

**EL DOCUMENTAL DE INTERVENCIÓN Y SU RELACIÓN CON LA REALIDAD HISTÓRICA. VARIACIONES EN EL TIEMPO**

**INTERVENTION DOCUMENTARY AND ITS RELATION TO HISTORICAL REALITY. VARIATIONS IN TIME**

**Isadora Guardia**

Universitat de València

**Resumen:**

El cine se origina como documental, como documento con voluntad de registrar la realidad. El conocimiento de los dispositivos cinematográficos, no solo como instrumentos técnicos, sino también como elementos narrativos y organizadores de discurso, permite servirse del texto fílmico como fin y medio para intervenir en la realidad. A lo largo de la historia del cine documental diferentes prácticas han posibilitado establecer una gradiente de intervención. Algunas expresiones, como la tradicional “documental militante”, deben reescribirse para ocupar el lugar que les corresponde en esa aproximación a la realidad.

**Abstract:**

In its origins the cinema was documentary, as a document with the will to register the reality. The knowledge of cinematographical devices, not only as technical instruments, but also as narrative elements and organizers of discourse, allows to use the filmic text as an aim and a mean to get involve in the reality. Along the history of documentary different practices have made possible to establish such a gradient of intervention. Some expressions, like the traditional “militant documentary”, must be wroten again in order to occupy the place that correspond to them in this approach to the reality.

**Palabras clave:**

Documental; intervención; realidad; militante; cine.

**Key words:**

Documentary; intervention; reality; militant; cinema.

## 1. Documental y realidad

Acercarse al terreno del documental implica, casi desde su origen, internarse en un terreno resbaladizo, donde teóricos y cineastas no llegan a ponerse de acuerdo en su posible definición. Ésta se construye mayoritariamente frente al término ficción, de manera que queda relegada de alguna forma al espacio de la negación —*non-fiction*, como últimamente se ha difundido— con todo lo que ello supone (WEINRICHTER, 2004: 11). Entendemos que el cine nace con una voluntad de documentar e investigar la realidad y es posteriormente cuando se convierte en instrumento constructor de mundos imaginarios. La necesidad de documentar la realidad tiene unas características propias como modelo de producción y también como modelo de representación.<sup>1</sup> Son precisamente estas características las que lo alejan de la concepción del cine como espectáculo de entretenimiento basado en alternativas a lo real (KRACAUER, 1989).

La proyección de la mirada cinematográfica como una interpretación e intervención sobre la realidad es algo evidente. Ahora bien, en el caso del documental, cabe entenderla como una mediación que posibilita acceder a la misma (KLEE, 2007: 35). El texto documental es un conjunto de códigos y significados en cuanto obra de creación, pero no sólo eso, sino que se vincula a procesos analíticos y sociales más complejos. A medio camino entre el arte y la ciencia, el documental se inscribe en la historia en una relación dialéctica que permite, además, construir dicha escritura. Al aproximarnos a un documental interesado por los conflictos sociales debemos hacer una distinción y redefinición de algunos términos que, creemos, pueden ayudar a establecer una gradación en la aproximación a la realidad.

Denominaremos documental de intervención aquel que aborda la realidad desde la conciencia de su existencia como agente que ejerce una mediación. La valoración del sujeto sobre el que se proyecta la mirada, también como agente, es lo que posibilita una mayor aproximación a la realidad al generar una mirada

---

<sup>1</sup> La consideración de que el término representación supone “la puerta a abierta” a los problemas sobre la capacidad del documental para ser objetivo y veraz es negar la posibilidad de existencia del mismo, ya que la interpretación cinematográfica de la realidad se acompaña necesariamente de su representación al capturar y procesar la realidad como imagen. Sin ésta, no sería posible el documental ni ningún otro film. Cf. Weinrichter, *Desvíos de lo real...*, pp. 15-16.

crítica y reflexiva producto del choque cognitivo entre ambos agentes (HABERMAS, 1998).

Al establecer una definición de documental de intervención capaz de ejercer una función crítica, negamos la posibilidad de mantener como sinónimo de éste lo que tradicionalmente se ha llamado documental militante. Esta relectura del término nos remite a ordenar las diferentes formas —pioneras— con las que algunos cineastas, científicos, antropólogos, intervinieron en la realidad con el cinematógrafo. Estas miradas marcaron las diferentes líneas y acepciones con las que se ha ido denominando un cine documental preocupado por el mundo social, hasta la irrupción del término militante como máxima expresión de intervención en la década de los años sesenta y setenta principalmente.

La exposición que realizaremos a continuación, nos permite entender las múltiples posibilidades de aproximación a la realidad desde la elección de determinados dispositivos filmicos, innovaciones tecnológicas y una reflexión sobre las relaciones entre el cine y la ideología. Por último, nos preguntamos acerca del documental español de intervención en el presente tras una amplia década, desde mediados de los años 80 hasta final de los 90, en la que la corriente de posmodernismo puso de manifiesto una cultura de la sospecha sobre la imagen documental.

## **2. Pioneros del documental**

Desde el inicio del cinematógrafo, la necesidad de capturar la realidad se encuentra, como ya es sabido, en las pequeñas películas de los hermanos Lumière. Sin embargo en ellas —principalmente en el caso de la famosa salida de los obreros de la fábrica, puesto que coincide con nuestra temática laboral— no existe una conciencia del ser filmado como sujeto histórico y no se pretende establecer ningún diálogo con la realidad enmarcada, sino simplemente dar cuenta de la posibilidad de atraparla.

Es a partir de las experiencias de cineastas como Dziga Vertov, John Grierson, Alexander Medvedkin, Jean Vigo, Robert Flaherty o Leni Riefensthal, a los que consideramos pioneros del cine documental en general, cuando es posible comenzar a hablar de la función de intervención de éste en la realidad. De

manera particular, la práctica y concepción del cine de cada uno de ellos, permite ya desde finales de los años veinte y hasta el periodo de entreguerras, establecer unas diferencias que marcan las posibles direcciones que puede tomar el documental.

Comenzados los años cincuenta se producen una serie de desarrollos tecnológicos que se suman a un debate en torno al realismo en el cine, a la crítica a las estructuras industriales y a la rebelión frente a actitudes morales conformistas.

Surge en el terreno de la ficción la corriente italiana del neorrealismo, se conforma la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés. En lo que concierne al documental, la innovación tecnológica permite aquello que se había pretendido ya desde Vertov o Vigo (ROMANGUERA y ALSINA, 1998:134) cuando éste último expresaba:

El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor “documento” de este tipo de cine.

Y el fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas.

