrid, Taurus, pp. 146–153.
- ARANDA, José Francisco (2008). “Patino: un cine profundo y sincero”. En BREIXO VIEJO (Ed.), José Francisco Aranda, *La fabulación de la pantalla. Escritos cinematográficos*. Madrid, Filmoteca Española, pp. 263–267. Publicado originalmente en las ediciones de O Comércio do Porto los días 13 y 27 de abril de 1973.
- ARANES, J.I. y QUINTANA, Alejandro (2005). “Interrogando espacios con José Luis Guerin”. *Revista Anual de Pensamiento*, nº 5, pp. 167–188.
- ARAÚJO, Allyson, DIAS, Maria Aparecida y CABRAL, Breno (2012). “Marathon – Notas sobre a representação do esporte moderno”. *Esporte e Sociedade*, Vol. 7, pp. 01–07.
- ARDÉVOL, Elisenda (2001). “¿Dónde está el cine etnográfico en España?”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Jostexo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y medio, Madrid, pp. 45–64.
- ARENAS, José (1985). “Excelente acogida para “Mar adentro” en el Festival de Cine Ecológico”. *ABC*, 22 de noviembre de 1985, pp. 72.
- ARENAS, José (1991). “El tiempo de Neville” trae a la pantalla el recuerdo de su genio y figura”. *ABC*, 25 de junio de 1991, pp. 105.
- ARENAS, José (1993). “Después de tantos años”, Ricardo Franco hurga en las heridas de los Panero”. *ABC*, 5 de julio de 1993, pp. 97.
- ARENAS, José (1994). “El Festival de Canarias amplía su concepto de ecología y abre esta edición con “Días contados”. *ABC*, 27 de noviembre de 1994, pp. 103.
- ARENAS, José (1995). “Los Panero, del desencanto al estrago”. *ABC*, 8 de febrero de 1995, pp. 85.
- ARENAS, José (1996). “Y hace cien años llegó el cine”. *ABC*, 14 de mayo de 1996, pp. 91.
- ARMADA, Alfonso (1999). “Sony quiere que “Todo sobre mi madre” compita por tres Oscars”. *ABC*, 9 de diciembre de 1999, pp. 60.
- AROCENA, Carmen (1993). *Figuras en un paisaje: el cine de ficción de Víctor Erice*. Tesis Doctoral. San Sebastián: Universidad del País Vasco. Tesis para la obtención del título de doctor.
- AROCENA, Carmen (1996). Víctor Erice. Madrid, Cátedra.
- AROCENA, Carmen (1997). “El sol del membrillo”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español: 1906–1995*. Madrid, Cátedra, pp. 927–929.
- AROCENA, Carmen (2007). “Excerpts from Víctor Erice”. En Ehrlich, Linda C. *The cinema of Víctor Erice. An open window*. London, The scarecrow Press, pp. 65– 80.
- ARQUERO BLANCO, Isabel (2012). *Estudio descriptivo de “El espíritu de la colmena” (Víctor Erice, 1973)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis para la obtención del título de doctor.

- ARROBA, Álvaro (2006). “Todo (o casi todo) comenzó en un membrillero”. En CRESPO, Alfonso (Coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*. Madrid, Ediciones GPS, pp. 31–37.
- ASOCIACIÓN CIEN AÑOS DE CINE (1996). *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid: Asociación Cien Años de Cine/Diorama.
- AUBERT, Jean–Paul (2009). *L'ecole de Barcelone. Un cinéma d'avant–garde en Espagne sous le franquisme*. París: L'Harmattan.
- AUMESQUET, Santiago (2005). *El documental etnográfico en España: Pio Caro Baroja*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- BAECQUE, Antoine (2003). *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BAGET, J.M. (1993). “Arnau” y “Marathon”, mañana a la venta en el mercado de televisión de Cannes”. *La Vanguardia*, 10 de octubre de 1993, pp. 7.
- BALMES, Ramón (1993). “El aniversario de los Juegos del 92 costará 65 millones de pesetas”. *La Vanguardia*, 23 de julio de 1993, pp. 27.
- BALLÓ, Jordi (2010). “Cronología de una transmisión. (El Máster de Documental de la UPF). En TORREIRO, Casimiro (ed.), *Realidad y creación en el cine de no–ficción*. Madrid, Cátedra, pp. 105–121.
- BARBERÍA, José Luis (1990). “La última película de Marlon Brando abre hoy el Festival de Cine de San Sebastián”. *El País*, 20 de septiembre de 1990. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://elpais.com/diario/1990/09/20/cultura/653781602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/09/20/cultura/653781602_850215.html)
- BARCELÓ MORTE, Lola y FERNÁNDEZ DE CASTRO AZÚA, David (2001). *Monos como Becky. La Lobotomía como eje de reflexión sobre locura, medicina y ética a partir del documental de Joaquín Jordá y Nuria Villazán*. Barcelona: Virus Editorial.
- BARRANCO, Justo (1999). “Pujol afirma en los Premis Nacionals que Cataluña vive una segunda Renaixença”. *La Vanguardia*, 20 de septiembre de 1999, pp. 45.
- BARSAM, Richard Meran (1973). *Nonfiction film: A Critical History*. Indiana: Indiana University Press.
- BARTHOLOMEW, Gail (1982). *The films of Carlos Saura*. Chicago: Northwestern University. Tesis para la obtención del título de doctor.
- BASSEGODA, Juan (1989). “Inexactitudes históricas”. *La Vanguardia*, 14 de septiembre de 1989, pp. 40.
- BASTERRA, Robert (1996). *El sur: approche d'un film de Víctor Erice*. París: Didier.
- BATLLE CAMINAL, Jordi (1987). “El cineasta argentino–español Rodolfo Kuhn murió en México”. *El País*, 7 de enero de 1987. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://elpais.com/diario/1987/01/07/cultura/536972407\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/01/07/cultura/536972407_850215.html)
- BATLLE CAMINAL, Jordi (1991). *Innisfree*. “Una luz brillante, emocionante y, como presumíamos, múltiple”. *Fotogramas*, número 1770, pp. 10.
- BATLLE CAMINAL, Jordi (1995 a). “La vida invivible, segundo acto”. *La Vanguardia*, 9 de agosto de 1995, pp. 26.



- BATLLE CAMINAL, Jordi (1995 b). “Públicas confesiones”. *La Vanguardia*, 25 de mayo de 1995, pp. 58.
- BATLLE CAMINAL, Jordi (2000). “Un Dalí imposible”. *La Vanguardia*, 1 de marzo del 2000, pp. 42.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAYÓN, Fernando (2000). “El sol del membrillo. La realidad que habita la imagen”. *Ikusgaiak, Cuadernos de la Cinematografía*, N°4, pp. 117–134.
- BEJARANO, José y ENGUIX, Salvador (1992). “La fura dels Baus se gana al público más joven de la Expo con “Noun”. *La Vanguardia*, 28 de abril de 1992, pp. 49.
- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- BENAVENT, Francisco María (2000). *Cine español de los noventa*. Bilbao: Mensajero.
- BENAVENTE, Fran y SALVADÓ, Glòria (2009). Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordá. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, n° 5. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/art\\_crea\\_esp1.pdf](http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/art_crea_esp1.pdf)
- BENET, Vicente (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Madrid: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro (1989). *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia (1976–1986)*. Bilbao: Mensajero.
- BERTHIER, Nancy (2008). *Carlos Saura o el arte de heredar*. En Feenstra, Pietsie y Hermans, Hub (Dir.), *miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi, pp. 117–134.
- BLANCO MALLADA, Lucio (1990). *I.I.E.C. y E.O.C.: una escuela para el cine español*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis para la obtención del título de doctor.
- BLESA, Túa (1999). “Doble sesión”. En PAZ GAGO, José María, COUTO, Pilar y CASTRO, José Luis (Eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 291–303.
- BLOCH, Marc (1985). *Introducción a la Historia*. México: FCE.
- BOHÓRQUEZ, Manuel (2005). *A palo seco. Veinte años de crítica flamenca*. Sevilla: Signatura ediciones.
- BONET, Eugeni (2000). “Amar: Arder – Candescentes cenizas de José Val del Omar”. *Trafic*, n° 34, verano 2000. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://www.valdelomar.com/sem1.php?lang=es&menu\\_act=8&sem1\\_codi=5&sem2\\_codi=9](http://www.valdelomar.com/sem1.php?lang=es&menu_act=8&sem1_codi=5&sem2_codi=9)
- BONET, Venanci (1991). “Conversa amb Manuel Huerga”. *Revista del Centre de Lectura de Reus*, N° 39, pp. 5.
- BONET MOJICA, Lluís (1982 a). “La diada començó en el Florida”. *La Vanguardia*, 11 de septiembre de 1982, p. 32.
- BONET MOJICA, Lluís (1982 b). “Som i serem”. *La Vanguardia*, 11 de septiembre de 1982, p. 32.

- BONET MOJICA, Lluís (1982 c). “Som i serem, el aperitivo de la Diada”. *La Vanguardia*, 7 de septiembre de 1982, p. 37.
- BONET MOJICA, Lluís (1996 a). “El verdugo de Trostky”. *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 1996, pp. 44.
- BONET MOJICA, Lluís (1996 b). El verdugo, su mundo y los paraísos perdidos. *La Vanguardia*, 11 de diciembre de 1996, pág. 45.
- BONET MOJICA, Lluís (1997 a). “José Luis Guerín irrita y entusiasma con su arriesgado “Tren de sombras”. *La Vanguardia*, 14 de mayo de 1997, pág. 50.
- BONET MOJICA, Lluís (1997 b). “La película “Gattaca”, ganadora del festival de Sitges”. *La Vanguardia*, 20 de octubre de 1997, pp. 40.
- BONET MOJICA, Lluís (1998). “Una película radical”. *La Vanguardia*, 2 de febrero de 1998, pp. 41.
- BONET MOJICA, Lluís (1999 a). “Jordá sorprende con su propuesta entre el documental y el docudrama”. *La Vanguardia*, 12 de octubre de 1999, pp. 50.
- BONET MOJICA, Lluís (1999 b). “Reinventando el documental”. *La Vanguardia*, 15 de diciembre de 1999, pp. 54.
- BONET MOJICA, Lluís (1999). “Durruti, memoria de una buenaventura”. *La Vanguardia*, 25 de febrero de 1999, pp. 50.
- BONET MOJICA, Lluís (2008). *Jordi Feliu: un creador a l'Espanya de les meravelles*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya/Raval Edicions SLU/ Pòrtic.
- BORIN, Fabrizio (1990). *Carlos Saura*. Florencia: La Nuova Italia.
- BORAU, José Luis (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.
- BOU, Núria (1997). “José Luis Guerín entre fantasmas”. *La madriguera*, nº 1, pp. 56–58.
- BOU, Nuria y PÉREZ, Xabier (2009). “La libre confesión. La construcción fílmica del testimonio en El encargo del cazador”. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, Nº 5. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/\\_art\\_crea\\_esp2.pdf](http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/_art_crea_esp2.pdf)
- BOZAL, Valeriano (1999). *El gusto*. Madrid: Antonio Machado.
- BRESCHAND, Jean (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- BROOKSBANK JONES, Anny (1997). *Women in Contemporary Spain*. Manchester: Manchester University Press.
- BROULLÓN LOZANO, Manuel (2013). “Entorno al concepto de “esbozo cinematográfico”: conversaciones con José Luis Guerín”. *Frame*, nº 9, pp. 67–84.
- BRUZZI, Stella (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- BRUZZI, Stella (2002). *New Documentary: A critical introduction*. London: Routledge.
- BUGALLAL, Isabel (2009 a). “Entrevista a Ismael González”. *La Opinión de Coruña*, 23 de diciembre de 2009. Disponible en Internet (24.02.2016): <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2009/12/23/ismael-gonzalez-iba-paris-queda-casa-truffaut/345474.html>

BUGALLAL, Isabel (2009 b). "Entrevista a José Luis López-Linares". *La Opinión A Coruña*, 28 de mayo de 2009. Disponible en Internet (24.02.2016): <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2009/05/28/jose-luis-lopez-linares-fracaso-frustracion-le-debe-durar-media-tarde/290732.html>

BURCH, Noël (1970). *Praxis del cine*. Fundamentos: Madrid.

BURGOS, Antonio (2004). "Los hijos de Lebrón". *El Mundo de Andalucía*, 23 de marzo del 2004. Disponible en Internet (24.02.2016): <http://www.antoniburgos.com/mundo/2004/03/re032304.html>

CAMARERO, Emma (2013). "De Berlín 1936 a Río 2016, documental y Juegos Olímpicos. Ochenta años de cine marcados por la revolución tecnológica". En *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués, De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*. Salamanca, 26-28 de junio de 2013, pp. 13-26.

CAMÍ-VELA, María (2001). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y Medio.

CAMPO, Javier (2012 a). "Discursos revolucionarios, testimonios humanitarios. El cine documental del exilio argentino". I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales. La Plata, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012. <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/CAMPO.pdf/view>

CAMPO, Javier (2012 b). "Cine documental argentino de los 80: en defensa de los derechos humanos". *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, Vol. 23 (2), pp. 127-139.

CANET, Fernando (2013). "La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerín". *Archivos de la Filmoteca*, nº72, pp. 145-159.

CÁNOVAS, Joaquín (1985). "Producción cinematográfica en España". En *VVAA, Cine español 1975-1984*. Murcia, I Semana de Cine Español/Universidad de Murcia, pp. 35-38.

CÁNOVAS, Joaquín (1995). "Las primeras sesiones del "Cinematógrafo Lumière" en Madrid". En PÉREZ PERUCHA, Julio (Coord.), *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine*. A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia/A.E.H.C., pp. 55-61.

CAPARRÓS LERA, José María (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

CAPARRÓS LERA, José María (1996). "El cine español". *Historia 16*, nº234, pp. 97-109.

CAPARRÓS LERA, José María (1999). *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

CAPARRÓS LERA, José María (2001). "Cataluña y su historia, en la pantalla". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº23, pp. 103-124.

CAPARRÓS LERA, José María (2005). *La pantalla popular*. Madrid: Akal.

CAPARRÓS LERA, José María (2006). *La pantalla popular. El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid: Akal.

CAPARRÓS LERA, José María (2007). *Historia del cine español*. Barcelona: T&B.

CARAVACA MOMPEÁN, Juan (2014). "Pasado y presente. Una lectura sobre *El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990)". *Secuencias, revista de Historia del Cine*, nº40, pp. 99-118.

- CARAVACA MOMPEÁN, Juan (2015). “Una aproximación a The Master (Paul Thomas Anderson, 2012) a partir del análisis de su crítica cinematográfica”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 11, pp. 146–169.
- CAROL, Marius (1989). “Entrevista a Pere Portabella”. *La Vanguardia*, 17 de enero de 1989, pp. 32.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2011). “La puesta en escena de la autenticidad. Andalucía, un siglo de fascinación, de Basilio Martín patino, y el “materialismo histórico” en Walter Benjamín”. *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, nº748, pp. 223–236.
- CARVAJAL, Pedro y CASTRO, Javier (1999). “El tiempo de Neville”. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, Nº 17, pp. 50–55.
- CASADO SALINAS, Juan María (1999). “Andalucía, un siglo de fascinación. La visión andaluza de Basilio Martín Patino”. *El siglo que viene*, nº 35–36, pp. 4–8.
- CASANOVA, María (1996). “Asaltar los cielos”. *Cinemanía*, nº 15, pp. 62.
- CASAS, Quim (1991). “Un filme recrea las profanaciones de cementerios judíos en Francia”. *El periódico de Cataluña*, 7 de mayo de 1991, pp. 74.
- CASAS, Quim (1997). “Guerin reinventa la inocencia del cine”. *El Periódico de Catalunya*, 12 de octubre de 1997, pp. 59.
- CASAS, Quim (1998). “Tren de sombras. La verdad del cine”. *Dirigido por...*, nº 265, febrero de 1998, pp. 14–15.
- CASTANON, Brice (2011). *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Reims: Université Reims Champagne–Ardenne. Tesis para la obtención del título de doctor.
- CASTILLA, Amelia (1998). “El realizador Ricardo Franco fallece en pleno rodaje de una película autobiográfica”. *El país*, 22 de mayo de 1998. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1998/05/22/cultura/895788005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/05/22/cultura/895788005_850215.html)
- CASTRILLÓN, José Luis y MARTÍN JIMÉNEZ, Ignacio (2000). *El cine de Víctor Erice*. Valladolid: Caja España.
- CASTRO, Antonio (1996 a). “Entrevista. Carlos Saura”. *Dirigido por...*, nº 249, pp. 52–67.
- CASTRO, Antonio (1996 b). “Entrevista a Joaquín Jordá”. *Dirigido por...*, nº252, pp. 72–73.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). “Work in progress. Algunas notas sobre una década de historiografía y teoría cinematográficas en España”. *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, nº16, pp. 24–32.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2005). *Cine español. Otro trayecto histórico: nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- CASTRO DE PAZ, José L., PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939–2000)*. A Coruña: Vía Láctea.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josexo (2006). “Razonables huellas documentales (2000–2006)”. En Rodríguez Gil, Hilario Jesús (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Sevilla, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, pp. 125–134.

- CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Jostexo (2007). “Tra (d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España. (Algunas ideas en torno a la condición autorreferencial de nuestro cine desde una perspectiva histórica)”. En WEINRICHTER, Antonio (coord.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Gobierno de Navarra/Festival Punto de Vista, pp. 110–124.
- CATALÀ, Josep M. (2001). “La crisis de realidad en el documental español contemporáneo”. En CATALÀ, Josep María, CERDÁN, Jostexo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 27–44.
- CATALÀ, Josep M. (2005 a). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CATALÀ, Josep M. (2005 b). “Film-ensayo y vanguardia”. En CERDÁN, Jostexo y TORREIRO, Casimiro (coord.), *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra, pp. 109–158.
- CATALÀ, Josep María (2010). “La necesaria impureza del nuevo documental”. *Líbero*, Vol. 13, nº 25, pp. 45–56.
- CATALÀ, Josep M. (2014 a). “Melodramatic thought in contemporary Spanish documentaries”. *Hispanic Research Journal*, Vol. 15, nº 1, pp. 61–74.
- CATALÀ, Josep M. (2014 b). *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia.
- CATALÀ, Josep M. y CERDÁN, Jostexo (2007). “Después de lo real pensar las formas del documental, hoy”. *Archivos de la Fílmoteca*, nº 57–58 (Vol. I), pp. 6–28.
- CATALÀ, Josep M., CERDÁN, Jostexo y TORREIRO, Casimiro (2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- CENDRÓS, Teresa (1997). “Canal + participa en el primer “master de documental de creación que se da en España”. *El País*, 5 de noviembre de 1997. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1997/11/05/radiotv/878684404\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/11/05/radiotv/878684404_850215.html)
- CENDRÓS, Teresa (1999). “De los Pirineos a Valparaíso”. *El País*, 29 de mayo de 1999. Disponible en internet (01.03.2016) : [http://elpais.com/diario/1999/05/29/radiotv/927928807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/05/29/radiotv/927928807_850215.html)
- CERDÁN, Jostexo (2001). *Después de la muerte, nada: Sobre “Cada ver es...”*. En CATALÀ, Josep María, CERDÁN, Jostexo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 277–282.
- CERDÁN, Jostexo (2003). “Cuatro puntos cardinales y un centro de gravedad para el documental contemporáneo en el estado español”. *Quaderns del CAC*, nº 16, pp. 15–22.
- CERDÁN, Jostexo (2005 a). “Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años”. En CERDÁN, Jostexo y TORREIRO, Casimiro (eds.), *Documental y Vanguardia*. Madrid, Cátedra, pp. 349–390.
- CERDÁN, Jostexo (2005 b). “Vindicación de la periferia. Revisión crítica de los márgenes del documental español contemporáneo”. *Archivos de la Fílmoteca*, nº 49, febrero de 2005. págs. 146–169.
- CERDÁN, Jostexo (2005 c). “La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acababan de serlo)”. En ORTEGA, María Luisa (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 107–132.

- CERDÁN, Josetxo (2008). “El documental en la España del tardocapitalismo: muerte y resurrección”. *Pausa*, nº6, pp. 4–19.
- CERDÁN, Josetxo y PENA, Jaime (2005). “Variaciones sobre la incertidumbre”. En CASTRO DE PAZ, José L., PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (direc.). *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939–2000)*. A Coruña, Vía Láctea, pp. 254–330.
- CERDÁN, Josetxo y PÉREZ PERUCHA, Julio (1998). *Tras el sueño. Actas del Centenario (VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C.
- CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (2001). “Entre la esperanza y el desaliento: situación actual del documental en España”. En CATALÁ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 139–153.
- CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- CERRATO, Rafael (2004). *La relación del cine de Víctor Erice con la pintura*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Tesis para la obtención del título de doctor.
- CERRATO, Rafael (2006). *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid: J.C. Clementine.
- CHANAN, Michael (2007). “El documental y el espacio público”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 57–58 (Vol. I), pp. 46–67.
- CHATEAU, Dominique (2009). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Colihue.
- CHECA, Antonio (2006). “Desde lo más hondo I: Silverio”. En UTRERA MACÍAS, Rafael (Ed.), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero, pp. 57–72.
- CHILVERS, Ian (2001). *Arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense.
- CLAVERAS I PÉREZ, Montserrat (2005). “Crist en el cinema (La Passió de Jesucrist en el cinema espanyol dins del context cinematogràfic mundial)”. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Tesis para la obtención del título de doctor.
- CLEMENTE, José (1960). *Cine documental español*. Madrid: Rialp.
- COIRA NIETO, José Antonio y PENA PÉREZ, Jaime (2008). *Diccionario do cine en Galicia (1896–2000)*. 2008. Santiago de Compostela: Foro Galego do Audiovisual.
- COMAS, Àngel (1998). “El sol del membrillo”. *La Vanguardia (Vivir)*, 19 de junio de 1998, pp. 10.
- COMAS, José (1997). “Asalto a los cielos” despierta interés y aplausos”. *El País*, 18 de febrero de 1997. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1997/02/18/cultura/856220401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/02/18/cultura/856220401_850215.html)



- COMELLA DORDA, Beatriz (2010). *Mirar la realidad: una aproximación al master en documental de creación de la universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (1997–2009)*. Tarragona: Universidad Rovira y Virgili. Tesis para la obtención del título de doctor.
- COMELLA DORDA, Beatriz (2013). *Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la universidad*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- COMELLA, Beatriz y EHRLICH, Linda (2010). “Cine de lo real desde Barcelona: espacio, sonido, sugerencia”. *Escritura e imagen*, Nº 6, pp. 213–227.
- COMPANY, Juan Miguel (2001). “La fatiga del narrador: A propósito de “El desencanto” y “Después de tantos años””. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 253–260.
- CORTÁZAR, Beatriz (1996). “Su Majestad el Rey presidió el estreno de “Sombras y luces””. *ABC*, 15 de mayo de 1996, pp. 121.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2012). “Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual”. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 10, pp. 479–503.
- CRUSELLS, Magí (1998). “El cine durante la Guerra Civil Española”. *Comunicación y Sociedad*, Vol. XI, Nº 2, pp. 123–152.
- CRUSELLS, Magí (2003 a). “Propaganda y contrapropaganda cinematográfica sobre las Brigadas Internacionales”. En SEPÚLVECA LOSA, Rosa María y REQUENA GALLEGO, Manuel (Coord.), *Las Brigadas internacionales: el contexto internacional, los medios de propaganda, literatura y memorias*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 53–72.
- CRUSELLS, Magí (2003 b). *La guerra civil española: cine y propaganda*. Madrid: Ariel.
- CRUSELLS, Magí (2006). *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: JC Clementine.
- CRUSELLS, Magí (2008). *Directores de cine en Cataluña: de la A a la Z*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CRUZ, Juan (1996). “Película sin subtítulos”. *El País*, 7 de diciembre de 1996. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1996/12/07/cultura/849913208\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/12/07/cultura/849913208_850215.html)
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2006). “Una mirada femenina desde el sur. Poniente de Chus Gutiérrez”. En ARRIAGA, Mercedes, BACA, Jesús, CASTAÑO, Clara y MONTROYA, María (Eds.), *Desde Andalucía: mujeres del Mediterráneo*. Sevilla, Arcibel editores, pp. 115–121.
- C.S. (1999). “El “Durruti” de Els Joglars emociona en el festival de Valladolid”. *El Periódico de Catalunya*, 31 de octubre de 1999, pp. 68.

- CUADRADO, Nuria (1992 a). “Carlos Saura prescinde de Sean Connery”. *ABC*, 17 de julio de 1992, pp. 94.
- CUADRADO, Nuria (1992 b). “Carlos Saura cambia a Sean Connery por La Fura dels Baus para su “Marathon”. *ABC*, 6 de agosto de 1992, pp. 83.
- CUEVAS, Efrén (2001). “En las fronteras del cine aficionado: Tren de sombras y El proyecto de la bruja de Blair”. *Comunicación y Sociedad*, Vol. 14, nº 2, pp. 11–35.
- CUEVAS, Efrén (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.
- CUEVAS, Efrén (2012). “El cine autobiográfico en España. Una panorámica”. *RILCE*, Vol. 28, Nº 1, pp. 106–125.
- CUSTODIO, Ángel (2004). “Flamenco comercial vs. Flamenco puro en Sevillanas (1992) y Flamenco (1995): un análisis de las técnicas de construcción de la realidad flamenca en los documentales de Carlos Saura”. En POYATO SÁNCHEZ, Pedro (Coord.). *El Documental, carcoma de la ficción*. Córdoba, /Filmoteca de Andalucía / A.E.H.C., pp. 41–46.
- CUSTODIO, Ángel (2005). “Consumo, representaciones e identidad española: Un análisis del modelo de distribución del cine musical de Carlos Saura”. I Congreso Internacional sobre Cine Europeo Contemporáneo CICEC. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2005. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://www.ocec.eu/pdf/2005/custodio\\_angel.pdf](http://www.ocec.eu/pdf/2005/custodio_angel.pdf)
- DALE MAY, Barbara (2000). “Maria Aurèlia Capmany y el activismo polifacético”. En ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)* Vol. VI. Barcelona, Anthropos, pp. 90–99.
- DALI, Salvador (1932). *Babaouo: scénario inédit précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais*. París: Éditions des Cahiers Libres.
- DALÍ, Salvador (1978). *Babaouo*. Barcelona: Labor. Edición bilingüe.
- DANCSOK, Michael (1998). *Transcending the documentary: the films of Arthur Lipsett*. Montreal: Concordia University. Tesis para la obtención del título de Máster.
- DAVIS, Darién J. (2007). “Fading in. Race and the representation of peoples of African descent in Latin American cinema”. En DAVIS, Darién J., *Beyond Slavery. The multilayered legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*. Maryland, Rowman & Littlefield, pp. 249–265.
- DE ABAJO DE PABLOS, Juan Julio (1999). *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*. Valladolid: Fancy Ediciones.
- D.C. (1999). “Cussó–Ferrer presenta “Babaouo”, película basada en un guión de Dalí”. *ABC*, 6 de julio de 1999, pp. 88.



- DE CARLOS, Carmen (1997). “Arrancó el festival de cine de Mar del Plata, con una nutrida presencia española”. *ABC*, 14 de noviembre de 1997, pp. 92.
- DE DIOS, Luis Miguel (1982). “La Semana de Valladolid rinde homenaje al cine de vanguardia de José Val del Omar”. *El País*, 14 de octubre de 1982. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1982/10/14/cultura/403398003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/10/14/cultura/403398003_850215.html)
- DE FELIPE, Fernando (2009). “Guía del campo de perfecto "mockumentalista". Teoría y práctica del falso documental en la era del escepticismo escópico”. En OROZ, Elena (coord.), *La risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid, Ocho y medio, pp. 135–164.
- DE FERRARI, Guillermina (2012). “Consumir Cuba”. *Anuario de Literatura Comparada*, nº 2, pp. 115–144. Este artículo apareció originalmente en inglés con el título “Cuba: a Curated Culture” en *Journal of Latin American Cultural Studies*.
- DE QUINCEY, Thomas (2002). *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Alianza Editorial.
- DEL AMO, Alfonso (1996). “Un catálogo general del cine relacionado con la Guerra Civil elaborado desde la Filmoteca Española”. En DEL AMO GARCÍA, Alfonso e IBÁÑEZ FERRADAS, María Luisa (coord.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, pp. 13–28.
- DELGADO, Manuel (2001). “El arte de danzar sobre el abismo: Jacinto Esteva”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 221–230.
- DE LOPE, Manuel (1998). “Fascinante ópera”. *El País*, 29 de enero de 1998. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1998/01/29/radiotv/886028406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/01/29/radiotv/886028406_850215.html)
- DELTELL, Luis (2006). “El documental de ficción. Entretenimiento y manifiesto”. En VV.AA., *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento*. Valencia, Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad/Congreso Internacional de Ética y Derecho de la Información, pp. 183–199.
- DE PABLO, Santiago (1998). “El bombardeo de gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil”. *Film-Historia*, Vol. 8 (2–3), pp. 225–248.
- DE PABLOS PONS, Juan (2006). “El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor erice y Edward Hopper”. *Icono 14*, nº 7, pp. 20–35.
- DE PEDRO, Gonzalo y OROZ, Elena (2010). “Centralización y dispersión (dos movimientos para cartografiar la “especificidad” del documental producido en Cataluña en la última década). En TORREIRO, Casimiro (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción*. Madrid, Cátedra, pp. 61–86.

- DE VIÑASPRE, Pedro G. (1999). “El Festival de Cine de Vitoria estrena la última película de Olasagasti”. *El País*, 20 de mayo de 1999. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1999/05/20/paisvasco/927229221\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/05/20/paisvasco/927229221_850215.html)
- DERRIDA, Jacques (2001). “Le cinéma et ses fantômes”. *Cahiers du cinéma*, nº 556, pp. 74–85.
- DÍAZ, Rolando (2008). “A propósito de una convocatoria Carta abierta del cineasta Rolando Díaz a Alfredo Guevara”. *Otolunes: Revista hispanoamericana de cultura*, Diciembre de 2008. Disponible en Internet (29.02.2016): <http://otolunes.com/archivos/05/html/de-lunes-a-lunes/de-lunes-a-lunes-n05-a02-p01-2008.html>
- DOMÍNGUEZ NAVARRO, Manuel (1995). “Venecia”. *Fotogramas*, nº 1824, pp. 126–128.
- DUROZOI, Gérard (2007). *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- EAGAN, Daniel (2010). *America's Film Legacy. The authoritative guide to the landmark movies in the national film registry*. New York: Continuum.
- EDO, Luis Andrés (2005). “El Capitalisme mundialista durant la transició espanyola”. En PAGÈS I BLANCH, Pelai (Coord.), *La transició democràtica als Països Catalans. Història i memòria*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, pp. 239–246.
- EHRlich, Linda C. (2007). *The cinema of Víctor Erice. An open Window*. Londres: The scarecrow Press.
- EICHENLAUB, Hans M. (1984). Carlos Saura. Friburgo: Ein Filmbuch.
- ELENA, Alberto (2006). “Que no se quiebre todavía el hilo”. En BERGALA, Alain y BALLÓ, Jordi (coord.), *Erice–Kiarostami. Correspondencias*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona/Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, pp. 104–111.
- EQUIPO CIVIC PRODUCCIONES–VIDEOMAX Y ESTUDIO UNO (1995). “Ojala, Val del Omar”. En SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (Ed.), *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Semana de Cine Experimental de Madrid, pp. 89–93
- ERICE, Víctor (1962). “Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional”. *Nuestro cine*, nº 15, pp. 3–17.
- ERICE, Víctor (1997). “Cómo surgió El sol del membrillo”. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, nº 7, pp. 164.
- ERICE, Víctor y FERNÁNDEZ–SANTOS, Ángel (1976). *El espíritu de la colmena*. Madrid: Elías Querejeta Ediciones.

- ERICE, Víctor y OLIVER, Jos (1986). *Nicholas Ray y su tiempo*. Madrid: Filmoteca Española/Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales.
- ESCUADERO, Isabel (1998). “Las ánimas de lo inanimado en torno a *Tren de sombras* de J.L. Guerin”. *Banda aparte*, nº12, pp. 30–32.
- ESTEVA, Daria (2012). “Un mail y una carta”. *El viejo topo*, nº 290, pp. 60–62.
- ESTRADA, Isabel M. (2006). “Catalan television documentaries and the Works of Dolors Genovès: the negotiation of memory in democratic Spain”. *Catalan Review*, Vol. 20, nº 1, pp. 117–130.
- ESTRADA, Isabel M. (2013). *El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo: Memoria, sujeto y formación de la identidad democrática española*. Londres: Tamesis.
- FALCÓN, Irene (1996). *Asalto a los cielos. Mi vida junto a la Pasionaria*. Madrid: Temas de Hoy.
- FECÉ, Josep Lluís (2001). “El tiempo reencontrado. “Tren de sombras”. En CATALÁ, Josep Maria, CERDÁN, Josexo y TORREIRO, Casimiro (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 307–312.
- FERNÁNDEZ, Ana (1994). “Carlos Saura triunfa en el Festival de Montreux con “Sevillanas”. *El País*, 27 de abril de 1994. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1994/04/27/radiotv/767397615\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/04/27/radiotv/767397615_850215.html)
- FERNÁNDEZ, Covadonga (1993). “Muestra del último cine español y del cubano en el exilio, en el Festival de Miami”. *ABC*, 5 de febrero de 1993, pp. 99.
- FERNÁNDEZ, Rafa (1992). “Semana santa” demuestra en Montreal que lo español puede ser universal”. *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1992, pp. 47.
- FERNÁNDEZ BLANCO, Víctor (1998). *El cine y su público en España. Un análisis económico*. Madrid: Fundación Autor.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1972). *La Guerra de España y el Cine*. Madrid: Editora Nacional.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2008). “Basilio Martín Patino y la imagen-cristal”. En FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (Coord.), *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 45–80.
- FERNANDEZ RUBIO, Andrés (1985). “Televisión española emite un programa sobre la vivencia de pintores españoles”. *El País*, 8 de octubre de 1985. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://elpais.com/diario/1985/10/08/radiotv/497574004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/10/08/radiotv/497574004_850215.html)
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1983). *Las paradojas de Víctor Erice*. *El País*, 25 de junio de 1983, suplemento “Artes”, pp. 5.