La posibilidad de llevar la cámara cinematográfica a la calle, de registrar el sonido de manera sincrónica y aproximarse a las personas de una manera mucho más directa, a la vez que sencilla e íntima, conlleva el surgimiento de los llamados cine directo y *cinéma vérité*.<sup>2</sup>

Sin embargo es en las llamadas *rupturas del 68* —entre otros teóricos, por Francesco Casetti— donde marcamos el punto de partida de nuestra revisión. Se trata del contexto en el que se materializa el documental denominado militante, como herramienta de lucha e intervención. A él nos remitiremos para realizar una nueva aproximación al concepto de militancia que consideramos necesario reubicar, no tanto por las diferencias del tiempo histórico en el que fue originado, sino por el uso erróneo que pensamos se le adjudicó desde su inicio.

---

<sup>2</sup> En el apartado dedicado a estas prácticas nos limitaremos a introducir el debate abierto sobre si ambas son consideradas sinónimas, como promulgan algunos autores, mientras que otros consideran una clara diferenciación precisamente en torno al grado de participación del cineasta.

## 2.1 Vertov y el cine-ojo

Denis Kaufman/Dziga Vertov fue uno de los cineastas más relevantes en cuanto a la voluntad de interferir en la realidad a través del cinematógrafo. Sus manifiestos y reflexiones acerca del cine fueron recogidos casi cuarenta años después, llegada la década de los sesenta, por cineastas como Godard, para aplicarlos al movimiento que se denominó a sí mismo cine militante y que tuvo parte de su origen teórico en el contexto de la Revolución Rusa, en la que Vertov (VERTOV, 1974) indagó más allá del llamado “cine-drama”.

Vertov comenzó su carrera cinematográfica en 1918, dedicándose principalmente al montaje y a la ordenación de material fotográfico —en la actualidad denominado documental de compilación y del que también es referente Emile de Antonio (Rosenthal y Corner eds., 2005)— con un equipo entre los que se encontraba el fotógrafo Eduard Tissé. Fue con el film *La revolución de Octubre* donde tomó mayor contacto con el instrumento cinematográfico. En él se trataba de ilustrar al ejército y a la población civil de los resultados primeros del régimen soviético.

La Revolución Rusa encabezada por Lenin tenía entre sus instrumentos el valor del cine como herramienta educadora y aleccionadora, de manera que tres cuartas partes de la producción cinematográfica fueron dedicadas al noticiario y al documental, como vehículos para portar la revolución a toda la población.

El instante en que Vertov comenzó a plantearse la necesidad de dirigir su mirada a la calle, al campo, a los problemas reales de la gente fue con la realización de los llamados *Kinodelia* (semanarios cinematográficos). La búsqueda, a través de las actualidades o noticiarios, de la vida tal cual era, fue el objetivo principal del cineasta. Frente a las críticas que recibió acerca de la construcción de las *Kinopravdas*, realizadas con material filmado de antemano, Vertov añadía que las actualidades estaban hechas de trozos de vida organizados en un tema y no al contrario. La vida no se desarrollaba de acuerdo con el guión del escritor, sino que una vez observada y registrada, se extraían las conclusiones de esas observaciones. Era posible por tanto, participar de la creación de la realidad, señalar sus particularidades y hacerlas visibles.

En 1923 Vertov creó el grupo de los *Kinoki* (cineastas) y realizó cientos de ediciones de *Kinopravda* (cine verdad). La escritura de varios manifiestos donde proclamaba su repulsa al cine dramático y burgués que únicamente adormecía al espectador, fue su legado a la reflexión acerca de cómo se podía abordar la realidad desde el cine.

En un fragmento del manifiesto *Nosotros* publicado en la revista *Kinophot* en 1922 ponía de relieve la verdadera búsqueda del concepto de cine que deseaba Vertov y que se vio truncado por las limitaciones que le impuso la revolución, que ya convertida en una maquinaria imparable, tenía la necesidad de controlar y hacer del cine una herramienta política, como bien explicaba el cineasta en posteriores artículos.

La reflexión de Vertov sobre la posibilidad de plantear el documental como herramienta de transformación social, de cine urgente, es una de las líneas de investigación aquí propuestas. También lo es considerar que este tipo de documental, precisamente por su lenguaje interno, podía elevar una temática determinada a un plano diferente, formal, que le otorgara un valor por sí mismo.

Esta reflexión ha supuesto un debate constante que tuvo en los años setenta su punto culminante en torno a la función y esencia del cine militante. Vertov explicaba como, gracias a sus trabajos de montaje, en los que empalmaba pedazos encontrados al azar, era posible encontrar una unión visual y no literaria de la vida.

En el contexto del estallido de la contrarrevolución blanca muchos cineastas, incluido Vertov, alternó las armas con las cámaras cinematográficas, alejándose obligatoriamente de sus reflexiones. Fue en ese tiempo cuando se originó un tren destinado, especialmente, a la labor de la propaganda visual. Los cineastas de Petrogrado rodaban en el frente de batalla con una función claramente adoctrinadora y didáctica. El tren estaba dotado de sala de montaje, laboratorio, sala de proyección y un alojamiento para técnicos y realizadores. Se desplazaba al tiempo que filmaba y mostraba los filmes a combatientes, campesinos, etc. El uso del cine como arma propagandística se elevó aquí a su máxima potencia y se alejó de la concepción que de él tenía Vertov.

La concepción *vertoviana* se vio influenciada por la corriente futurista —la exaltación por la máquina de los primeros años del siglo XX— y propuso una visión del cine que nada tuviera que ver con antecesores como el teatro o la literatura.

La capacidad del ojo mecánico de atrapar la vida, más allá de las posibilidades del órgano humano (VERTOV, 1974:26), mantiene una estrecha relación con la idea de cómo la realidad se muestra contradictoria e inabarcable y precisamente por ello, el film de intervención debe realizar un diálogo con ella para intentar aproximarse lo mejor posible a una visión de mayor alcance.

## **2.2 Aleksandr I. Medvedkin y el cine fiscal**

En un artículo publicado en *Cine Cubano* en el año 1978, Medvedkin (ROMANGUER y ALSINA 1998: 127-133) realizó una reflexión sobre un tipo de cine revolucionario —que nosotros entenderíamos al servicio de una revolución, pero no revolucionario—<sup>3</sup> que se llevó a cabo a finales de los años veinte en la Unión Soviética. Medvedkin hablaba de la necesidad de buscar nuevas formas de llevar a cabo la revolución, y fue en el año 1927 cuando decidió servirse del cine como una herramienta para la lucha política.