FERNÁNDEZ–SANTOS, Ángel (1992). “El sol del membrillo”, de Víctor Erice y Antonio López, provoca una fuerte división de opiniones”. *El País*, 12 de mayo. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://elpais.com/diario/1992/05/12/cultura/705621602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/05/12/cultura/705621602_850215.html)

FERNÁNDEZ–SANTOS, Ángel (1995). “Bellísima exploración de un universo”. *El País*, 16 de junio de 1995. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1995/06/16/cultura/803253610\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/06/16/cultura/803253610_850215.html)

FERNÁNDEZ–SANTOS, Ángel (1996 a). “Merecida Espiga de Oro para “La promesa”. *El País*, 27 de octubre de 1996. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://elpais.com/diario/1996/10/27/cultura/846367214\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/10/27/cultura/846367214_850215.html)

FERNÁNDEZ–SANTOS, Ángel (1996 b). “El alarido de Trotski”. *El País*, 8 de diciembre de 1996. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1996/12/08/cultura/849999604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/12/08/cultura/849999604_850215.html)

FERNÁNDEZ–SANTOS, Elsa (1997 a). “España lleva a Cannes un trío amoroso, un viaje iniciático y una mirada poética”. *El País*, 5 de mayo de 1997. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1997/05/05/cultura/862783204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/05/05/cultura/862783204_850215.html)

FERNÁNDEZ–SANTOS, Ángel (1997 b). “Guerin presenta 'Tren de sombras', una película excepcional”. *El País*, 14 de mayo de 1997. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1997/05/14/cultura/863560810\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/05/14/cultura/863560810_850215.html)

FERNÁNDEZ–SANTOS, Ángel (1998). “Fascinante viaje al interior del tiempo”. *El País*, 25 de enero de 1998. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1998/01/25/cultura/885682809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/01/25/cultura/885682809_850215.html)

FERNÁNDEZ–SANTOS, Ángel (2007). *La mirada encendida*. Barcelona, Debate.

FERRIS CARRILLO, M.J. (1998). “La invención Guerin: retrato sin sombra y con espectro”. *Banda aparte*, nº12, pp. 17–21.

FERRIS CARRILLO, M.J. (2001 a). “Invocación: Héctor Faver”. *Banda aparte*, nº 20, pp. 5–11.

FERRIS CARRILLO, M.J.(2001 b). “Monos como Becky. El complicado mundo del cerebro”. *Banda aparte*, nº 20, pp. 43–48.

FLORES, Félix (1990 a). “Entrevista a José Luis Guerin, director de “Innisfree”. *La Vanguardia*, 9 de noviembre de 1990, pp. 42.

FLORES, Félix (1990 b). “Innisfree”, ya en cartelera, compite con ventaja por el premio Europa”. *La Vanguardia*, 10 de noviembre de 1990, pp. 38.

FLORES, Félix (1991). “Las últimas horas de Walter Benjamin, en un filme de Manuel Cussó–Ferrer”. *La Vanguardia*, 21 de marzo de 1991, pp. 51.

- F.M.B. (1999). “Lo que hay que ver”. *ABC*, 3 de diciembre de 1999, pp. 105.
- FRANCÉS, M. (2003). *La producción de documentales en la Era Digital (Modalidades, historia y difusión)*. Madrid: Cátedra.
- FREIXAS, Ripoll (1970). “Entrevista a Jacinto Esteva”. *Imagen y sonido*, nº 87, pp. 33.
- FREIXAS, Ramón (1995). “Infancia, vocación, primeras experiencias...”. Dirigido por..., Nº 236, pp. 16–17.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier (1999). *Artifugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Salamanca: Junta de Castilla–León/Ayuntamiento de Salamanca.
- FONDEVILA, Santiago (1993). “Barcelona se quedará sin película olímpica si el ICAA no la subvenciona”. *La Vanguardia*, 26 de marzo de 1993, pp. 37 y 47.
- FONDEVILA, Santiago (1999). “Els Joglars comencen el rodaje de una película sobre Durruti para televisión”. *La Vanguardia*, 2 de febrero de 1999, pp. 42.
- FONT, Domènec (2001 b). “En el curso del tiempo. Sobre El sol del membrillo”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josexo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 291–298.
- FONT, Domènec (2001 a). “Jean–Luc Godard y el documental”. *Anàlisi*, nº 27, pp. 91–100.
- FORSYTH, Hardy (1981). *Grierson on the Movies*. London: Faber and Faber Limited.
- FUENTES–GUERRA, José (2007). “Un análisis cinematográfico directo: “El sol del membrillo” (Victor Erice, 1992). Málaga: Universidad de Málaga. Tesis para la obtención del título de doctor.
- GALÁN, Diego (1984 a). “Todo es ausencia, un terrible testimonio”. *El País*, 22 de octubre de 1984. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://elpais.com/diario/1984/10/22/radiotv/467247602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/10/22/radiotv/467247602_850215.html)
- GALÁN, Diego (1984 b). “Falleció el director de cine Carlos Serrano de Osma”. *El País*, 27 de julio de 1984. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://elpais.com/diario/1984/07/27/cultura/459727206\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/07/27/cultura/459727206_850215.html)
- GALÁN, Diego (1985). “Aplausos para “Los motivos de Berta”, de José Luis Guerin, en el festival de Berlín”. *El País*, 20 de febrero de 1985. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1985/02/20/cultura/477702005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/02/20/cultura/477702005_850215.html)
- GALÁN, Diego (2015). Carlos Saura, el disfrute del trabajo. *El País*, 22 de marzo del 2015. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/22/actualidad/1427052866\\_767618.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/22/actualidad/1427052866_767618.html)
- GAMIR, Luis (1978). “La ideología de UCD”. *El País*, 8 de noviembre de 1978. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1978/11/08/opinion/279327605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/11/08/opinion/279327605_850215.html)

- GARCÍA, Rocío (1994). “Ruina y desesperanza de los Panero”. *El País*, 21 de septiembre de 1994. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1994/09/21/cultura/780098413\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/09/21/cultura/780098413_850215.html)
- GARCÍA, Rocío (1995). “Vendidos 125000 vídeos de la película “Flamenco” en sólo dos semanas”. *El País*, 29 de diciembre de 1995. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1995/12/29/cultura/820191611\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/12/29/cultura/820191611_850215.html)
- GARCÍA, Rocío (1996). “Sombras y luces” recoge la historia de cien años de cine español”. *El País*, 7 de mayo de 1996. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1996/05/07/cultura/831420004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/05/07/cultura/831420004_850215.html)
- GARCÍA, Rocío (2015). “El documental se crece”. *El País*, 4 de mayo de 2015. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/29/babelia/1430304788\\_877178.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/29/babelia/1430304788_877178.html)
- GARCÍA DE LA RIVA, Kike (2008). “¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?” *Komunikazio–Ikerketa: Actas y memoria final: Congreso Internacional Fundacional AE–IC*, Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008.
- GARCÍA DE SOLA, Arantxa (1998). “El Festival de Alcalá ofrece como plato fuerte la competición de 40 cortometrajes”. *EL PAÍS*, 10 de noviembre de 1998. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1998/11/10/madrid/910700669\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/11/10/madrid/910700669_850215.html)
- GARCÍA ESCUDERO, José María (1978). *La apertura: diario de un director general*. Madrid: Planeta.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (1985). *Historia del Cine en Galicia (1896–1984)*. La Coruña: La Voz de Galicia.
- GARCÍA FERRER, José M<sup>a</sup> y MARTÍ ROM (1994). *Surcando el jardín dorado*. Barcelona: Cine–club Associació d’Enginyers de Catalunya.
- GARCÍA FERRER, Jose M<sup>a</sup>. y MARTÍ ROM (2001). *Joaquim Jordá*. Barcelona: Cine club associació Enginyers Industrials de Catalunya.
- GARCÍA GARZÓN, Juan I. (1984). “Una ojeada al penúltimo cine mundial”. *ABC*, 9 de septiembre de 1984, pp. 102–103.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2002). “Cine poético y novela lírica: “El Sur”, de Víctor Erice–Adelaida García Morales”. *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, Vol. VII, n<sup>o</sup> 38, pp. 10–13.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Pilar (2008). “Juegos, diálogos e invenciones en El grito del sur: Casas Viejas”. En MARTÍN, Carlos (coord.), *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada, Centro José Guerrero, pp. 76–109.

- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N. (2005). *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Pamplona: Universidad de Navarra. Tesis para la obtención del título de doctor.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N. (2006). *El film de montaje. Una propuesta tipológica. Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 23, pp. 67–83.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N. (2007). “La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual”. *ZER*, nº 22, pp. 301–322.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2008). *El cine de no-ficción en Martín Patino*. Pamplona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2009). “El espejo suspicaz: realidad y representación en “La seducción del caos”. *Historia y comunicación social*, nº 14, pp. 337–366.
- GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente (2013). “El cine español de la transición y la política cinematográfica de Pilar Miró”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 71, pp. 3–18.
- GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente (2015). *La exhibición cinematográfica en España. Cincuenta años de cambio*. Madrid: Cátedra.
- GAUTIER, Guy (1995). *Le documentaire un autre cinema*. París: Nathan Université.
- GIAVARINI, Laurence (1992). “Ombre portée”. *Cahiers du cinema*, nº 457, pp. 30–31.
- GOICOECHEA ARRONDO, Eusebio y GONZALVO, José Luis (1983). *En piedra viva: síntesis histórica del Camino de Santiago*. Auto-editado.
- GÓMEZ, Antonio (2006). “Asaltar los cielos: Trotski, "el hombre del piolet" y el documental cinematográfico”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, nº. 20, pp. 150–181.
- GÓMEZ, Rosario G. (2014). *Mentiras ilustradas de la televisión*. *El País*, 1 de marzo de 2014. Disponible en Internet (24.02.20116): [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/25/television/1393361114\\_483088.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/25/television/1393361114_483088.html)
- GÓMEZ SEGARRA, Manuel (2008). *Quiero hacer un documental*. Madrid: Rialp.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2000). “Tren de sombras, de José Luis Guerin. El cine en estado puro”. *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, nº 9, pp. 154–163.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2004). “Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad”. En POYATO SÁNCHEZ, Pedro (Coord.), *El Documental, carcoma de la ficción*. Córdoba, Tomo I/ Filmoteca de Andalucía /A.E.H.C., pp. 63–70.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2010). “El análisis de textos audiovisuales significación y sentido”. Santander: Shangrila Textos Aparte.



GÓMEZ VAQUERO, Laura (2005 a). “Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición”. En Ortega, María Luisa *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid, Ocho y Medio, pp.21–46.

GÓMEZ VAQUERO, Laura (2005 b). “La entrevista en el cine documental de la Transición Identidad y memoria en Dolores, de A. Linares y J. L. García Sánchez (1980)”. En LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.), *El Cine Español durante la Transición democrática (1974–1983)*. Madrid, IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine/ Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C., pp. 333–349.

GÓMEZ VAQUERO, Laura (2011). *¡La calle es nuestra! El documental de entrevista durante la transición (1975–1981)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Tesis para la obtención del título de doctor.

GÓMEZ VAQUERO, Laura (2012). *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

GÓMEZ VAQUERO, Laura (2013). “Basilio Martín Patino. De la fascinación por la imagen a la imagen fascinada”. *Blogs&Docs*, 28 de abril de 2013. Disponible en Internet (23.02.2016): <http://www.blogsandocs.com/?p=5157>

GONZÁLEZ, Ismael (1972). “Testimonio”. En MUNSO, Juan, *El cine de Arte y Ensayo en España*. Barcelona, Picazo, pp. 18–19.

GONZÁLEZ, Fernando (1997). “Basilio Martín Patino: pensar la Historia”. *Film–Historia*, Vol. 7, nº2, pp. 141–160.

GONZÁLEZ CASADEMONT, Rosa María (2002). “Ireland on screen. A view from Spain”. *International Journal of English Studies*, Vol. 2, Nº 2, pp. 71–82.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (2005). “El primer periodo cinematográfico de Salvador Dalí. Un chien andalou”. En CIRLOT, Lourdes y VIDAL, Mercé (coord.), *Salvador Dalí i les arts: historiografia i crítica al segle XXI*. Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 73–80.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989). “La coincidencia del color en la fotografía cinematográfica española”. En LLINÁS, Francisco (ed.), *Directores de fotografía del cine español*. Madrid, I.C.A.A./Ministerio de Cultura de España/Museo Reina Sofía, pp. 119–165.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2005). “El secreto del fruto (Víctor Erice, Antonio López, Miguel Ángel)”. En POYATO SÁNCHEZ, Pedro (coord.), *Historia(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba, Plurabelle, pp.143–172.

GONZÁLEZ SOLAS, Javier (2007). *La seducción del caos. La televisión como metáfora*. Área Abierta, nº 16, pp. 1–16.



- GORDILLO, Inmaculada (2006). “El jardín de los poetas”. En UTRERA MACÍAS, Rafael (Ed.), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero, pp. 93–112.
- GOYTISOLO, Juan (2012). “Apuntes para una película invisible”. *El País*, 14 de marzo de 2012. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331050301\\_448124.html](http://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331050301_448124.html)
- GREEN, Jared F. (2006). “This Reality is Not One: Flaherty, Buñuel and the Irrealism of Documentary Cinema”. En RHODES, Gary D. y PARRIS SPRINGER, John (eds.), *Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina, McFarland Company, pp.64–87.
- GREENBERG, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- GREGORI FERNÁNDEZ, Antonio (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra.
- GUARINOS, Virginia (2006). “Carmen y la libertad”. En UTRERA MACÍAS, Rafael (Ed.), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero, pp. 151–174.
- GUARNER, José Luis (1990). “Un ensayo magníficamente informal”. *La Vanguardia*, 29 de noviembre de 1990, pp. 53.
- GUARNER, José Luis (1992 a). “El sol del membrillo”, de Víctor Erice, deslumbró en Cannes”. *La Vanguardia*, 12 mayo de 1992, pp. 47.
- GUARNER, José Luis (1992 b). “El sol del membrillo”. *Fotogramas*, nº 1792, pp. 7.
- GUARNER, José Luis (1992 c). “Zhang Yimou se hace con el León de Oro de la Mostra y Bigas Luna obtiene uno de Plata”. *La Vanguardia*, 13 de septiembre de 1992, pp. 55–56.
- GUARNER, Jose Luis (1992 d). “Cálida acogida a “El ladrón de niños”, un filme en la tradición del gran cine italiano”. *La Vanguardia*, 16 de mayo de 1992, pp. 48.
- GUBERN, Román (1963). “¿Qué es el realismo cinematográfico?”. *Nuestro cine*, nº 19, pp. 4–13.
- GUBERN, Román (1995). “El cine sonoro (1930–1939)”. En GUBERN, Román, MONTERDE, José E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (Coord.), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 123–179.
- GUBERN, Román (2001). “El documental entre las balas: La guerra civil (1936–1939)”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 89–98.
- GUBERN, Román (2004). *Val del Omar, cinemista*. Granada: diputación provincial de Granada.
- GUBERN, Román y HAMMOND, Paul (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

- GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2010). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- GUERRA, Carles (2005). “Joaquín Jordá entrevistado por Carles Guerra, septiembre de 2004”. *Agenda Informativa del MACBA*, invierno de 2005. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://www.macba.cat/controller.php?p\\_action=show\\_page&pagina\\_id=29&inst\\_id=20103&lang=CAT](http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=29&inst_id=20103&lang=CAT)
- GUERRA, Carles (2014). “La militancia biopolítica de Joaquín Jordá”. *Cinema Comparat/Ive Cinema*, nº 5, pp. 50–55.
- GUTIÉRREZ, Chus (1996). “Queremos realidad, queremos cine”. *Academia, Revista del cine español*, nº14, pp. 55–56.
- GUTIÉRREZ, Chus (1998). “Sin título”. En HEREDERO, Carlos F. (Ed.), *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga, Festival de Málaga, pp. 57–59.
- GUTIERREZ, Chus (2005). “Recuento de un hombre libre”. *El País*, 10 de agosto de 2005. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://elpais.com/diario/2005/08/10/revistaverano/1123624812\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/08/10/revistaverano/1123624812_850215.html)
- HEREDERO, Carlos F. (1992 a). “El sol del membrillo. Reinventar la mirada”. *Dirigido por...*, nº 202, pp. 24–27.
- HEREDERO, Carlos F. (1992 b). “Espejito prodigioso: ¡Dime la verdad!”. *Archivos de la Filmoteca*, Nº pp. 132–135.
- HEREDERO, Carlos F. (1994). *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- HEREDERO, Carlos F. (1995). “Un álbum de lujo”. *Dirigido por...*, nº 237, pp. 6.
- HEREDERO, Carlos F. (1997 a). *Espejo de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid: Fundación Colegio del Rey.
- HEREDERO, Carlos F. (1997 b). “Una cierta mirada española”. *Cinemanía*, nº 21, pp. 92.
- HEREDERO, Carlos F. (1997 c). “Tren de sombras”. *Dirigido por...*, nº 258, junio de 1997, pp. 40–41.
- HEREDERO, Carlos F. (1998 a). *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Festival de Málaga.
- HEREDERO, Carlos (1998 b). “La historia como representación y el espejo apócrifo. A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 30, pp. 156–169.
- HEREDERO, Carlos (1999). *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.