Se trataba de un medio eficaz con el que llegar al pueblo de una forma masiva y directa. Planteado como elemento de discusión y enseñanza, su intención no era tanto la de abordarlo desde una cuestión teórica —como un nuevo lenguaje, como haría Vertov—, sino que se trataba de hacer un uso esencialmente pragmático: un cine que sirviera para denunciar, acusar, mostrar todo aquello que se consideraba no permitía avanzar a la revolución.

Puede considerarse que la utilización del cine para estas causas sea propiamente militante. Se produce la conjunción en la que personas activas políticamente, militantes de un partido o una causa —como era en este caso la revolución bolchevique— se sirven de su profesión, su sabiduría o su especialidad para fortalecer esa labor política. En el caso del cine de Medvedkin, además de

---

<sup>3</sup>. Un cine revolucionario es aquel que subvierte las normas y los modos dominantes, como sería el propuesto por Vertov; sin embargo, entendemos que las prácticas llevadas a cabo por el tren cinematográfico de Medvedkin tenían un uso propagandístico, ideológico, al servicio de una causa, pero no transformador.

militante, por cuanto se aplicaba desde la militancia política, también lo denominaremos fiscal y propagandístico. Al ser formulado desde el poder del Estado, ejercía una función acusadora sobre aquellos que no favorecían y seguían los caminos de la revolución. Este cine pretendía denunciar para subsanar los *errores*. No sólo se mostraba aquello que no funcionaba, sino que también se filmaban y proyectaban *ejemplos*. El buen funcionamiento de las minas, la organización y efectividad de los comedores, la producción de las fábricas, servía para demostrar cómo se debía actuar. La amenaza de exhibir las carencias o errores colectivos e individuales conseguía un efecto entre los trabajadores y patrones. La intervención sobre la realidad se producía de manera absoluta a corto plazo, aunque con un matiz de herramienta de control que se aleja de la concepción propuesta en este texto acerca del film de intervención.

Se realizaban pequeñas películas del tipo de las actualidades en cuanto a duración y sencillez, sólo que en este caso se filmaban situaciones muy concretas sobre los errores en el trabajo y el mal funcionamiento de fábricas, minas, campo, etc.

Medvedkin se procuró un grupo importante de personas, técnicos, camarógrafos, capaces de producir de forma elevada. En el año 1932 procesaban al día dos mil metros de película. Para esta actividad alejada de las salas y llevada a las mismas fábricas, a las asambleas generales, Medvedkin desmontó el estudio cinematográfico y lo transportó a los vagones de un tren. Con él se creaba el espacio y las condiciones para salir y filmar en lugares diferentes, volver al tren, revelar el negativo, seleccionar, montar y transportar las películas a aquellos espacios donde se requería. Se trataba de una actividad frenética en la que predominaba la acción directa y, sobre todo, la posterior asamblea una vez visto el film, donde todos exponían posibles soluciones a los problemas planteados.

Un elemento sobre el que el cineasta propuso una reflexión fue sobre el uso de la música. La decisión de no reproducir crónicas acompañadas de música pretendía huir de un tratamiento dramático de los acontecimientos que promovieran un espectador pasivo, alejado de lo proyectado. Así, para ahondar en la función del documental como instructor de aquello mostrado, Medvedkin

ilustraba los filmes con una inscripción que preguntaba a los trabajadores qué era lo que ellos hacían frente a los hechos mostrados.

El cineasta señaló la impresión que producía a los trabajadores verse en pantalla, principalmente si reparamos en que se trataba de los primeros años del cine y probablemente en muchos de los lugares a los que llegara el tren, hubiese personas que nunca habían asistido a una proyección. Por tanto el impacto producido era aún mayor y su reacción también.

Todas estas prácticas fueron tomadas como referentes por el cine militante de los años sesenta y setenta,<sup>4</sup> aunque con lo que consideramos una diferencia básica respecto a la concepción militante contemporánea (Linares, 1977:54). Efectivamente el cine realizado por Medvedkin fue un cine apoyado y financiado por el Estado —como lo sería por su parte el realizado por Leni Riefenstahl en Alemania al ser financiado por el partido y después gobierno de Hitler—(BACH, 2008) y esto último es definitivo a la hora de establecer una ruptura. Aunque existe disparidad de opiniones sobre si este cine debe o no contar con ayudas, subvenciones —en definitiva, financiación del Estado—, lo que es definitivo es que el término militante es, en la actualidad, sinónimo de antisistema. Si atendemos a la definición de documental militante hecha por algunos documentalistas latinoamericanos —como es el caso de Pino Solanas en la década de los sesenta— cine militante es aquel que en lugar de tener detrás como respaldo y apoyo al Estado, tiene detrás a la policía como elemento de represión. Este cine actúa y se caracteriza por estar fuera del sistema y actuar precisamente contra él.

### **2.3 John Grierson y la Escuela Británica. El documental institucional**

John Grierson ha sido denominado el padre del término documental. Con él acuñó por primera vez un film, el realizado por Robert Flaherty, *Moana* (1926). En éste, se describía la vida de unos habitantes de las islas de los Mares del Sur y era precisamente la relación visual de los acontecimientos de esta cotidianidad la que según Grierson otorgó un carácter o valor documental al film.

---

4. La importancia de este cine serviría como modelo para Chris Marker, que organizó y participó en un colectivo de cine militante en Francia a finales de los sesenta, denominado “grupo Medvedkine”.

Aristarco (1968: 280) expresa el uso casi habitual del término en años anteriores y se refiere de una manera concreta a los hermanos Lumière. Ya en el mismo momento de su origen el término documental era válido en cuanto que el cine era en sí mismo documento. La diferencia residía en si existía plena conciencia del término hasta el instante en el que Grierson acuñó con él una obra cinematográfica. Ya en la obra de Hauser (1976) se encuentra presente la referencia a la realidad por parte del arte y la literatura en un intento de huir de las tendencias artísticas decimonónicas y, sobre todo, de las tramas dramáticas que conllevan el personaje individualizado convertido en héroe. Esta tendencia va unida en el documental a la renuncia de actores profesionales y a un deseo de mostrar la vida sin artificios, pero también a cuestionar el propio concepto de arte que muchos entienden como instrumento de la ideología. Y es precisamente Grierson quien lo consideraba así, además de cómo instrumento educativo y al tiempo de propaganda.

El interés por el cine de Grierson no provenía de una posición estética, sino más bien de una actitud social. El cine debía ser entendido como un medio. Podía, por tanto, desempeñar diversas funciones diferenciando entre la diversión, la educación y la propaganda. La descripción directa, el análisis claro y la conclusión incisiva eran según Grierson características fundamentales del documental y por tanto contenían un carácter de convicción inmediato al que cualquier propagandista profesional no se podía resistir. También añadió al cine un valor retórico, al ser una forma descriptiva capaz de imprimir “un sello de dignidad a una simple observación” realizada con la cámara cinematográfica.