- HEREDERO, Carlos F. (2007). *Introducción: La mirada encendida*. En FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, *La mirada encendida. Escritos sobre cine*. Barcelona, Debate, pp. 21–36.
- HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José Enrique (1990). “Cannes/90. Un festival a la deriva”. *Dirigido por...*, número 181, pp. 43–46.
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARÍA, Antonio (2002). *Semillas de futuro. Cine español, 1990–2001*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- HERNÁNDEZ LES, Juan (1986). *El cine de Elías Querejeta. Un productor singular*. Bilbao: Mensajero.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Javier (2004). “Turismo inducido. La configuración de la imagen turística de Sevilla a través del cine comercial”. I Congreso Internacional Patrimonio, Desarrollo rural en el Siglo XXI, Escuela Universitaria de Osuna, Osuna (Sevilla). Disponible en Internet (27.02.2016): <http://personal.us.es/jherman/uploads/images/Art%C3%ADculos/25%20T.%20TURISMO%20INDUCID O.pdf>
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (2007). “Cine de no ficción español contemporáneo: documental de ensayo, auto-reflexivo y performativo”. En Sanderson, John D. (coord.), *Trazos de cine español*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 59–74.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo (2004). *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973–1982)*. Madrid: Ibérica.
- HIGHT, Craig (2007). “El falso documental multiplataforma. Un llamamiento lúdico”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 57–58, Vol. 2, pp. 176–195.
- HIGHT, Craig (2009). “Reflexivo, subjetivo e híbrido: el uso estratégico del humor en el documental”. En OROZ, Elena (coord.), *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid, Ocho y medio, pp. 95–116.
- HOLDEN, Stephen (1995). “Flamenco hall of fame of styles and dancers”. *The New York Times*, 30 de septiembre de 1995. Disponible en Internet (29.02.2016): <http://www.nytimes.com/1995/09/30/movies/film-festival-review-flamenco-hall-of-fame-of-styles-and-dancers.html78.html>
- HOPEWELL, John (1989). *El cine español después de Franco, 1973–1988*. Madrid: Ediciones el arquero.
- HUERTAS, Josep Maria (1999). “La maleta de cartón de un niño exiliado”. *El Periódico de Catalunya*, 26 de octubre de 1999, pp. 8.
- IBÁÑEZ FERRADAS, María Luisa (1996). “Un inconexo retablo de luz y sombra”. En Del Amo García, Alfonso e IBÁÑEZ FERRADAS, María Luisa (coord.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, pp. 29–31.

- INZA, C. (1984). “Televisión española produce una película sobre los desaparecidos”. *El Periódico de Catalunya*, 2 de junio de 1984, pp. 54.
- J.E.A. (1996). “Buñuel centrará las conmemoraciones del centenario del cine español”. *ABC*, 7 de mayo de 1996, pp. 85.
- JIMÉNEZ, Carmen (1992). “Sevillanas”. *Fotogramas*, nº 1786, pp. 8.
- J.-L. B. (1992). “Sevillanas”. *Positif*, nº 381, pp. 73.
- J.L.P. (1995). “Salto al vacío”, votado como mejor largometraje de Alcances”. *ABC*, 18 de septiembre de 1995, pp. 97.
- JOHNSON, William (1992). “Dream of light (El sol del membrillo)”. *Film Quarterly*, vol. 46, nº 3, pp. 41–44.
- JORDÁ, Joaquín (1967). “La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán”. *Nuestro Cine*, nº 61, pp. 36–41.
- JORDÁ, Joaquín (1985). “A quien una vez compararon con Nicholas Ray...”. *El País*, 12 de septiembre de 1985. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://elpais.com/diario/1985/09/12/cultura/495324002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/09/12/cultura/495324002_850215.html)
- JORDÁ, Joaquín (1992 a). “Numax presenta... y otra cosas”. *Nosferatu*, nº 9, pp. 56–59.
- JORDÁ, Joaquín (1992 b). “El encargo del cazador”. *Nosferatu*, nº 9, pp. 100–101.
- JORDÁ, Joaquín (1995). “Qué se cuenta en América Latina”. *Academia: Revista del Cine Español*, Nº 10, abril de 1995, pp. 69–72.
- JORDÁ, Joaquín (1996). “Las macareñas del guión (o hay más de cincuenta maneras de hacer las sopas de ajo, y casi todas me gustan)”. *Academia: Revista del Cine Español*, Nº 16, octubre de 1996, pp. 47–50.
- JORDÁ, Joaquín (1997). “Un testimonio (1990–1998)”. *Academia: Revista del Cine Español*, Nº 19, julio de 1997, pp. 15–17.
- JORDÁ, Joaquín (2000). “Cuaderno de viajes”. *Academia: Revista del Cine Español*, nº 28, pp. 85–86.
- JORDÁ, Joaquín, GUERIN, José Luis (1991). “Las cosas de palacio”. *El país*, 2 de octubre de 1991. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://elpais.com/diario/1991/10/02/opinion/686358006\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/10/02/opinion/686358006_850215.html)
- JORDAN, Barry y MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (1998). *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- J.S.M. (2005). “Las preguntas de Christina”. *El Mundo/La Crónica de León*, 4 de octubre de 2005, pp. 26.
- KHAN, Omar (1999). “Casting”. Intento de documental”. *Cinemanía*, nº 40, pp. 29.

KINDER, Marsha (1993). *Blood Cinema. The reconstruction of National identity in Spain*. Berkeley/Los Ángeles: University of California.

KINDER, Marsha (1997). "Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain". En KINDER, Marsha (ed.), *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*. Durham, Duke University Press, pp. 65–98.

KING, Elliott H. (2007). *Dalí, Surrealism and Cinema*. Londres: Kamera (Oldcastle Books).

KOCH, Tommaso (2015). "Carlos Saura: "La verdad es que he hecho películas con casi nada". El País, 8 de septiembre de 2015. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/07/actualidad/1441651878\\_354651.html?id\\_externo\\_rsoc=TW\\_CM](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/07/actualidad/1441651878_354651.html?id_externo_rsoc=TW_CM)

KOEHLER, Robert (2009). "Agrarian Utopias/Dystopias: The New Nonfiction". *Cinema Scope*, N°40. Disponible en Internet (27.02.2016): <http://cinema-scope.com/features/features-agrarian-utopiasdystopias-the-new-nonfiction/>

LA CASA, José Ignacio (1995). "Luces y sombras de la selección hecha por Carlos Saura". *ABC*, 16 de junio de 1995, pp. 86.

LATORRE, Jorge (2006). *Tres décadas de El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones internacionales universitarias.

LA VANGUARDIA (1987). "Anuncio de Madrid". *La Vanguardia*, 27 de agosto de 1987, pp. 30.

LA VANGUARDIA (1990). "Programa oficial del Festival". *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1990, pp. 43.

LARRAÑAGA, Koldo y CALVO, Enrique (1997). *Lo vasco en el cine: (las películas)*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital Kutxa.

LÁZARO, Jose Ángel (2014). "Víctor Erice en el siglo XXI (3). Apuntes (1990–2003). El arte centrífugo y el arte centripeto". Centro Virtual Cervantes, 9 de mayo de 2014. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/febrero\\_15/03022015\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_15/03022015_01.htm)

LEDO, Margarita (2001). "Como una película: Sobre Asaltar los cielos". En CATALÁ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 299–306.

LEDO, Margarita (2004). *Del cine-ojo a dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Madrid: Paidós.

LEDO, Margarita (2007). "A propósito del aprendizaje: documental y ética". En AGUADED GÓMEZ, Ignacio (Coord.), *Los lenguajes de las pantallas: del cine al ordenador*. Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte/Secretaría Técnica, pp.29–45.

- LEFERE, Robin (2011 a). *Presentación*. En LEFERE, Robin (ed.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid, Visor libros, pp. 8–12.
- LEFERE, Robin (2011 b). Entrevista escrita a Carlos Saura. En Lefere, Robin (ed.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor libros. Págs. 285–293.
- LEGRAND, Gérard (1992). “El sol del membrillo (Le song de la Lumière)”. *Positif*, nº 378, pp. 84–85. Dentro de la sección “Les festivals, Cannes 92: 45 edition”, pp. 71–101.
- LEÓN, Christian (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala, Corporación Editora Nacional.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1999). *Vida de fantasmas: lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la mirada.
- LIBERIA VAYÁ, Irene (2012). “Joaquim Jordá y el documental de creación. Fragmentación narrativa, hibridación realidad–ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato”. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 10, vol. 1, pp. 371–386.
- LIOGIER, Hélène (2005). “El escándalo de “Mourir à Madrid”. Una “película ofensiva para España”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 51, pp. 110–125.
- LLURÓ, Josep M. (1990). “Manuel Huerga, La imatge híbrida”. *Lletra de Canvi*, nº 29, pp. 18–22.
- LOBO, Carmen (1999). “Casting”. *El cultural*, 10 de enero de 1999. Disponible en Internet (29.02.2016): <http://www.elcultural.com/revista/cine/Casting/13653>
- LOMILLOS, Miguel Ángel (1998). “El cine de José Luis Guerin: cuando el metacine se convierte en meta”. *Banda aparte*, nº12, pp. 26–29.
- LOMILLOS, Miguel Ángel (2003 a). “La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice”. *Ikusgaiak, Cuadernos de la Cinematografía (Eusko Ikaskuntza–Sociedad de Estudios Vascos, Nº6*, pp. 37–60.
- LOMILLOS, Miguel Ángel (2003 b). *Una poética de la ausencia. El espíritu de la colmena de Víctor Erice*. San Sebastián: Universidad del País Vasco. Tesis para la obtención del título de doctor.
- LÓPEZ, Antonio (2001). “Entrevista a Antonio López: El sol del membrillo de Víctor Erice”. *CGAC*, julio–diciembre, p. 141.
- LÓPEZ, Antonio (2007). *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén/Universidad de Valladolid.
- LÓPEZ, Bernat, RISQUETE, Jaume y CASTELLÓ, Enric (1999). “Consolidación del modelo autonómico en la era multicanal”. En DE MORAGAS SPÀ, M., GARITAONANDÍA, C. y LÓPEZ, B.

(eds.), *Televisión de proximidad en Europa. Experiencia de descentralización en la era digital*. Castelló de la Plana, Barcelona y Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona/ Universitat Jaume I/ Universitat Pompeu Fabra, pp. 141–192.

LÓPEZ, María–Paz (1998). “El documental se dirige a sensibilidad e inteligencia”, de Thierry Garrel, de Arte”. *La Vanguardia (Vivir)*, 6 de septiembre de 1998, pp. 11.

LÓPEZ, María–Paz (1999 b). “El despertar del documental”. *La Vanguardia*, 7 de febrero de 1999, pp. 11.

LÓPEZ, María–Paz (1999 c). Un documental contará en La 2 cómo Neruda ayudó a republicanos españoles. *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1999, pp. 11.

LÓPEZ, María–Paz (1999 d). “Memoria de un anarquista”. *La Vanguardia*, 2 de noviembre de 1999, pp. 12.

LÓPEZ, Matías Luis (1999 a). “Mijalkov trata de recuperar el prestigio perdido del Festival de Cine de Moscú”. *El País*, 20 de julio de 1999. Disponible en Internet (01.03.2016): [http://elpais.com/diario/1999/07/20/cultura/932421609\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/07/20/cultura/932421609_850215.html)

LÓPEZ, Rosa (1996). “TVE no emite el documental sobre la ejecución de dos anarquistas inocentes”. *El País*, 6 de diciembre de 1996. Disponible en Internet (01.03.2016): [http://elpais.com/diario/1996/12/06/radiotv/849826802\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/12/06/radiotv/849826802_850215.html)

LÓPEZ GANDÍA, Juan y PEDRAZA Y MARTÍNEZ, María del Pilar (1998). “El silencio de Cristo. A propósito de El sueño de Cristo”. *Banda aparte*, nº12, pp. 39–41.

LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Nuria y YANAI, Tadashi (2010). “Atravesar las posibilidades del pasado y del presente: el "cine–pensamiento" de Basilio Martín Patino”. *Cuadernos Canela*, Vol. 22, pp. 151–164.

LOSADA URIGÜEN, María (2007). “Basilio Martín Patino y los mitos del ultrarrepblicanismo español en casas viejas. El grito del sur”. En GLORIA CAMARERO (ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine (I, 2007, Getafe)*. Getafe, Universidad Carlos III de Madrid/ Instituto de Cultura y Tecnología, pp. 592–605.

LOSILLA, Carlos (1989). “Legislación, industria y escritura”. En VVAA, *Escritos sobre el cine español, 1973–1987*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 33–43.

LOSILLA, Carlos (1997). “Los jóvenes realizadores u la búsqueda de una nueva estética. Adónde va el cine español”. *Dirigido por...*, nº 257, pp. 34–42.

LOSILLA, Carlos (1998 a). “Polvo enamorado o los itinerarios del a fugacidad”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 30, octubre de 1998, pp. 170–181.

LOSILLA, Carlos (1998 b). “El fantasma de Peter Pan. De la experimentación al conformismo”. *Dirigido por...*, nº 264, pp. 50–57.



- LOSILLA, Carlos (1999). “Monos como Becky. La representación frente al espejo”. *Dirigido por...*, n° 285, pp. 17.
- LOSILLA, Carlos (2006). “Contra ese cine español: panorama general al inicio de un nuevo siglo”. En Rodríguez Gil, Hilario Jesús (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Sevilla, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, pp. 39–52.
- LOSILLA, Carlos (2010). “Lejos de los árboles”. En *Catálogo BAFICI 2010*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura, pp. 312.
- LOZANO AGUILAR, Arturo (1999). *La memoria de los campos: el cine y los campos de concentración nazis*. Madrid: Ediciones de la mirada.
- LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (2006). *El Cine Español durante la Transición democrática (1974–1983)*. Madrid, IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine/ Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C.
- LUCIO, Lourdes (1991). “Saura dirige a Camarón y Manolo Sanlúcar en una película sobre sevillanas”. *El País*, 25 de septiembre de 1991. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1991/09/25/cultura/685749605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/09/25/cultura/685749605_850215.html)
- LLOPART, Salvador (1997 a). “Berlín’97: Spike Lee insiste en los problemas de la comunidad en “Get on the bus”. *La Vanguardia*, 19 de febrero de 1997, pp. 45.
- LLOPART, Salvador (1997 b). “El guión “Babaou”, escrito por Dalí hace 65 años, se convierte finalmente en película”. *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1997, pp. 49.
- LLOPART, Salvador (1998). “Tren de sombras” es una investigación entre poética y detectivesca”. *La Vanguardia*, 23 de enero de 1998, pp. 55.
- LLORENS, Antonio y URIS, Pedro (1994). “1980–1994. Quince años de cine español en Cannes”. *Academia. Revista del cine español*, n° 7, Pp. 34–41.
- LLORENS, Antonio y URIS, Pedro (1996). “Lo previsible filmico. Los códigos como censura y freno”. *Academia, revista del cine español*, n° 16, pp. 40–46.
- MACÍAS, Santiago (2005). *El monte o la muerte*. Madrid: Temas de hoy.
- MAQUA, Javier (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- MANFREDI Sánchez, Juan (1998). “El “I Festival de Cine Español de Málaga” proyectará las mejores películas de las realizadoras de los 90”. *ABC*, 15 de abril de 1998, pp. 97.
- MANRESA, Laia (2006). *“La mirada lliure”*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya/Portic.



- MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar (2014). “El sexto sentido de Nemesio M. Sobrevila: sainete cinematográfico del optimista y el pesimista o el científico a palos”. En ROMERO LÓPEZ, Dolores (Ed.), *Los márgenes de la modernidad*. Sevilla, Punto Rojo Libros, pp. 69–86.
- MARÍAS, Miguel (1992 a). “Innisfree”. *Nosferatu*, nº9, pp. 93–96.
- MARÍAS, Miguel (1992 b). “Bajo El sol del membrillo (Víctor Erice, 1992)”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, pp. 118–123.
- MARÍAS, Miguel (2007). “Algo realmente nuevo: empezando desde el principio”. *Blogs&Docs*, 10 de octubre de 2007. Disponible en Internet (24.02.2016): [www.blogsandocs.com/?p=243&pp=1](http://www.blogsandocs.com/?p=243&pp=1)
- MARÍAS, Miguel y VEGA, Felipe (1983). “En el camino del sur: Una conversación con Víctor Erice”. *Casablanca*, nº 31–32, pp. 59–70.
- MARIMÓN, Joan (2014). *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MARÍN, B. (2014). “Asaltar el cielo”. ¿Quién dijo eso antes?”. *El País*, 18 de octubre de 2014. Disponible en Internet (01.03.2016): [http://politica.elpais.com/politica/2014/10/18/actualidad/1413645294\\_999870.html](http://politica.elpais.com/politica/2014/10/18/actualidad/1413645294_999870.html)
- MARTÍ, Octavi (1996). “Televisión Española y TV–3 no apoyaron un documental que descubre un grave error franquista”. *El País*, 29 de noviembre de 1996. Disponible en Internet (01.03.2016): [http://elpais.com/diario/1996/11/29/radiotv/849222002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/11/29/radiotv/849222002_850215.html)
- MARTÍ, Octavi (2007). “Entrevista a Víctor Erice”. *El País*, 25 de septiembre de 2007. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206_850215.html)
- MARTÍN ESCUDERO, Pablo (2014). *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica*. Salamanca: Comunicación social.
- MARTIN MORÁN, Ana (2005). “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”. En ORTEGA, María Luisa (Coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid, Ocho y Medio, pp.47–82
- MARTÍN PATINO, Basilio (1992). “Un juego desde la libertad”. *Archivos de la Filmoteca*, Nº 12, pp. 120–125.
- MARTÍN VELÁZQUEZ, José y RAMÍREZ, Luis Ángel (2000). *Una década prodigiosa. El cortometraje español de los noventa*. Madrid: 30 festival de Cine de Alcalá de Henares.
- MARTÍNEZ, Luis (1999). “El sol del membrillo”. *El País*, 16 de noviembre de 1999. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1999/11/16/radiotv/942706813\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/11/16/radiotv/942706813_850215.html)

- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio (1984). *La denominada Escuela de Barcelona*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis para la obtención del título de doctor.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio (2003). “La Escuela de Barcelona, de su contexto histórico”. En HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José Enrique (coord.), *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 163–174.
- MARTÍNEZ MALAGELADA, Clara (2013). “Tengo esa desgracia. Sigo siendo “el director de “El espíritu de la colmena””. *Under Magazine*, 3 de abril de 2013. Disponible en Internet (24.02.2016): <http://www.undermgzn.com/cine-tv/cine/tengo-esa-desgracia-sigo-siendo-el-director-de-el-espiritu-de-la-colmena-2/>
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia (2000). *Arte del siglo XX: de Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau (2008). *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936–1939)*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. Tesis para la obtención del título de doctor.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1994). “Un aséptico documental hablado”. *El País*, 29 de agosto 1994. Disponible en Internet (24.02.2016): [http://elpais.com/diario/1994/08/29/cultura/778111206\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/08/29/cultura/778111206_850215.html)
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1999). *Diccionario Espasa. Cine Español*. Madrid: Espasa libros.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro.
- MARTÍNEZ VILLEGAS, Juan (2014). “José Luis Guerin: Descubriendo una sintaxis posible”. *BRAC – Barcelona Research Art Creation*, Vol. 2, No. 2, pp. 169–200.
- MASLIN, Janet (1995). “Watching as a painting comes slowly into being”. *New York Times*, 1 de octubre de 1995. Disponible en Internet (27.02.2016): <http://www.nytimes.com/1992/10/01/movies/review-film-festival-watching-a-painting-come-slowly-into-being.html>
- MASOLIVER I SELVA, Marta (2001). “La palabra necesaria: A propósito de “Después de...” (I y II parte)”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Jostexo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 271–276.
- MAYER, M. (2010). *Le temps des fantômes. Approche de l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerin*. Barcelona y Marsella: Universitat Pompeu Fabra y Aix-Marseille Université. Tesis para obtener el título de doctor.
- M.CA. (1997). “Tren de sombras”. *Positif*, n°437/438, pp. 108–109.
- MCLANE, Betsy A. (2012). *A new History of documentary film*. New York City: Continuum.

- MELCHIOR, Reto (2009). “Sobre bicicletas y otros encantos cinematográficos”. *Significação*, nº31, pp. 11–40.
- MÉNDEZ–LEITE, Fernando (1985). “El cine español en la transición”. En VVAA, *Cine español 1975–1984*. Murcia, I Semana de Cine Español/Universidad de Murcia, pp. 13–33.
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier (2011).” Tango. Estética del límite y poética trágica”. En LEFERE, Robin (ed.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid, Visor libros, pp. 113–138.
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier (2011–2012). “Simbologías trágicas en el flamenco audiovisual. Un enfoque docente”. *Cauce: Revista de Filología y su didáctica*, nº 33–34, pp. 257–274.
- MINGUET BATLLORI, Joan (1997 a). “La última frontera”. En PÉREZ Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español: 1906–1995*. Madrid, Cátedra, pp. 918–920.
- MINGUET BATLLORI, Joan (1997 b). “Lejos de los árboles”. En PEREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 683–685.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (2002). “Figuraciones sureñas y otras ausencias en “El sur” de Víctor Erice”. En MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (coord.), *Literatura Española y cine*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 113–129.
- MIRALLES, Francesc (1990). “Walter Benjamin, en “La línea de Portbou”. *La Vanguardia*, 11 de diciembre de 1990, pp. 13.
- MIRET, Rafael (1995). “Después de tantos años. Elegía para una derrota”. *Dirigido por...*, nº 238, pp. 6.
- M.J.P. (1997). “El 77 por ciento de las películas emitidas en 1996 por la televisión andaluza fueron estadounidenses”. *ABC*, 8 de noviembre de 1997, pp. 108.
- MOLINA, Javier (2013). “La Casa Buñuel cobra vida en México”. *El País*, 12 de julio de 2013. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/12/actualidad/1373597241\\_256352.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/12/actualidad/1373597241_256352.html)
- MOLINA, Margot (2014). “Lebrón dice adiós al documental con “Andalucía monumental”. *El País*, 7 de octubre de 2014. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/10/03/andalucia/1412354626\\_406296.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/10/03/andalucia/1412354626_406296.html)
- MOLINA–FOIX, Vicente (1984). “Entretien avec Victor Erice”. *Positif*, nº 278, pp. 47–51.
- MOLINA–FOIX, Vicente (1992). “La seducción del caos”. *Fotogramas*, nº 1784, pp. 121.
- MONTERDE, José Enrique (1992). “El sol del membrillo”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, pp. 126–131.
- MONTERDE, José E. (1993). *Veinte años de cine español*. Barcelona: Paidós.

- MONTERDE, José Enrique (2001). “Realidad, realismo y documental en el cine español”1. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y medio, Madrid, pp. 15–26.
- MONTERDE, José Enrique (2006). “Cuando el destino nos alcance”. En Rodríguez Gil, Hilario Jesús (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Sevilla, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, pp. 53–62.
- MONTERDE, José Enrique (2007). “José Luis Guerin [José Luis Carroggio Guerin]”. En CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid, Cátedra., pp. 109–140.
- MONTERDE, José Enrique y RIAMBAU, Esteve (1990). “Entrevista a Pere Portabella”. *Dirigido Por...*, nº 178, pp. 20–21.
- MONTERDE, José Enrique, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1987). *Los nuevos cines europeos. 1955/1970*. Madrid: Lerna.
- MONTIEL, Alejandro (2001). “Niebla del pasado o la revolución de los piojosos: Sobre “La vieja memoria””. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 261–270.
- MONTERO, Julio (2003). “La nueva tradición documental histórica española: Galíndez”. *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, nº 6, pp. 196–199.
- MONTERO, Manuel (1994). “Los Panero vuelven en “Después de tantos años””. *El Periódico de Cataluña*, 21 de septiembre de 1994, pp. 56.
- MONTERO, Manuel (1995). “Carlos Saura se pone “Flamenco””. *El periódico de Cataluña*, 16 de junio de 1995, pp. 53. .
- MONTERO, Julio y PAZ, María Antonia y (2002). *El cine informativo 1895–1945. Creando la realidad*. Madrid: Ariel.
- MONTIEL, Alejandro (1999). “¿Documental? ¿Sobre qué?”. *La madriguera*, nº 23, pp. 70.
- MONZÓN, Daniel (1990). “San Sebastián sin rumbo”. *Fotogramas*, Nº 1768, pp. 96–97.
- MORA, Miguel (1996). “El festival de Alcalá rescata un filme “subversivo” de Ricardo Franco”. *El País*, 21 de noviembre de 1996. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1996/11/21/cultura/848530809\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/11/21/cultura/848530809_850215.html)
- MORAL, Javier (2004). “Mostrar o dejar ver: Le mystère Picasso frente a El sol del membrillo”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 47, pp. 142–157.

- MORGADES, Lourdes (2001). “La Filмотeca homenajea a los compositores catalanes”. *El país*, 9 de diciembre de 2001. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/2001/12/09/catalunya/1007863665\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/12/09/catalunya/1007863665_850215.html)
- MORICONI, Lorena (2012). “Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina, 1983–2002)”. *Cine Documental*, nº 6. Disponible en Internet (29.02.2016): <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html>
- MUNSÓ, Juan (1972). *El cine de Arte y Ensayo en España*. Barcelona: Picazo.
- MUÑOZ, Ana (1994 b). “Hablamos de sexo”. *ABC*, 27 de agosto de 1994, pp. 90.
- MUÑOZ, Diego (1987). “Madrid”: un homenaje “al pueblo que vive en la capital del poder”. *La Vanguardia*, 22 de marzo de 1987, pp. 53.
- MUÑOZ, Diego (1988). “Fernando Méndez–Leite dimite de la dirección general de Cine porque “ya no sabía qué demonios pintaba allí”. *La Vanguardia*, 12 de noviembre de 1988, pp. 23.
- MUÑOZ, Diego (1990). “El instituto del Cine reparte 695 millones para 15 nuevas películas”. *El País*, 14 de julio de 1990. Disponible en Internet: [http://elpais.com/diario/1990/07/14/cultura/647906410\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/07/14/cultura/647906410_850215.html)
- MUÑOZ, Diego (1991). “Pedro Carvajal y Urquijo estrena a la vez sus dos primeras películas”. *El País*, 21 de junio de 1991. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://elpais.com/diario/1991/06/21/cultura/677455207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/06/21/cultura/677455207_850215.html)
- MUÑOZ, Diego (1993 a). “Ricardo Franco lleva al cine los restos de la familia Panero”. *La Vanguardia*, 2 de julio de 1993, pp. 46.
- MUÑOZ, Diego (1993 b). “San Sebastián reabre sus puertas al cine español”. *La Vanguardia*, 16 de septiembre de 1993, pp. 39.
- MUÑOZ, Diego (1994 a). “Cultura podría anular la subvención anticipada de 80 millones a “Marathon”. *La Vanguardia*, 6 de febrero de 1994, pp. 64.
- MUÑOZ, Diego (1995 a). “Entrevista a Michi Panero, escritor y coprotagonista de “Después de tantos años”. *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1995, pp. 39.
- MUÑOZ, Diego (1995 b). “Carlos Saura desea que “Flamenco” sea un “antídoto contra la apatía que nos invade”. *La Vanguardia*, 16 de junio de 1995, pp. 60.
- MUÑOZ, Diego (1995 c). “Chus Gutiérrez estrena en Barcelona “Sexo oral”, un largometraje de sociología sexual”. *La Vanguardia*, 16 de mayo de 1995, pp. 54.
- MUÑOZ, Diego (1996 a). “El rey Juan Carlos I presidió el centenario del cine español”. *La Vanguardia*, 16 de mayo de 1996, pp. 54.

- MUÑOZ, Diego (1997). "Saura y Garcí concursan en el Festival de Cine de Montreal". *La Vanguardia*, 25 de agosto de 1997, pp. 34.
- MUÑOZ, José Luis (1996 b). "La Escuela de Barcelona, 30 años de utopía". *Cinemanía*, nº 4, pp. 106–110.
- MUÑOZ, Manuel (1983). "García del Val recoge firmas para que se autorice la exhibición de su película". *El País*, 8 de abril de 1983. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1983/04/08/cultura/418600813\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/04/08/cultura/418600813_850215.html)
- MUÑOZ, Diego y FLORES, Félix (1987). "Patino viene a Barcelona para ver "Madrid". *La Vanguardia*, 19 de julio de 1987, pp. 40.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo (1967). "Nacimiento de una Escuela que no nació". *Fotogramas*, nº 965, pp.3.
- NAVARRETE, Luis (2006). "Paraísos". En UTRERA MACÍAS, Rafael (Ed.), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero, pp. 113–132.
- NEALE, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- NEIRA, Fernando (1999). "La obra del cubano Rolando Díaz llega a la Casa de América". *El País*, 4 de mayo de 1999. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1999/05/04/madrid/925817078\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/05/04/madrid/925817078_850215.html)
- NERUDA, Pablo (1978). *El Winnipeg y otros poemas*. Barcelona: Seix Barral.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Madrid: Paidós.
- NICHOLS, Bill (1994). *Blurred Boundaries*. Indiana: Indiana University Press.
- NIETO, Jorge (2008). "Entre el pasado y la historia. Reflexiones en torno al canon cinematográfico español". En Gloria, CAMARERO (Ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe, Universidad Carlos III de Madrid/ Instituto de Cultura y Tecnología. Pp. 240–244.
- NIÑO, Alex (1996). "¡Que historia!". *El País*, 11 de diciembre de 1996. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/1996/12/11/madrid/850307065\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1996/12/11/madrid/850307065_850215.html)
- NOAIN, Idoia (1999). "Cine para recuperar la memoria". *El Periódico de Catalunya*, 30 de marzo de 1999, pp. 55.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (2010). "Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza". *Pixel–Bit: Revista de medios y educación*, nº 37, pp. 121–133.
- N.V. (1985). "La cinta "Los motivos de Berta", de Guerin, centró la segunda jornada cinematográfica". *La Vanguardia*, 18 de noviembre de 1985, pp. 19.
- O.B. (1992). "La memoria del agua". *Positif*, nº 378, pp. 88.

- OBRADOR, Joan (2004). “Antonio López: pintor metafísico”. *Taula, Quaderns de pensament*, nº 38, pp. 117–122.
- ODIN, Roger (2010). “El cine doméstico en la institución familiar”. En CUEVAS, Efrén (2010), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid, pp. 39–60.
- OLID, Miguel (1992 a). “Rocío Jurado: Me siento orgullosa de haber sido elegida por Saura par hacer “Sevillanas”. *ABC*, 29 de abril de 1992, pp. 70.
- OLID, Miguel (1992 b). “Sevillanas”: Una lección de elegancia”. *ABC*, 29 de abril de 1992, pp. 70.
- OLID, Miguel (1993). “Alcances”, convertido en un concurso de cine”. *ABC*, 31 de julio de 1993, pp. 83.
- OLID, Miguel (1995). “El árbol, el alcalde y la mediateca” deja de estar inédita en Sevilla”. *ABC*, 23 de febrero de 1995, pp. 89.
- OLIVER, J. (1969) “Entrevista a Joaquín Jordá”. *Filmideal*, nº 208, pp. 16.
- OLIVER, Jos (1997). “El pintor, la ciudad y el árbol”. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, nº 7, pp. 167–168.
- ORTEGA, María Luisa (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- PALACIO, Manuel (2001). *Historia de la televisión en España*. Madrid: Gedisa.
- PALACIO, Manuel (2005). “Lluvia fina: contingencias preliminares de la recepción. El caso del Festival de Cine de San Sebastián”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.), *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca/Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 195–215.
- PALACIO ARRANZ, Manuel (2005). “El público en las salas”. En CASTRO DE PAZ, J. L., PÉREZ PERUCHA, J. y ZUNZUNEGUI, S. (direc.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939–2000)*. A Coruña, Vía Láctea Editorial, pp. 378–418.
- PALOU, Josep (1994). “Cultura abre expediente a “Marathon” de Carlos Saura”. *El País*, 5 de febrero de 1994. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://elpais.com/diario/1994/02/05/cultura/760402810\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/02/05/cultura/760402810_850215.html)
- PANERO, José Luis (1993). *Los viajes sin fin*. Barcelona: Tusquets.
- PARÉS, Luis E (2009). “Alrededor de las salinas”. *Blogs&Docs*, 1 de junio de 2009. Disponible en Internet (23.02.2016): <http://www.blogsandocs.com/?p=400&pp=1>
- PARES, Luis E. (2011). *Notes sur l’emigration–espagne 1960. Apuntes para una película invisible*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.



- PARÉS, Luis E. (2016). “L'altra Chiesa”, de Joaquín Jordá”. *Caimán, cuadernos de cine*, nº 47, pp. 54–55.
- PASOLINI, P.P. (1970). «Il sentimento della storia». *Cinema Nuovo*, Nº 205, pp. 172–173. Respuesta a la carta abierta de Carlo Lizzani, titulada «Come risolvere il problema del naturalismo nel Cinema?», publicada en el número anterior.
- PASTOR MARTÍNEZ, Ernesto J. (2005). “El nudo gordiano de Canciones para después de una guerra”. En LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.), *El Cine Español durante la Transición democrática (1974–1983)*. Madrid, IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine/ Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C., pp. 285–304.
- PATTERSON, Enrique (2005). “Tres testimonios cinematográficos”. *Revista Encuentros*, nº 36, pp. 181–189.
- PATINO, B. M. (1992). “Filmar Madrid”. *La capital*, nº 5, pp. 21.
- PAYÁN, Miguel Juan (1993). *El cine español de los 90*. Madrid: Ediciones JC.
- PAZ GAGO, José María, COUTO, Pilar y CASTRO, José Luis (1999). *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- PAZ MORANDEIRA, Víctor (2011). “Entrevista a José Luis Guerín (Parte I)”. *A Cuarta Pared*, 10 de septiembre de 2011. Disponible en Internet (23.02.2016): <http://www.acuartapared.com/entrevista-jose-luis-guerin-1/?lang=es>
- PENA, Jaime. (1993). “Notas sobre un estilo cinematográfico: Víctor Erice”. En GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *El paso del mudo al sonoro en el Cine Español*. Madrid, Editorial Complutense/A.E.H.C., pp. 299–310.
- PENA, Jaime (2002). “Cine español de los noventa. Hoja de Reclamaciones”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 16, pp. 38–54.
- PENA, Jaime (2004). *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*. Barcelona: Paidós.
- PENA, Jaime (2006). “¡Viva Marco Müller! Tarjeta roja al cine español”. *Letras de cine*, nº 10.
- PEREIRO, Xosé Manuel (1986). “Javier Ozores”. *El País*, 8 de noviembre de 1986. Disponible en internet: (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1986/11/08/ultima/531788408\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/11/08/ultima/531788408_850215.html)
- PÉREZ DE ALBENIZ, Javier (1992). “Carlos Saura, termina de rodar “Sevillanas””. *El País*, 10 de enero de 1992. Disponible en internet: (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1992/01/10/cultura/694998005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/01/10/cultura/694998005_850215.html)
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1999). “Joglars entre en el cine con Durruti”. *El Periódico de Catalunya*, 2 de febrero de 1999, pp. 53.



- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (1992). “La seductora producción del caos”. *Archivos de la Filmoteca*, N° 12, pp. 126– 131.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (2002). *La memoria de los sentimientos (Basilio Martín Patino y su obra audiovisual)*. Valladolid: 47 semana de Cine de Valladolid.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1985). “El espacio 'La ventana electrónica' desaparece porque su director no se plegó a las presiones”. *El País*, 24 de enero de 1985. Disponible en Internet (23.02.2016): [http://elpais.com/diario/1985/01/24/radiotv/475369203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/01/24/radiotv/475369203_850215.html)
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1982). *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1997). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1997). “Cine español olvidado”. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, nº7, pp. 7–14.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (2005). *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca/Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- PETRIC, Vlada (1978). “Esther Shub: Cinema is my life”. *Quarterly Review of Film Studies*, nº 4, pp. 429–456.
- PINEDA, Vicente A. (1985 a). “Hoy comienza una bienal de cine y video marcada por la oficialización”. *ABC*, 11 de enero de 1985, pp. 60.
- PINEDA, Vicente A. (1985 b). “Demasiados premios”. *ABC*, 19 de enero de 1985, pp. 67.
- PLANTINGA, Carl (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PLANTINGA, Carl (2005). “What a Documentary Is, After All”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, nº 2, pp. 105–117.
- PLANTINGA, Carl (2007). “Caracterización y ética en el género documental”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 57, pp. 46–67.
- POYATO SÁNCHEZ, Pedro (2004). *El Documental, carcoma de la ficción*. Córdoba: X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine/Filmoteca de Andalucía / A.E.H.C.
- PRIETO, R. (2005). “Mi familia me pidió silencio, no quería que investigara sobre la Guerra Civil”. *La Opinión de A Coruña*, 27 de septiembre de 2005. Disponible en internet (01.03.2016): [http://www.foroporlamemoria.info/documentos/2005/chardt\\_27092005.htm](http://www.foroporlamemoria.info/documentos/2005/chardt_27092005.htm)
- PULIDO, Natividad (2014). “Antonio López y Víctor Erice, emotivo reencuentro “al sol del membrillo”. *ABC*, 9 de abril de 2014, pp. 61.

- PURI, La (2012). “Los lobos del lóbulu”. *El viejo topo*, nº 288, pp. 62–66.
- PUYAL, Alfonso (2005). “Herbert Read sobre el arte del cine”. *Archivos de la filmoteca*, nº 50, pp. 114–137.
- QUIJADA, Boris (1997). “El talento canario, en el Festival de Cine de Alcalá”. *ABC*, 23 de noviembre de 1997, pp. 84.
- QUILEZ ESTEVE, Laia (2010). *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. Tarragona: Universidad Rovira i Virgil. Tesis para la obtención del título de doctor.
- QUINTANA, Àngel (2001). “El cine como realidad y el mundo como representación: alguno síntomas de los noventa”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 39, pp. 8–25.
- QUINTANA, Àngel (2003 a). “Dante no es únicamente severo. Spleen en Barcelona”. En HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (Eds.), *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia, Filmoteca Valenciana, pp. 441–457.
- QUINTANA, Àngel (2003 b). *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acantilado.
- QUINTANA, Àngel (2003 c). La realitat digital o algunes propostes sobre el camí cap a l'assaig fílmic. *Quaderns del CAC*, nº16, mayo–agosto de 2003, págs. 3–8.
- QUINTANA, Àngel (2005). “Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 49, pp. 10–31.
- QUINTANA, Àngel (2006). “Madrid versus Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción”. En RODRÍGUEZ GIL, Hilario Jesús (Coord.). *Miradas para un nuevo milenio*. Sevilla, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, pp. 279–284.
- QUINTANA, Àngel (2007). “Madrid–Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos”. En BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean–Claude (Coord.), *Cine nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 137–146.
- QUINTANA, Àngel (2010). “No ficción y creación en el cine español”. En WEINRICHTER, Antonio (Ed.), *El documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia–San Sebastián / Filmoteca Vasca, pp. 55–76.
- QUINTANA, Àngel (2013). “El nacimiento de otra forma de producir cine”. En COMELLA DORDA, Beatriz, *Filmar a pie de aula: Quince años de una experiencia docente en la universidad*. Tarragona, Publicacions URV, pp. 7–10.
- QUINTO, Manuel (1999). “La luz fugitiva”. *La Vanguardia (Vivir)*, 16 de noviembre de 1999, pp. 10.
- RABIGER, Michael (2001). *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

- RAMÍREZ, Luis Ángel (2005). *(Re) presentación de lo real en el cortometraje español*. En ORTEGA, María Luisa (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 133–170.
- RAUGER, Jean François (1995). “El abogado y la refugiada”. *Le monde*, 27 de mayo de 1995. Disponible en internet (29.02.2016). <https://loshijosdelvientopelicula.files.wordpress.com/2015/02/crc3adtica-le-monde-cannes-los-hijos-del-viento-traduccic3b3n.pdf>
- REBOIRAS, Ramón F. (1999). “Extranjeros de sí mismos”. *Cinemanía*, nº 42, pp. 112–113.
- REBORDINOS, José Luis (1992). “Breves apuntes a propósito de El sol del membrillo”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, pp. 124–125.
- RELEA, Francesc (1995). “Almodóvar y Saura triunfan en Londres”. *Cinemanía*, nº 3, pp. 8.
- RENOV, Michael (1993). “Introduction: the Truth about non-fiction”. En RENOV, Michael (Ed.), *Theorizing Documentary*. Londres/New York, Routledge/AFI, pp. 1-11
- RIAMBAU, Esteve (1991). “De Victor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la Nouvelle Vague en la Escuela de Barcelona”. En ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín, ALDÁZABAL, Peio, ALDÁZABAL, Milagros (Coords.), *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español*. Donostia–San Sebastián, Euskadiko Filmategia–Filmoteca Vasca/A.E.H.C, pp. 393–412.
- RIAMBAU, Esteve (1992 a). “Venecia 92. Año de transición”. *Dirigido por...*, nº 206, octubre de 1992, pp. 10–15.
- RIAMBAU, Esteve (1992 b). “Una cierta tendencia (vanguardista) del cine catalán”. *Nosferatu*, nº9, pp. 16–25.
- RIAMBAU, Esteve (1995). “La década socialista (1982–1992)”. En GUBERN, Román, MONTERDE, José E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (coord.), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 399–447.
- RIAMBAU, Esteve (1996). “Valladolid 96. Un festival fiel a sí mismo”. *Dirigido por...*, nº 252, pp. 56–59.
- RIAMBAU, Esteve (1998). “Tren de sombras”. *Fotogramas*, nº 1852, pp. 10.
- RIAMBAU, Esteve (1999). “Monos como Becky”. *Fotogramas*, nº 1874, pp. 28.
- RIAMBAU, Esteve (2001). “Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973–1978)”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josexo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 125–138.

- RIAMBAU, Esteve (2009). “El periodo socialista (1982–1992)”. En GUBERN, Román, MONTERDE, José E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (coord.), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 399–454.
- RIAMBAU, Esteve (2010). “Cuando los monos aún no eran como Becky (el documental catalán antes de 1999)” en Torreiro, Casimiro (coord.) *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo)*. Barcelona, Cátedra, pp. 11–31.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1993). “Más allá del diluvio. El cine africano de Jacinto Esteve”. En GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coord.), *El paso del mudo al sonoro en el Cine Español*. Madrid, Editorial Complutense/ Asociación Española de Historiadores del Cine, pp. 259–266.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2001). “A propósito de un redescubrimiento «María Aurèlia Capmany parla d'un lloc entre els morts» y el comienzo de la diáspora de la Escuela de Barcelona”. En Romaguera i Ramió, Joaquín, Aldázabal, Peio y ALDÁZABAL, Milagros (Coords.) *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español*. Donostia–San Sebastián, Euskadiko Filmategia–Filmoteca Vasca/Asociación Española de Historiadores del Cine, pp. 247–256.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2009). “El mandato del Partido Popular (1996–2004)”. En GUBERN, Román, MONTERDE, José E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (Coord.), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 455–495.
- RIBAS, Gemma (1998). “Cussó–Ferrer estrena «Babaouo», filme basado en un guión de Dalí”. *La Vanguardia*, 29 de diciembre de 1998, pp. 49.
- RIGOL, Antoni (1994). “Cine anarcosindicalista en la Guerra Civil española”. *Historia y Vida*, nº 72, pp. 74–81.
- RÍOS CARRATALÁ (2014). *La mirada del documental. Memoria e impostura*. Alicante: publicacions Universitat d’Alacant.
- RIOYO, Javier (1998). “Juguetes rotos”. *Cinemanía*, nº 35, pp. 70.
- RIOYO, Javier (2003). “El cine documental se hace a golpe de mentiras. De la verdad de las mentiras, como dice Vargas Llosa que se hacen en las novelas. De las mentiras de sus verdades”. En FORTINEAU, Chrystelle, *Le cinéma espagnol des années 90*. Nantes, CRINI, pp. 103–106.
- RIOYO, Javier (2006). “Cría Sauras y te sacarán los cuervos”. *Cinemanía*, nº 14, pag. 50.
- RIOYO, Javier (2014). “Asaltar los cielos para matar a Trotski”. *El País*, 18 de noviembre de 2014. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/elpais/2014/11/17/eps/1416224714\\_245355.html](http://elpais.com/elpais/2014/11/17/eps/1416224714_245355.html)
- RIOYO, Javier y LÓPEZ–LINARES, José Luis (1997). “Asaltar los cielos (guión cinematográfico)”. *Viridiana*, nº 17, pp. 6–61.

- RIVAS, Rosa (2000). "Joaquín Jordá viaja por la locura con "Monos como Becky". *El País*, 4 de febrero del 2000. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/2000/02/04/cultura/949618808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/02/04/cultura/949618808_850215.html)
- ROCAMORA, José (1991). "La Semana de Cine de Murcia galardona a Joaquín Jordá y José Luis Guerin". *El País*, 17 de Marzo de 1991. Disponible en Internet (27.02.2016): [http://elpais.com/diario/1991/03/17/cultura/669164403\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/03/17/cultura/669164403_850215.html)
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (2005). "Chus Gutiérrez. Huellas dactilares". En MEDINA, Pedro y GONZÁLEZ, Luis M., *Cortos pero intensos: las películas breves de los cineastas españoles*. Madrid, Festival de Alcalá de Henares, pp. 163–167.
- RODRÍGUEZ, Marino (1987). "Gaudí, el homenaje de Manuel Hueriga al artista y a los pioneros del cine". *La Vanguardia*, 7 de noviembre de 1987, pp. 36.
- RODRÍGUEZ, Pedro (1997). "Nueva muestra de cine español de Hollywood". *ABC*, 22 de febrero de 1997, pp. 83.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Azucena, SUÁREZ, Gonzalo, FONSECA, Mercedes y RIOYO, Javier (1997). "Sobre el documental". *Viridiana*, nº 17, pp. 113–162.
- RODRÍGUEZ GIL, Hilario Jesús (2006). *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra.
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2008). *Un franquismo de cine*. Madrid: Rialp.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, O. (1990). "Fellini, Godard, y una píldora contra el mareo existencial". *ABC*, 19 de mayo de 1990, pp. 105.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (1991). "El tiempo de Neville", documental sobre el mundo, demonio y carne de un cineasta". *ABC*, 28 de junio de 1991, pp. 110.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (1992). "A Víctor Erice se le queda pendiente en un membrillero lo que le arrebató a una colmena". *ABC*, 12 de mayo de 1992, pp. 105.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (1993). "El sol del membrillo": compota hiperrealista". *ABC*, 22 de enero de 1993, pp. 92.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (1994). "Sexo oral": cuéntamelo, cuéntaselo". *ABC*, 27 de agosto de 1994, pp. 78.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (1995). "A Carlos Saura lo persigue "el duende". *ABC*, 16 de junio de 1995, pp. 102.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (1996 a). "Asaltar los cielos": obra de un solo acto". *ABC*, 22 de octubre de 1996, pp. 89.

- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (1996 b). “Asaltar los cielos”: anatomía de un asesinato. *ABC*, 30 de noviembre de 1996, pág. 89.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (1997). “Guerin y Trueba se hacen un hueco en el programa”. *ABC*, 14 de mayo de 1997, pp. 88.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (1998 a). “Tren de sombras”. *Cinemanía*, nº 28, enero de 1998, pp. 26.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (1998). “Tren de sombras”: lección de cine”. *ABC*, 25 de enero de 1998, pp. 107.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (1999). “Los sin nombre”, casi, casi, gran triunfadora”. *ABC*, 17 de octubre de 1999, pp. 55.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (2000). “Se olía que “Magnolia” ganaba el Oso de Oro y que Zhang Yimou aún le hace tilín a la presidenta del jurado”. *ABC*, 21 de febrero del 2000, pp. 43.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (2004). “Babaou”, un viejo guión de Dalí que se asoma por la ventana del DVD”. *ABC*, 2 de julio de 2004, pp. 54.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (2014). “Carlos Saura: “es un error considerarme un director de metáforas”. *ABC*, 23 de marzo de 2014. Disponible en Internet (27.02.2016): <http://www.abc.es/cultura/cine/20140323/abci-saura-festival-malaga-angelica-201403222001.html>
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino (1999). *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (1996). *Área Abierta*, nº 1, Noviembre de 2001. Disponible en Internet (27.02.2016): <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0101110003A/4300>
- ROJAS MARTELL, Manuel (1991). “Andar Bengala”. *Blanco y Negro*, 20 de enero de 1991, pp. 59–65.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (1988). *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim, SOLER, Llorenç (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955–1975*. Barcelona: Laertes.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos (1985). *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos (2003). *Los vascos y el séptimo arte. Diccionario enciclopédico de cineastas vascos*. San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- ROSCOE, Jane y HIGHT, Craig (2001). *Faking it: Mock–Documentary and the Subversion of Factualy*. Manchester: Manchester Univesity Press.