Sin embargo lo que más preocupaba a Grierson era el hecho de que una “tontería cualquiera pueda ser repetida cada noche ante millones de seres humanos”. Grierson propuso que la cámara, al ser utilizada con inteligencia, podía no sólo reproducir una escena preparada frente al objetivo, sino que tenía la capacidad de crear.

Planteó así, la creación frente a la mera reproducción, aquello que realizaban los Lumière. Para Grierson la posibilidad de servirse del primer plano, los tipos de angulaciones, los diferentes objetivos, permitía filmar elementos de la vida cotidiana y enriquecerlos dramáticamente en función del uso que de estos

elementos se hiciese. Por otra parte, admitía que el trabajo de montaje era una de las principales virtudes creadoras del cine mudo.

Al abordar el cine sonoro, Grierson afirmó que el sonido debía complementar la imagen y viceversa, alejándose del diálogo teatral y apostando por la manipulación del sonido en el “corte” de igual forma que la imagen.

El documental era el modo mejor con el que romper los esquemas teatrales al liberar, tanto al micrófono, como a la cámara cinematográfica, de los estudios e interiores. Fue esta cuestión, la esclavitud de los estudios como símbolo de la reconstrucción ficticia, la que empujó al británico a elaborar los principios fundamentales del documental. Para ello decidió asumir como válida una acepción que en realidad había sido usada principalmente por los franceses para definir las películas o reportajes de viajes exóticos y que ahora adquiriría otros rasgos entre los que Grierson, además, distinguió diferentes categorías. Los principios del documental para Grierson (ROMANGUERA y ALSINA, 1998: 139-147) se basaban en tres puntos esenciales:

El primero era la capacidad del cine para buscar lugares, moverse y atender a determinadas realidades que, una vez seleccionadas, podían generar una expresión artística y expresiva. La atención al mundo natural por contraposición al generado en el interior de los estudios permitía crear el *relato vivo*.

El segundo punto se refería a la elección de escenas naturales y actores naturales. Entendemos aquí el término natural como sinónimo de real frente a la ficción de los decorados y actores. La importancia de incorporar al hecho cinematográfico a personas que interpretaban su propia vida (que continúa más allá del texto), permite establecer el modo de producción documental al que nosotros nos referimos.

El tercer punto englobaba la materia tomada *in situ*, las acciones eran consideradas por Grierson más importantes sin eran tomadas tal cual eran y no filtradas por el acto de la interpretación. El gesto espontáneo adquiría en pantalla un valor especial.

Una vez establecidos los puntos de los principios que fundamentaron el documental, Grierson distinguió entre diversas clases de documental en función

de los diferentes modos de observación. Y no sólo esto, sino que también distinguió entre las diferentes *intencionalidades* de la observación.

Como una categoría inferior, Grierson reconocía a las actualidades, de las que decía además, que en tiempos de paz representaban momentos y ceremonias absolutamente insignificantes. Esta acotación tenía que ver con su experiencia en el campo de la propaganda en tiempos de guerra. Esta experiencia lo encaminó a concebir el documental como instrumento de educación frente a un valor exclusivamente artístico.

Una vez delimitada la categoría de actualidades y pequeños reportajes informativos, Grierson distinguía el verdadero documental como aquel que capaz de realizar una “elaboración y transfiguración creativa de la realidad” criticando el hecho de que el mero hecho de colocar la cámara en un ambiente natural ya estableciera la distinción de documental.

Tal y como afirma Aristarco, Grierson tampoco descubría nada nuevo al aplicar de alguna manera los principios del cine soviético y aunque el autor justifica al británico porque su reinterpretación de los rusos corresponde a finalidades y funciones sociales análogas del cine, también asegura que la Escuela Británica y su movimiento documentalista que confluye en la figura de Grierson, confirma que siempre que en un arte, el proceso de transformación de materia a forma ha concluido, la forma puede terminar siendo recogida por otros y utilizada como una mera técnica sin atender al sustrato ideológico al que debe su origen.

De alguna forma el objetivo de Grierson era ocupar con el documental un espacio vacío que la sociedad de información liberal e individualista no era capaz de llenar, al demostrar que los ciudadanos no estaban en posición de saberlo todo sobre cualquier objeto y en cualquier momento. Esta cuestión del “queremos saber” fue precisamente la que movió a Grierson a buscar en el cine un medio de llegar a las masas y ejercer una función educativa.

La propuesta de dar un salto desde la dramatización del individuo y su trabajo a la dramatización de la organización moderna —o lo que es lo mismo, de los problemas sociales— en realidad se asemejaba a preocupaciones más bien socialistas. Fue evidente la admiración que el británico sentía por el cine soviético y, en especial, por Eisenstein. En este proceso de reflexión distinguió también el trabajo que debía hacer un movimiento como el de los

documentalistas y que consistía en movilizar y estimular el corazón y la voluntad de las personas. Otra cuestión era la referida a la labor de los partidos políticos, que era, según él, asumir el papel de guía del pueblo.

El deber del documentalista para Grierson era enfrentarse a los cambios y transformaciones que se llevaban a cabo en la sociedad, estudiarlos y ayudar a las personas a afrontarlos. Esta intención claramente educativa y formativa, le llevó a asegurar que el realismo no debía preocuparse por ser bello, sino preciso y a enfrentarse con otras maneras de interpretar la realidad, más cercanas al romanticismo y el lirismo con el que caracterizaba el trabajo de Flaherty.

Grierson, que produjo una gran cantidad de filmes, sólo firmó como director, *Drifters* (1929). El documental se centraba en el trabajo complejo y de gran dureza de los pescadores en alta mar. La armonía del montaje tenía mucho más en común con las propuestas eisensteinianas que con la teoría enunciada por el británico. La voluntad de hacer visible la producción en el trabajo para llevar a continuación al espectador a una lonja donde el pescado es vendido y consumido con una rapidez vertiginosa, pone de manifiesto una preocupación por un sistema económico determinado, y se acerca, desde la reflexión cinematográfica a los postulados marxistas que Grierson nunca asumió abiertamente. Esta contradicción supuso gran parte del debate y desencuentro con otro integrante de la escuela británica, el cineasta y teórico Paul Rotha. Abiertamente izquierdista, entendía el documental como un método que no debía pasar por alto y en silencio, los factores económicos que regían el sistema de producción. La función del documental se concebía así como el medio con el que enfrentar al ser humano con sus propios problemas, trabajos y condiciones y si era necesario enfrentarse al gobierno. El documental estaba allí para cumplir con esa labor.

Su crítica al entretenimiento no tanto como un beneficio económico, sino como una aceptación de las condiciones de existencia, lo situaron próximo a la corriente de pensamiento de la Escuela de Frankfurt e hicieron de él un referente del cine político y militante.

## 2.4 Robert Flaherty y el documental exótico

De manera habitual se ha unido el nombre de Flaherty a la etnografía por su atención a seres de otras culturas. Sin embargo, consideramos que sus filmes fueron más propios de una mirada, si bien es cierto que algo antropóloga, fascinada por el exotismo y diversidad de otros mundos pero al mismo tiempo, absolutamente ordenada por la interpretación del cineasta (AUGÉ, 2001:55).

*Nanook el esquimal* (1922) irrumpe en la historia del cine como un documental que narra la vida de una familia de esquimales real. Para Flaherty lo que separaba el documental de todo lo demás era la realización en el lugar de los hechos, fuera de estudios, y los actores naturales, es decir, personas que interpretaran sus propias vidas. Es cierto que para desarrollar filmes como *Nanook*, *Moana* y *Men of Aran*, realizó una metodología etnográfica que le llevó al trabajo de campo del que extraer el material después de haber convivido y comprendido a aquel al que filmaba. Para el cineasta, el cine debía ayudar a la comprensión entre los pueblos.

En un artículo escrito en 1937, Flaherty apuntaba cuál era la finalidad del documental, y con ella, despejaba, al dejar clara su postura, las críticas que había suscitado su elaboración de ciertos aspectos de la realidad filmada (ROMANGUERA y ALSINA, 1998: 152):

La finalidad del documental, tal y como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo.

Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado [...].

Esta concepción de la vida natural convertida en relato chocaba con la visión de Jean Vigo, para quien lo verdaderamente importante era reproducir la realidad sin la asunción consciente de “papel” por parte de aquellos que resultaban observados. De alguna forma, sobre *Nanook* planea la sombra del “buen salvaje” y de una realidad donde el individuo es protagonista por sí mismo y frente al mundo. Lucha contra las adversidades de la naturaleza en contraste con el protagonista colectivo, más cercano a problemáticas referidas al conjunto social

y político, que para Grierson y Rotha cobraba mayor importancia y que construye la línea del documental de intervención.

## **2.5 Jean Vigo y la poética de la crítica social**

La corta vida del cineasta francés (1905-1934) produjo, sin embargo, una filmografía que ha permanecido en las continuas reflexiones acerca de la función del cine documental como obra que accione la conciencia del espectador. *À propos de Nice* (1930) se construye como un ensayo poético, crítico e irónico sobre la sociedad burguesa de la costa azul francesa. La utilización del montaje como generador de sentido y el denominado por él “punto de vista documentado” marcó un modo de mirar que negaba la neutralidad del cineasta para que lo real pudiera ser tratado como documento. Vigo propuso un documental social que se diferenciara del resto de documentales y noticiarios por el punto de vista defendido por el autor.

## **2.6 Después de los pioneros**

Del breve recorrido por aquellos cineastas que consideramos representativos de los inicios del documental –ya como texto pensado y organizado– es posible extraer elementos que han ayudado a conformar lo que hemos considerado documental de intervención. La preocupación por captar la realidad más allá del relato de Vertov y Vigo, la atracción por la vida y su observación de Flaherty, la necesidad de hacer del documental una herramienta según Grierson, o el uso militante que de él hicieron Medvedkin y Riefensthal, son cuestiones que permanecen, al cambio de siglo, en la reflexión acerca de aquello que constituye el film de intervención. No hemos hecho referencia a todo el periodo de la Guerra Civil Española y el uso del cine documental realizado desde la militancia política nacional y también desde la mirada extranjera de cineastas como Joris Ivens, Roman Karmen, etc., por considerar que se trata de una investigación mucho más amplia y necesitada de su propio espacio así como con unas condiciones particulares (SÁNCHEZ BIOSCA, 2006).

Una vez iniciados los años cincuenta, reparamos en un movimiento que se genera en Latinoamérica de la mano de Fernando Birri y que propiciará una

nueva mirada sobre el cine documental. A partir de la Escuela de Santa Fe, una corriente de cineastas como Solanas, Gleyzer, el propio Birri, Guzmán o Sanjinés, entre otros, encontraron en el documental el modo de constituir cultura popular e identidad nacional. Las consiguientes dictaduras militares que asolaron América Latina hasta prácticamente finales de los años ochenta, propiciaron la radicalización de un cine documental que pasó a considerarse militante y que a día de hoy perdura con temáticas preferentemente laborales (GETINO y VELLEGGIA, 2002: 135).

### **2.6.1 Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe**

En un texto titulado “Cine y subdesarrollo” el cineasta Fernando Birri (1996) escribió en la revista *Cine Cubano* en 1967 lo que debía ser el cine documental en Latinoamérica:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad “es” y no puede darla de otra manera. (Ésta es la función revolucionaria del documento social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica.) Y al testimoniar críticamente cómo es esa realidad, esta subrealidad, esta infelicidad *la niega*. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer de buena o mala fe que son).<sup>5</sup>

Frente a esta negación, el cine documental debía afirmar los valores positivos del pueblo como el trabajo, las alegrías y los sueños. La consecuencia del documental según Birri era el conocimiento y la toma de conciencia de la realidad, y su conclusión ponerse frente a ella y transformar con la cámara, la *subvida* en vida.

---

<sup>5</sup> Este fragmento pone de relieve un planteamiento próximo al concepto de ideología que aplicamos en nuestra investigación. Cuando Birri habla de la realidad como *es* y no como quieren hacernos *querer* que sea, ejemplifica esta definición de ilusión necesaria, derivada de Marx, que utiliza Chomsky, vid. Noam Chomsky, *Ilusiones Necesarias. Control del pensamiento en las sociedades democráticas*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1992.

Fernando Birri tuvo una formación heterogénea que le llevo a principios de los años cincuenta a estudiar en el Centro Experimental de Roma. La influencia del neorrealismo fue adaptada a un nuevo cine que en Latinoamérica tendría como objetivo combatir el imperialismo y el colonialismo, reafirmandose en una cultura nacional y popular. Se inició un camino que difería del cine comercial y también del de autor, un camino donde el documental servía de testimonio, de denuncia y de afirmación. El llamado *Tercer Cine* irrumpió desde la mirada documental aun cuando también fue aplicado a filmes de ficción con un gran contenido político y reivindicativo (TRAVESA, 1984).