- ROTHA, Paul, ROAD, Sinclair y GRIFFITH, Richard (1970). *Documentary Film*. New York: Hastings House.
- RUIZ DEL OLMO, Francisco Javier (2006). “La producción cinematográfica de carácter documental para televisión española a mediados de los años sesenta. Los trabajos documentales y etnográficos de Pío y Julio Caro Baroja en la serie Conozca usted España”. En PÉREZ PERUCHA, Julio y POYATO, Pedro (Eds.), *¿Savia Nutricia? El lugar del Realismo en el Cine Español*. Córdoba, Tomo I (XI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)/ Filmoteca de Andalucía/A.E.H.C., pp. 181–187.
- RUBÍN DE CELÍS, Santiago (2011). “George Franju, documentalista”. *Blocs and docs*, 19 de abril de 2001. Disponible en Internet (21.02.2016): <http://www.blogsandocs.com/?p=695&pp=3>
- RUBIO, Teresa (1992). “Carlos Saura dirigirá el filme sobre los JJOO”. *El periódico de Cataluña*, 15 de julio de 1992, pp. 66.
- RUBIO, David (2005). “Diferencias entre olvido y silencio”. *El Mundo/La Crónica de León*, 30 de octubre de 2005, pp. 78.
- RUSSEL, Catherine (1999), *Experimental Ethnography: The work of film in the age of video*. North Carolina: Duke University Press.
- RUVIRA, Fran (2006). “Joaquín Jordá, una mente prodigiosa”. En *Contrapicado.net, revista de cine online*, agosto/septiembre de 2006. Disponible en Internet (21.02.2016): <http://contrapicado.net/old/actualidad.php?id=16>
- SABORIT, Jose (2002). “Porque no poseemos, vemos. Notas sobre cine y pintura en El sol del membrillo”. *La madriguera de El viejo Topo*, nº 164, pp. 68–70.
- SABORIT, José (2003). “El sol del membrillo”. Barcelona y Valencia: Octaedro y Nau Llibres.
- SABORIT, Jose (2006). “La mirada en el tiempo: Antonio López y Víctor Erice. En Bergala, Alain y Balló, Jordi, Erice–Kiarostami. Correspondencias”. Barcelona, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona/ Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, pp. 112–121.
- SACRISTÁN, Luis y APAOLAZA, Jon (1994). “Andrés Vicente Gómez tiene que responder a una acusación de estafa interpuesta por Ivex Film”. *ABC*, 20 de octubre de 1994, pp. 96.
- SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (1992). “Donde y cómo ver/oír a Val del Omar”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, pp. 70–75.
- SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (2000). *Val del Omar: más allá del surrealismo*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- SALA, Ramón (1993). *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Madrid: Mensajero.

SALVADÓ CORRETGER, Glòria. “Espectros y películas. Los proyectos truncados de Joaquín Jordá”. *Nosferatu*, nº 52, pp. 31–39.

SALVADÓ CORRETGER, Glòria, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2006). “A mí la normalidad no me gusta. Un largo encuentro con Joaquín Jordá”. *Nosferatu*, nº 52, pp. 40–79.

SALVADOR MARAÑÓN, Alicia (2006). *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana: historia de UNINCI, una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Ocho y Medio.

SAMANIEGO, Fernando (1995). “Cuarenta historiadores participan en una antología crítica del cine español”. *El País*, 15 de octubre de 1995. Disponible en Internet (22.02.2016): [http://elpais.com/diario/1995/10/15/cultura/813711609\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/10/15/cultura/813711609_850215.html)

SÁNCHEZ, Bernardo (2001). “Esa Luz. Sobre Sevillanas (1992) y Flamenco (1995)”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 283–290.

SÁNCHEZ, Bernardo (2007). “José Luís López Linares y Javier Rioyo”. En CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (coord.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid, Cátedra, pp. 289–326.

SÁNCHEZ, Mariela (2011). “La fuerza del testimonio o el testimonio forzado. Construcción de la memoria de la Guerra Civil española en Muerte en El Valle, de Christina Hardt”. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, nº15, pp. 109–128.

SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada (2009). “El documental histórico y los recursos de la ficción”. En SÁNCHEZ, Inmaculada y DÍAZ, Marta (coords.) *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Girona: Luces de gálibo.

SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada (2010). “Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España”. *Fotocinema, Revista científica de cine y fotografía*, nº 1, pp. 23–38.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2005). “Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 49, pp. 32–53.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.

SÁNCHEZ COSTA, J.J. (1992). “Erice divide opiniones en Cannes”. *El Periódico de Catalunya*, 12 de mayo de 1992, pp. 63.

SÁNCHEZ COSTA, J.J. (1997). “Basinger sigue la pista de Veronica Lake”. *El Periódico de Catalunya*, 15 de mayo de 1997, pp. 42.



- SÁNCHEZ COSTAS, J.J. (1999). “Martín Patino cuestiona la veracidad del documental”. *El periódico de Cataluña*, 27 de febrero de 1999, pp. 53.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (2006). “La objetividad como ortodoxia: los historiadores y el conocimiento de la guerra civil española”. En ARÓSTEGUI, Julio y GODICHEAU, François (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*. Madrid, Marcial Pons Historia/Casa de Velázquez, pp. 95–135.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2001). “(Re) construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental”. En SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi e HISPANO, Andrés, *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona, Glénat, pp.12–30.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2012). “Vindicación de la historia y la cultura democráticas en las biografías del cine español (2000–2010)”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 34, pp. 251–275.
- SÁNCHEZ OLIVERA, Enrique (2006). “Ojos verdes”. En UTRERA MACÍAS, Rafael (Ed.), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero, pp. 41–56.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- SANCRISTOVAL, Piedad (1990). “Andar Bengala”, finalista del festival de Nueva York”. *El País*, 7 de diciembre de 1990. Disponible en Internet (22.02.2016): [http://elpais.com/diario/1990/12/07/radiotv/660524405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/12/07/radiotv/660524405_850215.html)
- SANDERSON, John D. (2007). *Trazos de cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- SANTOS FONTELA, César (1991). “Innisfree”, de José Luis Guerin”. *ABC*, 30 de abril de 1991, pp. 101.
- SANTOS FONTELA, César (1995). “Después de tantos años”, de Ricardo Franco”. *ABC*, 12 de febrero de 1995, pp. 104.
- SANTOS FONTELA, Cesar (1999). “Casting”: agujetas en el alma”. *ABC*, pp. 90.
- SANZ, Marta (2006). “Fin de siglo y nuevo siglo”. En RODRÍGUEZ GIL, Hilario Jesús (Coord.). *Miradas para un nuevo milenio*. Sevilla, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, pp. 101–112.
- SANZ CASTAÑO, Héctor. 2011. “La pudeur ou l’impudeur, una autobiografía “documental” de Hervé Guibert”. *Comunicación presentada en II Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid, España, 9–11 junio. Pág. 5.
- SAURA, Carlos (2003). “Mi cine y el flamenco”. En *Carlos Saura. Flamenco*. Barcelona, Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, pp. 30–38.

- SAURA, Carlos (2007). *Los sueños del espejo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca/Festival de Cine de Huesca.
- S.E. (1995). “El ICAA concedió al cine 429 millones de subvenciones”. *ABC*, 15 de septiembre de 1995, pp. 75.
- S.E. (1997). “Els comedians y Cristina Piaget dan vida a “Babaou”, delirio surrealista de Dalí”. *ABC*, 27 de mayo de 1997, pp. 96.
- S.E. (1998). “Nueva York vuelve a abrir sus puertas al cine español”. *ABC*, 4 de diciembre de 1998, pp. 103.
- SEIFERT, Anuschka y CASTILLO, Adriana (2004). “Murmurar es una desaprobación para sí mismo”. *Revista de Cultura Lateral*, nº 114. Disponible en Internet (22.02.2016): <http://www.circulolateral.com/revista/revista/indice/114.htm>
- SEGUIN, Jean-Claude (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento.
- SEGUIN, Jean-Claude (2007). “El documental español del tercer milenio: las formas de la transgresión”. En POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (Eds.), *Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Iberoamericana, pp. 55–72.
- SELLÉS, Margarita y RACIONERO, Alexis (2008), *El documental y el lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial UOC. Libro dúo.
- SERRANO DE OSMA, Carlos (2007). “Hacia un cine documental hispano”. *Archivos de la Filmoteca*, Nº 56, pp. 120–125.
- S.H. (1995). “Carlos Saura”. *Cinemanía*, nº1, pp. 6.
- S.M. (1982). “Som i serem”. *La Vanguardia*, 6 de septiembre de 1982, p. 31.
- SMITH, Paul Julian (1992). “Whispers and rapture”. *Sight and sound*, vol. 3 Issue 4, pp. 28–29.
- SOKUROV, Aleksandr (2004). *Elegías visuales*. Maldoror ediciones. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones\\_Sokurov\\_Elegias\\_visuales.pdf](http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_Sokurov_Elegias_visuales.pdf)
- SOLANA, Guillermo (2011). “Las 10 mejores obras de la exposición de Antonio López”. *El cultural*. 25 de junio de 2011. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://www.elcultural.es/galerias/galeria\\_de\\_imagenes/320/ARTE/Las\\_10\\_mejores\\_obras\\_de\\_Antonio\\_Lopez](http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/320/ARTE/Las_10_mejores_obras_de_Antonio_Lopez)
- SOLER, Jordi (1967). Dante no es únicamente severo. *Presencia*, nº 125, pp. 4.
- STRICK, Philip (1992). “El sol del membrillo (The quince tree sun)”. *Sight and sound*, vol. 3 Issue 4, pp. 59–60.

- S. T. (1992). “El Quijote” y “La seducción del caos”, premiadas en Cannes. *ABC*, 15 de enero de 1992, pp. 92.
- S. T. (1996). “Antena 3 celebra en directo los cien años del cine español”. *ABC*, 14 de mayo de 1996, pp. 131.
- S.T. (1997). “Canal Sur TV estrena hoy la serie “Andalucía, un siglo de fascinación”, de Martín Patino”. *ABC*, 6 de noviembre de 1997. pp. 108.
- S.T. (1999). “La “Noche temática” repasa la vida de León Trotsky”. *ABC*, 22 de enero de 1999, pp. 124.
- S.T. (2000). “Argentina contra el olvido”: La 2 recuerda a los desaparecidos”. *ABC*, 18 de febrero del 2000, pp. 87.
- STANLEY, Maureen Tobin (2005). “Voces e imágenes del Holocausto: La intercalación de lo subjetivo con lo objetivo en el texto De la resistencia y la deportación de Neus Català y el film Memoria del agua de Héctor Faver”. *Letras Hispanas*, nº 2, vol. 2, pp. 1–12.
- STONE, Rob (2011). “Compás y la “reterritorialización” del tiempo”. En LEFERE, Robin (ed.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid, Visor libros, pp.95–112.
- SUREDA, Joan y GUASCH, Anna Maria (1988). *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.
- SWANN, Paul (1989). *The British Documentary Film Movement, 1926–1946*. Londres: Cambridge University Press.
- THARRATS, Juan Gabriel (2001). *De Atenas a Sídney: el cine y la televisión en los Juegos de verano*. Sevilla: Fundación Andalucía Olímpica y Consejo Superior de Deportes.
- THIBAUDEAU, Pascale (1995). *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice*. Poitiers : Université de Poitiers. Tesis para la obtención del título de doctor.
- THIBAUDEAU, Pascale (2007). “Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico. El caso de Carlos Saura”. *Pandora: revue d'études hispaniques*, nº 7, pp. 21–30.
- TORRE, Sonia (2005). “Nadie quería hablar del fusilamiento”. *La Región*, 29 de septiembre de 2005, pp. 10.
- TORREBLANCA, Ignacio (2015). *Asaltar los cielos: Podemos o la política después de la crisis*. Barcelona: Debate.
- TORREGROSA, Marta (2008). “La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo”. *ZERN*, vol. 13, nº 24, pp. 303–315.
- TORREIRO, Casimiro (1990). *Guerin subraya el carácter documental de 'Innisfree'*. El País, 9 de noviembre de 1990. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://elpais.com/diario/1990/11/09/cultura/658105212\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/11/09/cultura/658105212_850215.html)

- TORREIRO, Casimiro (1992). “En las Fronteras. Archivos de la Filmoteca”. N° 12, pp. 136–139.
- TORREIRO, Casimiro (1995 a). “Del tardofranquismo a la democracia (1969–1982)”. En GUBERN, Román, MONTERDE, José E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (coord.), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 341–397.
- TORREIRO, Casimiro (1995 b). “¿Una dictadura liberal?”. En GUBERN, Román, MONTERDE, José E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (coord.), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 295–340.
- TORREIRO, Casimiro (1997). “Dante no es únicamente severo”. En PEREZ PERUCHA, Julio (coord.). *Antología crítica del cine español*. Cátedra, Madrid, pp. 656–658.
- TORREIRO, Casimiro (1998). “De la manipulación como virtud. La ¿historia? De Andalucía, según Basilio Martín Patino”. *La Madriguera*, n°10, pp. 58–60.
- TORREIRO, Mirito (2000 a). “Monos como Becky. Las máscaras y la ausencia”. *Academia: Revista del Cine Español*, n° 28, pp. 84–88.
- TORREIRO, Casimiro (2000 b). “Pérez Herrero estrena una fábula de pasiones 'Botín de guerra', de David Blaustein, refleja el dolor y la memoria de las Abuelas de Mayo”. *El País*, 30 de mayo del 2000. Disponible en Internet (02.03.2016): [http://elpais.com/diario/2000/05/30/cultura/959637610\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/05/30/cultura/959637610_850215.html)
- TORREIRO, Casimiro (2001). “Basilio Martín Patino: Discurso y manipulación”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 231–242.
- TORREIRO, Casimiro (2010 a). *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo)*. Barcelona: Cátedra.
- TORREIRO, Casimiro (2010 b). “De tendencias y autores (la configuración artística del documental catalán contemporáneo)”. En Torreiro, Casimiro (coord.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo)*. Barcelona, Cátedra. pp. 33–60.
- Torreiro, Casimiro (2010 c). “Epílogo provisional”. En GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2010). *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, pp. 497–512.
- TORREIRO, Casimiro y RIAMBAU, Esteve (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*. Barcelona: Anagrama.
- TORRES, Sara (1992). “Los motivos de Guerin”. *Nosferatu*, n° 9, pp. 38–47.
- TRANCHE, Rafael (2001). “NO–DO”: la memoria documental del franquismo”. En CATALÁ, Josep María, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro, *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 99–114.

- TRANCHE, Rafael (1995). *La pantalla abierta: Aproximación a la obra de Val del Omar*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis para la obtención del título de doctor.
- TRANCHE, Rafael (1996). “Ojalá, el vértice de una trilogía sin fin”. En *José Val del Omar, tríptico elemental de España*. Granada, MNCA Reina Sofía/Diputación Provincial de Granada. Cultura, pp. 17–30.
- TRANCHE, Rafael (1997). “Innisfree”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español: 1906–1995*. Madrid, Cátedra, pp. 912–914.
- TRANCHE, Rafael (2012). “Panóptico Val del Omar: de la pantalla al palimpsesto”. *Archivos de la Filmoteca*, nº 69, pp. 120–133.
- TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2000). *NO-DO. EL tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- TRENZADO ROMERO, Manuel (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas/Siglo XXI.
- TRIANA-TORIBIO, Nuria (2003). *Spanish National Cinema*. London: Routledge.
- TRUEBA, Fernando (2007). “Un nuevo poeta para el cine”. *El País*, 15 de junio de 2007. Disponible en Internet (02.03.2015): [http://elpais.com/diario/2007/06/15/cine/1181858403\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/15/cine/1181858403_850215.html)
- TUBAU, Iván (1979). *Film Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Tesis para la obtención del título de doctor.
- ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto (1998). *El cine de Ricardo Franco: contra viento y marea*. Madrid: SGAE/Fundación autor.
- ULLED, María (2006). “El re-nacimiento del documental dramático en España: Asaltar los Cielos”. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, nº1, pp. 23–61.
- USED, Clara (2011). *La formación de profesionales en el ámbito cinematográfico. Víctor Erice en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) / Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.)*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Tesis para la obtención del grado de Máster.
- UTRERA, Federico (2008). *Después de tantos desencantos. Vida y obra poéticas de los Panero*. Madrid: Hijos de Muley Rubio (HMR).
- UTRERA MACÍAS, Rafael (2006). “El grito del sur. Casas Viejas”. En UTRERA MACÍAS, Rafael (Ed.), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero, pp. 133–150.