Los grupos creados a partir de los años sesenta más relevantes fueron en Argentina El Grupo de Cine Liberación y el Colectivo de Cine de la Base. Entre ellos surgieron desavenencias por el carácter peronista del primero y el marcadamente marxista del segundo. En Colombia, Marta Rodríguez y su marido conformaban un grupo de trabajo empeñado en mostrar la explotación por parte de los terratenientes de los indígenas y las mujeres; en Bolivia Jorge Sanjinés y el grupo *Ukamau*, reivindicaban la identidad indígena; en Brasil el *Cinema Novo* de Glauber Rocha, se constituyó como un cine contra la censura y el comercialismo, donde la periferia y los márgenes conformaban su referencia (PARANAGUA, 2003).

Además de las propuestas teórico-políticas y estéticas enumeradas y de las influencias neorrealistas del movimiento italiano en la Escuela de Santa Fe, la aparición de nuevas prácticas, propiciadas en parte por la innovación tecnológica supusieron poder llevar a cabo toda una serie de planteamientos que Glauber Rocha resumía en la frase: “Una idea en la cabeza, una cámara en la mano” (ORELL, 2006: 99-108).

## **2.7 Cine directo y cine verdad**

Mientras el cine directo ha sido referido a las prácticas de los documentalistas norteamericanos de los años sesenta; el cine verdad (*cinéma vérité*) se entiende a partir del film, considerado a su vez manifiesto, *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch y Edgar Morin (García y Ortega, 2008:75). Al modo de interpretar la realidad de la corriente norteamericana se la ha denominado *observadora*, por su negación a cumplir un papel de promotor. Barnow sitúa el origen de esta

corriente en Londres, cuando en 1956 se hablaba de un “cine libre” que promulgaba internarse en lugares que la “sociedad se inclinaba a ignorar o a mantener ocultos” (BARNOUW, 2005: 204-205).

El uso americano de los nuevos equipos técnicos entre sus pioneros la Drew Associates con las series *Close-up!* Para la ABC-TV. Robert Drew y Richard Leacock se formaron en la tradición del reportaje, el primero fotográfico y el segundo cinematográfico (ORTEGA, 2008: 197-204). Su técnica asumía la posibilidad de un observador objetivo. Aunque reconocían que la subjetividad influía en la selección de personas y situaciones, una vez estas elecciones se habían realizado los autores no dirigían, participaban o influían —o eso intentaban— en la escena de forma alguna. Esperaban que los sujetos llegarían a dar por supuesta la presencia de la cámara e incluso se olvidarían de ella. En su aproximación, la relación entre filmadores y filmados tenía que ser relajada y confiada para que la acción pudiese grabarse sin alterarla. Leacock estaba particularmente interesado en ganarse la confianza de la gente que estaba rodando (ELLIS y MACLANE, 2005: 215).

Por su parte, el *cinéma vérité* ha sido considerado un *catalizador* por cuanto pretendía revelar verdades ocultas a partir de la interacción de los cineastas. A menudo Rouch afirmó que estaba intentando combinar la teoría de Vertov y el método de Flaherty. (Romanguera y Alsina eds., 1998:155) Negó que el documentalista pudiese lograr objetividad y que la cámara pudiese actuar de forma no invasiva. Así pues, era el cineasta —y no los protagonistas— el que construía el film. Rouch pensaba que era necesario tener una actitud enérgica hacia los sujetos y que debía planear qué esperaba obtener de ellos. En sus películas la gente no estaba necesariamente absorta en sus ocupaciones. Prácticamente todo lo que se ve en *Chronique d'un été* es provocado por la realización del film. Rouch argüía que en sus películas —como en las de Chris Marker, Michel Brault, Pierre Perrault y David Maysles— la cámara actuaba como un estimulante. Causaba que la gente pensase sobre sí misma de una forma que no solía hacer y que expresasen sus sentimientos como no lo hacían en otras circunstancias. Según Ellis y McLane, es posible detectar un cierto aire confesional —de inspiración católica— en los filmes de Rouch, que también los

relaciona con los psicodramas y los grupos de psicoterapia (ELLIS y MCLANE, 2005: 216-217).

En 1963 tuvo lugar en Lyon un memorable encuentro dedicado al cine directo y al *cinéma vérité* patrocinado por la televisión francesa. Participaron las figuras principales de ambos estilos y el acontecimiento principal fue el agrio enfrentamiento entre Rouch y Leacock. Ambos esperaban encontrar “la realidad de la vida”, “la verdad en la gente” oculta bajo la superficie de las convenciones de la vida cotidiana. Rouch sostenía que había que penetrar la superficie observable para alcanzar la verdad subyacente mediante la discusión, la entrevista y una suerte de ficticia improvisación. Leacock pesaba que podía capturar esa misma realidad oculta rodando a la gente sin interferir en ella; que los sujetos revelarían lo que realmente sentían y eran cuando su autoconciencia se relajase o se viese envuelta en alguna actividad. Rouch quería explicar la razón de ser de la vida, mientras que Leacock quería dejar que la vida se revelase por sí misma.

La discusión creó cierta animosidad entre ellos y las posiciones permanecieron inamovibles. Leacock acusó a Rouch de no dejar a la gente ser ellos mismos y de forzar significados a partir de un patrón que él había impuesto arbitrariamente. Rouch le reprochó a su vez su falta de crítica y su aceptación del “American way of life”.

Estas discrepancias pueden explicarse parcialmente por unos antecedentes nacionales y culturales bien diferentes. El estilo individual de cada uno es un reflejo no sólo de su personalidad respectiva —*cinéma vérité* y cine directo reflejan más que ningún otro estilo la idiosincrasia de sus autores—, sino también de la sociedad de la que formaban parte. A pesar de todo se mantuvieron en contacto y cuando Rouch murió en 2004 a los 86 años, Leacock vivía con él en París.

Actualmente el término *cinéma vérité* es utilizado frecuentemente de manera genérica para referirse a la filmación no dirigida (en EEUU a menudo sin la connotación francesa), pero en un principio fue aplicado exclusivamente al modelo francés iniciado por Rouch, para distinguirlo del estilo americano del cine directo propio de Drew y Leacock. Las diferencias entre ambos son claras y significativamente han sido ampliamente discutidas (NICHOLS, 1997: 72-93).

Las discusiones sobre la matización de los términos influyeron de manera considerable en la concepción del cine militante. Es preciso evidenciar las diferencias políticas en las que se encontraban los países considerados generadores de los estilos —Francia, Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos— y su debate, frente a las condiciones de represión y dictadura que se experimentaban tanto en América Latina como en España (ORTEGA y GARCÍA, 2008: 11).

## **2.8 Cine e ideología en el Mayo del 68**

En el contexto social y político de mayo de 1968 (KURLANSKY, 2005) se originó un debate que tenía por centro las relaciones entre cine e ideología. Las diferentes concepciones albergadas por tres revistas francesas propiciaron el uso y asunción del término militante en una línea que consideramos equívoca. Los valores políticos del cine y su capacidad para generar conciencia sobre los aspectos negativos de la realidad y movilizar unas fuerzas capaces de corregirlos, alimentaron una reflexión en la que debía realizarse un camino que no fuese de la política al cine sino del cine a la política (Colectivo de cineastas comunistas, 1977).

El cine militante se convertía, en parte, en el centro del debate al estar mediatizado por el concepto althusseriano de ideología. Las prácticas cinematográficas llevadas a cabo sobre Vietnam, las protestas estudiantiles y el movimiento obrero, invaden la mirada de cineastas de tradición documental y originan tres lugares desde los que afrontar el carácter del cine y sus posibilidades revolucionarias.

La revista *Cinéthique* publicaba en 1969 una entrevista con Thibaudeau y Pleyne en la que se formuló la siguiente pregunta: en lugar de preguntarse por qué se filma y cómo se hace, habría que preguntarse por los medios que se utilizan. La concepción de que el cine en sí mismo era ideológico por su concepción científica propia del siglo XV, suponía que la realidad no podía registrarse como tal sino que ésta desde el mismo instante de la filmación era reestructurada por un código figurativo que excluía “todo lo que no cabe en un sistema formado por un punto central y unas líneas de fuga” (CASSETTI, 1994: 207).

Esta consideración hizo estallar la polémica por cuanto imposibilitaba realizar un cine revolucionario desde el instante en que éste, en su propia naturaleza, se constituía ideológico. El director de la revista, Gerard Leblanc, analizaba una serie de filmes que abordaban conflictos de la clase obrera y los criticaba al decir que mantenían un discurso burgués al crear la ilusión de estar participando de peripecias que no pertenecían a los espectadores (CASSETTI, 1994: 214).

Desde la revista se distinguió entre un tipo de cine que perpetuaba la ilusión realista como continuación de la vida; y otro capaz de presentarse como lo que era, un conjunto de imágenes y sonidos que mostraba los materiales y los procesos de producción en los que se apoyaba. Sólo un cine materialista y dialéctico podía ejercer una función política y revolucionaria aunque se mantuvo la idea de concebir el cine ante todo como una ideología.

La revista *Cahiers du Cinéma*, publicó varios textos de Jean-Louis Comolli y Jean Narboni (1969) en los que se reconocía que el film era un producto fabricado en un sistema económico concreto determinado por la ideología del mismo, que lo compraba y lo vendía. La ideología capitalista impregnaba, según Comolli y Narboni, el universo y ofrecía una visión de él determinada, en lugar de poder captarlo tal cual era. Esta concepción un poco más cercana a la propuesta por Birri en Argentina, planteaba la posibilidad de descubrir la ideología a través de su propio mecanismo. Los elementos de los que se componen los filmes podían reproducir el discurso ideológico general, pero también podían desvelarse a sí mismos. Esta idea de volver el film contra sí mismo, es la base –desde nuestra investigación– de su función crítica, que permite poner en evidencia la ideología como apariencia socialmente necesaria (ADORNO, 1992: 24 [1966]).

Comolli y Narboni aceptaban la existencia de diferentes filmes políticos: aquellos que reproducían un sistema de representación hegemónico, aunque su contenido fuese explícitamente político; aquellos que también ejercían una labor política desde el cuestionamiento de la representación –y dentro de este grupo consideraban las prácticas de cine directo–; y finalmente aquellos que desvelaban la imagen que proyectaban de sí mismos.

Finalmente la revista *La nouvelle critique* propuso una nueva forma de ver el problema. Jean Patrik Lebel escribió una serie de artículos que sostenían que el

valor ideológico de un filme no dependía ni del funcionamiento de su aparato básico, ni de las posibles puestas en escena. La función del director como sujeto que se sirve del medio y de los elementos, era la única capaz de suscitar las reacciones apropiadas en el público. La propuesta de Lebel, era que el cine era únicamente un instrumento que no reproducía por sí mismo ninguna ideología, se trataba de un mecanismo neutro que dependía del uso que de él se hiciese (CASETTI, 1994: 220).

Estas declaraciones supusieron un nuevo enfrentamiento y mayor debate aunque tampoco llegaron a resolverse en ninguna dirección. La reformulación del concepto marxiano de ideología que realiza Althusser (RICOEUR, 1989) a partir de Lenin genera toda una reflexión que también se produce en el cine militante en España. La idea de diferentes ideologías, de manera que es posible desbancar una por otra, supone no permitir a la realidad enfrentarse consigo misma y ésta es la función que consideramos máxima en la aproximación que el film de intervención hace de ella.

La década de los años 70 en España fue fructífera en cuanto a producciones del entonces denominado documental militante. Numerosos colectivos, en ocasiones constituidos por dos personas o tres personas, tenían como objetivo acabar con una dictadura larga y sangrienta. El documental se convertía entonces en una herramienta de combate. La gran mayoría de estas producciones clandestinas podrían clasificarse como actualidades, *agit-prop* o cine urgente, aunque algunas de ellas adquirieron el grado de documental (GUARDIA, 2008).<sup>6</sup>

Algunos autores no se atreven a denominar como movimiento a este proceso creador y reivindicativo, sino que lo consideran “fenómeno” por una muy escasa participación, y organización de los partidos y sindicatos alrededor del cine, así como tratarse de una confluencia de personas, que de manera individual y militante decidieron aunar fuerzas en utilizar el cine como lucha ideológica y medio de contrainformación (GARCÍA-MERÁS, 2007: 16).

Para nosotros, el hecho de que durante aproximadamente una década, una serie de cineastas se reagruparan en pequeños colectivos y combatieran *con* el cine y

---

<sup>6</sup>. Es el caso del cine de Joaquim Jordà en *Numax Presenta* (1979) largometraje documental. Vid. Guardia, Isadora, “El relato fílmico y la historia: la huella de la historia en el cine de Joaquim Jordà”, I Congreso de Cine Español, Málaga, noviembre, 2010.

desde el cine, una situación política y económica tan extrema como la que se vivía en España, era prueba de la existencia de un movimiento.