- UTRERA MACÍAS, Rafael (2007). “El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad”. En BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean–Claude, *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 121–135.
- VAL DEL OMAR, José (2010). *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona: Edicions de la central.
- VAL DEL OMAR, María José (1982). “La última humillación”. *El País*, 28 de agosto de 1982. Disponible en Internet (29.02.2016): [http://elpais.com/diario/1982/08/29/cultura/399420002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/08/29/cultura/399420002_850215.html)
- VALDEÓN BLANCO, Julio (2013). “Javier Rioyo: “La Transición, para la mierda de país del que veníamos, fue casi modélica””. *Jot Down*, enero de 2013. Disponible en Internet (29.02.2016): <http://www.jotdown.es/2013/01/javier-rioyo-la-transicion-para-la-mierda-de-pais-del-que-veniamos-fue-casi-modelica/>
- VALLEJO, Aida (2007). “La estética (ir) realista. Paradojas de la representación documental”. *DOC On–line: Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 2, pp. 82–106.
- VALLEJO, Aida (2009). “Refugio del séptimo arte. Estrategias narrativas del documental de autor”. En AROCENA VADILLOS, Carmen y ZUBIAR GOROZIKA, Nekane, *Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica, 4, 5 y 6 de junio de 2009*. Bilbao, Aulas de la Experiencia de la UPV/EHU, Vol. 2, pp. 402–422.
- VALLEJO, Aida (2013). “Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación”. *Revista Cine Documental*, nº 7, pp. 3–29.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio (1992). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- VÁZQUEZ, Pablo (2011). “Entrevista a Fernando Merinero, director de “El viaje de Penélope””. *La paz mundial*, 4 de julio de 2011. Disponible en Internet (29.02.2016): <http://www.lapazmundial.com/blog/entrevista-a-fernando-merinero-director-de-el-viaje-de-penelope/>
- VÁZQUEZ VILLAMEDIANA, Daniel (2006 a). “De la Escuela de Barcelona al Máster de la Pompeu Fabra: un recorrido sin senda”. En CRESPO, Alfonso (Coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*. Madrid, ediciones GPS, pp. 39–46.
- VÁZQUEZ VILLAMEDIANA, Daniel (2006 b). “Monos como Becky (1999), de Joaquim Jordá y Nuria Villazán”. En Rodríguez Gil, Hilario Jesús (Coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Sevilla, Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra, Págs. 314.
- VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, Aurelio (2012). *La otra cara del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México (1939–1949)*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis para la obtención del título de doctor.
- VIDAL, Nuria (1989). “Documentos”. *Fotogramas*, nº 1755, pp. 107–110.

- VIDAL, Nuria (1992 a). “El círculo del perverso”. *Nosferatu*, nº 9, pp. 48–55.
- VIDAL, Nuria (1992 b). Venecia. *Fotogramas*, nº 1790, pp. 116–118.
- VIDAL, Nuria (1997 c). “Paris was a woman (París era una mujer)/ Asaltar los cielos”. *Fotogramas*, pp. 14.
- VIDAL, Nuria (1997 b). 50 años de Cannes. *Fotogramas*, nº 1844, junio de 1997, págs. 67–74.
- VIDAL, Nuria (2006). *Joaquín Jordá/a cura di Nuria Vidal*. Torino: Museo Nazionale del Cinema.
- VILLAMANDOS, Alberto (2011). *El discreto encanto de la subversión*. Pamplona: Laetoli.
- VILLOTA, Gabriel (1998). “Última parada para un tren espectral (a propósito de Tren de sombras, de José Luis Guerin)”. *Banda aparte*, nº12, pp. 22–25.
- VIÑAS, Verónica (2005). “La verdad del caso Redondo”. *Diario de León*, 28 de octubre de 2005, pp. 63.
- VIVER GÓMEZ, Javier (2010). *Laboratorio de Val del Omar: una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis para la obtención del título de doctor.
- VIVEROS, Carmen y CATALÀ, J.M. (2010). “La nueva ecología del documental. (El Máster de Documental Creativo de la UAB). En TORREIRO, Casimiro (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción*. Madrid, Cátedra, pp. 123–141.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando (1968). *Diccionario del cine español 1896–1968*. Madrid: editora nacional.
- VV.AA. (1984). *John Grierson and the NFB*. Toronto: ECF Press.
- WEINRICHTER, Antonio (1991 a). “Dos o tres cosas que sé de él”. *ABC*, 30 de mayo de 1991, pp. 73.
- WEINRICHTER, Antonio (1991 b). “Fantasmas gallegos”. *ABC*, 21 de junio de 1991, pp. 95.
- WEINRICHTER, Antonio (1994). “Las listas y los listos del 94”. *ABC*, 31 de diciembre de 1994, pp. 85.
- WEINRICHTER, Antonio (1998). “Subjetividad, impostura y apropiación: En la zona donde el documental pierde su honesto nombre”. *Archivos de la Filmoteca*, Nº 30, pp. 109–123.
- WEINRICHTER, Antonio (2001). “Falso documental. La tentación del simulacro”. *ABC*, 20 de octubre de 2001, pp. 49–51.
- WEINRICHTER, Antonio (2002). “Algunos hitos de los noventa ¿A qué canon quedarse? *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 16, pp. 33–37.
- WEINRICHTER, Antonio (2005 a). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B.

- WEINRICHTER, Antonio (2005 b). “Usos, abusos y cebo para ilusos. El documental de archivo contemporáneo”. En ORTEGA, María Luisa (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mezclas del documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 83–106.
- WEINRICHTER, Antonio (2008). “La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino”. En MARTÍN, Carlos (coord.), *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada, Centro José Guerrero, pp. 35–37.
- WEINRICHTER, Antonio (2009). “Documentiras, cuando el arte imita al género de lo real”. En LÓPEZ GÓMEZ, Antía María (coord.), *Estrategias de la transparencia: imposturas de la comunicación mediática*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela/ Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 145–160.
- WEES, William C. (2007). “From Compilation to College: The Found– Footage Films of Arthur Lipsett”. *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'Études Cinématographiques*, vol. 16, nº2, pp. 2–22.
- WHITE, Jerry (2013). “A Catalan gaze upon Ireland: Jose Luis Guerin’s Innisfree”. *CineAction*, nº 90, p. 17.
- ZECCHI, Barbara (2004). “Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas”. En CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara (Eds.), *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona, Icaria, pp. 315–350.
- ZUMALDE ARREGUI, Imanol (1997). “Cada ver es...”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español: 1906–1995*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, pp. 838–840.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1985 a). *La producción fílmica en el País Vasco: 1936–1939*. Revista de Occidente, nº 53, pp. 23–32.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1985 b). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1987). “El cine español en la época del socialismo”. En LLINÁS MASCARÓ, Francisco, *4 años de cine español (1983–1986)*. Madrid, Dicrefilm, pp. 174–194.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989). “De qué hablamos cuando hablamos de Historia (del Cine)”. En ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín y LORENZO BENAVENTE, Juan Bonifacio (Coords.), *Metodologías de la Historia del Cine*. Gijón, Fundación Municipal de Cultura de Gijón/A.E.H.C., pp.17–23.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra
- ZUNZUNEGUI, Santos (1998 a), *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.



ZUNZUNEGUI, Santos (1998 b). “Una breve nota sobre la historia del cine español”. En COBOS, Juan (Coord.), *Clásicos y modernos del cine español*. Madrid, Comisaría General de España en Expo de Lisboa 98, pp. 273–283.

ZUNZUNEGUI, Santos (2001 a). “La edad de la inocencia”. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i cultura*, nº 27, pp. 65–75.

ZUNZUNEGUI, Santos (2001 b). “Corregir y dirigir. “Monos como Becky””. En CATALÁ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y medio, pp. 313–318.

ZUNZUNEGUI, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

ZUNZUNEGUI, Santos (2007). “Joaquín Jordá Catalá”. En CERDÁN, Josetxo (coord.), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneo*. Madrid, Cátedra. pp. 175–206.

ZUNZUNEGUI, Santos (2008). *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, Santos (2011). “El primer Saura: desarrollos, ecos, reminiscencias”. En LEFERE, Robin (ed.), *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid, Visor libros, pp. 13–28.

ZUNZUNEGUI, Santos (2016). “Batallas y personas”. *Caimán, cuadernos de cine*, nº 47, pp. 75.

ZUNZUNEGUI, Santos y ZUMALDE, Imanol (2014). “Guía para escépticos avatares de la doble lectura modélica del discurso documental”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº23, pp. 843–865.

ZURRO, Javier (2014). “Encuentro entre el pintor y Víctor Erice”. *El confidencial*, 9 de abril de 2014. Disponible en Internet (21.02.2016): [http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-04-09/victor-erice-y-antonio-lopez\\_113665/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-04-09/victor-erice-y-antonio-lopez_113665/)

ZYLBERMAN, Lior (2013). “Narrative Strategies of Post-Genocide Argentine Filmmaking: The Decade of the 1980s”. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*, Vol. 8, pp. 44–56.

#### **Otras fuentes de consulta.**

*Apuntes para un retrato* (1998) de Abel García Roure. <https://www.youtube.com/watch?v=tbX7-pdy9V8> (22.02.2016).

Colección Guerra Civil en el canal de Youtube de la Filmoteca Española. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL29F65DB88380D711> (22.02.2016).

Coloquio de Víctor Erice en Locarno después de recibir el *Pardo alla Carriera award* en el año 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=Vr9HDt4xhCU> (22.02.2016).

Concesión del premio a Granada en la I Bienal de Cine y Vídeo. «BOE» núm. 127, de 28 de mayo de 1985, páginas 15827 a 15828. [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-9793](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1985-9793) (22.02.2016).

Conferencia sobre la obra de Jacinto Esteva realizada por Manuel Palacio el 21 de marzo de 2012 en el MACBA. <http://www.macba.cat/es/conferencia-sobre-jacinto-esteva> (22.02.2016).

Conversación entre José Luis Guerin y Jaime Pena realizada el 13 de abril de 2008 en el marco del BAFICI <https://www.youtube.com/watch?v=1VX59v1W6qA> (22.02.2016).

Conversación –entrevista– entre Ángel Alonso y José Luis Guerin grabada el 3 de febrero de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=R9n09i317q8> (22.02.2016).

Debate entre José Luis Guerin y Víctor Erice titulado "La frontera de los géneros: duetos" celebrado el 31 de mayo de 2005 en el marco del Congr s Internacional de Cinema Europeu Contemporani en el CCCB. <https://www.youtube.com/watch?v=e7CCJxk2gjA> (22.02.2016).

Debate entre Víctor Erice y José Luis Guerin en el marco de Nuevo Foro "Enciende la Tierra" organizado por la Fundación Caja Canarias. <https://www.youtube.com/watch?v=iAGIBVvApy4> (22.02.2016).

*Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937) <https://www.youtube.com/watch?v=Vwrvsu3k120> (22.02.2016).

*El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990) en la página web de TVE <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/encargo-del-cazador/676972/> (22.02.2016).

Entrevista de José Luis Guarnier a Víctor Erice realizada en Madrid el 23 de Julio de 1992. Presente en el libro que acompaña el DVD de *El sol del membrillo* editado por Rosebud. Págs. 13–20. También publicada en *Filmcrítica*, nº 429, noviembre de 1992.

Entrevista a Víctor Erice para TVE en enero de 2011. . <http://www.rtve.es/noticias/20110107/victor-erice-sur-nunca-estuvo-planteada-como-dos-peliculas/393001.shtml> (22.02.2016).

*España 1936* (Paul Le Chanois, 1936) <https://www.youtube.com/watch?v=MeiSXXFbAgs> (22.02.2016).

Exposición temporal *Buñuel, el último viaje*. <http://www.museudelcinema.cat/esp/exposicions.php?idReg=2484&tipus=hist> (22.02.2016).

Exposición Hiperrealismo 1967–2013 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. <http://www.museobilbao.com/exposiciones/hiperrealismo-1967-2013-217> (22.02.2016).

Ficha de la película *Babaouo* (Manuel Cussó–Ferrer, 1998) en la Fundación Dalí <http://www.salvador-dali.org/dali/filmoteca-dali/films-y-videoarte/1/babaouo> (22.02.2016).

Finalistas de los Premios Goya del año 1997 [http://premiosgoya.academiadecine.com/descargas/ediciones/finalistas\\_premios\\_goya\\_1997\\_edicion\\_11.pdf](http://premiosgoya.academiadecine.com/descargas/ediciones/finalistas_premios_goya_1997_edicion_11.pdf) (22.02.2016).

Intervención de José Luis Guerin tras el pase de *Tren de Sombras* en el Centre Pompidou [http://www.dailymotion.com/video/xvw62x\\_tren-de-sombras-1997-88-de-jose-luis-guerin-cycle-jonas-mekas-jose-luis-guerin-du-30-novembre-2012-a\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xvw62x_tren-de-sombras-1997-88-de-jose-luis-guerin-cycle-jonas-mekas-jose-luis-guerin-du-30-novembre-2012-a_creation) (22.02.2016).

Listado de los ganadores de los Premios Ondas [http://www.premiosondas.com/historia\\_1999-1990-07.php](http://www.premiosondas.com/historia_1999-1990-07.php) (22.02.2016).

Masterclass impartida por José Luis Guerin en el marco de Escenarios 2009 – 7º Encuentro Internacional de Cine Documental el martes 7 de julio de 2009 en la Sala Luis Buñuel (THX). Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. México <https://www.youtube.com/watch?v=f7VKcXbb0mc> (22.02.2016).

*Nuestros prisioneros* (1937) <https://www.youtube.com/watch?v=mx7oJnlOU4Q> (22.02.2016).

Página del programa Ibermedia sobre Botín de Guerra <http://www.programaibermedia.com/proyectos/botin-de-guerra/> (22.02.2016).

Página web del ciclo denominado Jonas Mekas/José Luis Guerin celebrado en el Centre Pompidou de París <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cTGgKo/rMX5ar> (22.02.2016).

Página web de Manuel Hueriga <http://manuelhueriga.com>

Página web de *Muerte en el valle* (Christina Hardt, 1996) <http://www.muerteenelvalle.com/>

Página web del Gobierno de Aragón dedica a Luis Buñuel <http://bunuel.aragob.es/>

Página web del National Film Board con acceso a *Very nice, very nice* (Arthur Lipsett, 1961). [https://www.nfb.ca/film/very\\_nice\\_very\\_nice](https://www.nfb.ca/film/very_nice_very_nice) (21.02.2016).

Página web oficial de  *Casting* (Fernando Merinero, 1999) <https://castingpelicula.wordpress.com/>

Página web oficial de Chus Gutiérrez <http://www.chusgutierrez.es>.

Página web oficial de Fernando Merinero <http://www.fernandomerinero.com/>

Página web oficial de  *Los hijos del viento* (Fernando Merinero, 1994) <https://loshijosdelvientopelicula.wordpress.com/>

Presencia de *Asaltar los cielos* (Javier Rioyo y José Luis López-Linares, 1996) en el archivo del Festival de Berlín [https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1997/02\\_programm\\_1997/02\\_Filmdatenblatt\\_1997\\_19971671.php](https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1997/02_programm_1997/02_Filmdatenblatt_1997_19971671.php)

Real Decreto 3071/1977 [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1977-28665](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1977-28665) (22.02.2016).

*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936)  
<https://www.youtube.com/watch?v=UDUZ30XndYg> (22.02.2016).

Seminci, premiados edición 1996 <http://www.seminci.es/historico.php?ano=1996> (22.02.2016).

Vídeo de promoción de Casting para Canal + <https://www.youtube.com/watch?v=OFI-ISrhSy0>  
(22.02.2016).

Web de la Academia de Cine donde está publicada su revista  
<http://www.academiadecine.com/publicaciones/> (22.02.2016).

Web oficial de la Expo de Sevilla <http://www.expo92.es/inicio/index.php> (Disponible en internet)  
(14.9.2015).

### ***Filmografía***

*Gaudí* (Manuel Hueriga, 1989)

*El encargo del cazador* (Joaquín Jordá, 1990)

*Innisfree* (José Luis Guerin, 1990)

*Los gallegos* (Ismael González, 1990)

*Andar Bengala* (Manuel G. Rojas, 1990)

*La última frontera* (Manuel Cussó–Ferrer, 1991)

*El tiempo de Neville* (Pedro Carvajal y Javier Castro, 1991)

*El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)

*La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1992)

*Sevillanas* (Carlos Saura, 1992)

*La memoria del agua* (Héctor Faver, 1992)

*Marathon* (Carlos Saura, 1993)

*Sexo Oral* (Chus Gutiérrez, 1994)

*Ojalá Val del Omar* (Cristina Esteban, 1994)

*Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994)

*Flamenco* (Carlos Saura, 1995)

*Sombras y luces, cien años de cine español* (A. Giménez Rico, 1996)

*Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996)

*Muerte en el valle* (Christina María Hardt, 1996)

*Granado y Delgado. Un crimen legal* (Laia Gomà y Xavier Montanyà, 1996)

*Andalucía, un siglo de fascinación* (Basilio Martín Patino, 1996)

*El sueño de Cristo* (Ángel del Val, 1997)

*Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997)

*Babaouo* (Cousó–Ferrer, 1998)

*Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999)

*Botín de guerra* (David Blaustein, 1999)

*Si me comprendieras* (Rolando Díaz, 1999)

*Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean–Louis Comolli, 1999)

*Casting* (Fernando Merinero, 1999)