### **3. El presente del documental de intervención**

Tras una etapa marcada por el posmodernismo y la sospecha constante de la realidad como lugar al que aproximarse desde el documental, éste, que denominamos de intervención, se propone como una obra que permite, no sólo aproximarse a la realidad, sino que hace posible la capacidad de actuar sobre ella. Debe ocupar un espacio propio que permita hacer visible y audible la reivindicación de una realidad que es presentada y apropiada por los medios de comunicación oficiales como verdad absoluta. El documental de intervención se encuentra en un terreno en el que debe equilibrar muy concienzudamente la relación entre el ojo (la cámara) y lo mirado (la realidad). Quedarse en el primer estadio lo llevaría a generar una estética que podría tener que ver o no con aquello que se observa, pero que en ningún caso sería una relación necesaria y dialéctica. Por otra parte, deslizarse hacia el segundo elemento, el análisis de la realidad, lo llevaría a ocupar el espacio de otras disciplinas como la sociología o la economía.

Acceder a la realidad para realizar una impresión de ella supone invariablemente una modificación. Al sumarse la participación del cineasta, se introduce en el campo un elemento extraño que ha de ocupar el mejor lugar para una aproximación mayor a aquella. No obstante, aunque la presencia de la cámara puede resultar decisiva —para bien o para mal— en muchas situaciones, tampoco hay que exagerar los efectos de distorsión —incluso de ficcionalización— que la crítica posmoderna ha imputado a todo intento de aprehender la realidad (CARROLL, 1996). Entendemos que ésta es inabarcable en su totalidad, pero existen formas, en este caso cinematográficas, de mejor o peor aproximación (PIAULT, 2002). Por cuanto consideramos que es posible acceder a ella de una manera objetiva y crítica, los diferentes elementos de los que se compone cada film permiten realizar un análisis mediante el que extraer unas conclusiones con las que confirmar si la elección y organización de los dispositivos empleados en la elaboración del texto fílmico —como el sonido directo, la luz artificial o natural, el plano secuencia, la voz en *off*, entre otros—

tienen repercusiones en las diferentes funciones que podemos denominar en una escala ascendente de intervención como funciones: mostrativa, agitadora/militante, didáctica, crítica, del mismo (GUARDIA, 2008).

El documental de intervención en la actualidad viene influenciado por una larga tradición que se generó sobre todo en torno al Mayo del 68. Colectivos de diversos movimientos sociales se sirven en numerosas ocasiones de la cámara de video como herramienta que permite visualizar una realidad en ocasiones oculta tras las grandes informaciones de los medios de comunicación oficial. En estas prácticas podemos hablar de militantes-cineastas, es decir, personas activas política y socialmente que se sirven de la tecnología para hacer visibles determinados acontecimientos.

En otro estadio estarían los documentales con una elaboración más profunda y compleja, aquellos que pretenden perdurar como obra artística y sobre todo, alcanzar una relación dialéctica con la realidad.

### **Referencias bibliográfica**

- ADORNO, Theodor W. 1992 (1996): *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus.
- ARISTARCO, Guido (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen.
- AUGÉ, Marc (2001): *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona, Gedisa.
- AUGÉ, Marc (2001): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- BACH, Steven (2008): *Leni Riefenstahl*, Barcelona, Circe.
- BARNOUW, Eric (2005): *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (1993): *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama.
- BAZIN, André (2006): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, (1975).
- BENSON, Thomas W. y SNEE, Brian J. (ed.) (2008): *The Rhetoric of the New Political Documentary*, Carbondale (Illinois), Southern Illinois University Press.

- BIRRI, Fernando (1996): *Fernando Birri, por un nuevo, nuevo, nuevo, cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid, Cátedra.
- BRUZZI, Stella (2006): *New Documentary*, Londres, Routledge.
- CARROLL, Noël (1996): *Theorizing the Moving Image*, Cambridge (Massachusetts), Cambridge University Press.
- CASETTI, Francesco (1989), *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.
- CASETTI, Francesco (1994), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- COLECTIVO de cineastas comunistas (1977): *El Cine, ¿cultura o negocio?*, Madrid, Castellote editor.
- CROWDUS, Gary y GEORGAKAS, Dan (2005): “History is the Theme of All My Films’: An Interview with Emile de Antonio” en Rosenthal y Corner (ed.), *New Challeges for Documentary*.
- ELLIS, Jack C. y Mclane, Betsy A.(2005): *A New History of Documentary Film*, Nueva York, Continuum.
- GARCÍA-MERÁS, Lydia (2007): “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)” en Carrillo et al. (eds), Granada, *Desacuerdos 4*.
- GARCÍA, Noemí (2008), “Jean Rouch. Crónica de un ‘cine de verdad’” en Ortega y García (ed.), *Cine directo*.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1976): *Por un cine imperfecto*, Madrid, Castellote editor.
- GETINO, Octavio et al. (2002): *El Cine “de las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, GEA.
- GUARDIA, Isadora, (2008): *El documental como herramienta de intervención social: el caso Sintel*, Tesis Doctoral, Universitat de Valencia.
- KLEE, Paul (2007), *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus.
- KRACAUER, Siegfried (1996): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós,(1960).

- KURLANSKY, Mark (2005): *1968: El año que conmocionó al mundo*, Barcelona, Destino.
- LEACOCK, Richard (2008): “Por un cine no controlado” en Ortega y García (ed.), *Cine directo*, Madrid, T&B.
- LEACOCK, Richard (2008): “Una búsqueda en pos de la sensación de estar ahí” en Ortega y García (ed.), *Cine directo*, Madrid, T&B.
- LINARES, Andrés (1976): *El cine militante*, Madrid, Castellote editor.
- MEDVEDKIN, Aleksandr Ivanovitch, “El tren cinematográfico” en Romaguera y Alsina (ed.) (1998): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- ORELL GARCÍA, Marcia (2006): *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Corporación Cultural de Viña del Mar.
- ORTEGA, María Luisa (2007): *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid, Ocho y medio.
- ORTEGA, María Luisa y GARCÍA, Noemí (eds.) (2008): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B.
- PARANAGUA, Paulo Antonio (ed.) (2003): *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- PIAULT, Marc Henri (2002): *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra.
- RENOV, Michael (ed.) (1993): *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York-Londres.
- RENOV, Michael (2004): *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota.
- RICOEUR, Paul (1989): *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa.
- ROMANGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (ed.) (1998): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- ROSENTHAL, Alan (2007): *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, Carbondale (Illinois), Southern Illinois UP, (1990).

- ROSENTHAL, Alan y Corner, John (ed.) (2005): *New Challeges for Documentary*, Manchester, Manchester UP.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael (2000): *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra.
- VERTOV, Dziga (1974): *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Buenos Aires, ediciones La Flor.
- WEINRICHTER, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B.
- ZIMMER, Christian (1976): *Cine y política*, Salamanca, Sígueme.
- ZIMMERMANN, Patricia R. (2000): *States of Emergency. Documentaries, Wars, Democracies*, Minneapolis, University of Minnesota Press.