

# TRANSNACIONALIDAD Y DOCUMENTAL A TRAVÉS DEL ATLÁNTICO: PERSPECTIVAS DESDE LOS CINES EN ESPAÑOL

Transnationalism and Documentary Across  
the Atlantic: Perspectives from Hispanic Cinemas

---

María Luisa Ortega

Universidad Autónoma de Madrid (España)

A partir de los marcos teóricos formulados por los estudios cinematográficos contemporáneos sobre lo transnacional, el artículo propone una proyección del concepto a la historia de encuentros, flujos y redes que conectaron discursos y prácticas documentales a un lado y otro del Atlántico. Esboza una cartografía de agentes (festivales, cineclubs, crítica, etcétera), entendidos como zonas de contacto, que permiten iluminar la dimensión transnacional de las actuales prácticas documentales en español como renovación de dinámicas del pasado.

## Palabras clave

Transnacionalidad, cine documental, documental latinoamericano, documental español

Taking as starting point the theoretical framework on transnationalism formulated by contemporary cinema studies, this paper attempts to project the concept onto the history of encounters, fluxes and networks that have linked documentary practices and discourses across the Atlantic. It sketches a cartography of agents (film festivals, film societies, criticism, etc.), which are considered as contact zones, in order to cast light on the transnational dimensions of present-day documentary in Spanish as a makeover of past dynamics.

## Keywords

Transnationalism, documentary film, Latin American documentary, Spanish documentary

**E**l cine siempre fue transnacional. Esta afirmación inicial ubica nuestra reflexión en las páginas que siguen entre una perspectiva histórica de las prácticas fílmicas desde sus orígenes y los contemporáneos debates teóricos en torno a la naturaleza de lo transnacional. Considerando una primera acepción del término, que remite a fenómenos, prácticas y procesos (sociales, políticos, económicos, artísticos y culturales) que se generan o producen a partir de interacciones y flujos que traspasan los marcos y las fronteras nacionales, el cine articuló desde sus primeros años una red de interconexiones casi planetarias que movilizaron objetos (películas y aparatos), saberes y técnicas, imaginarios, artistas, técnicos y artesanos. Ejemplar hijo de su tiempo, exhibía la condición de una agencia híbrida entre lo humano y lo técnico, entre la tradición y la modernidad. Por una parte, prolongaba e intensificaba dinámicas de transculturación tradicionales, por las que los imperios y las guerras, las migraciones y los intercambios comerciales hicieron viajar lenguas, religiones, relatos y artefactos que se aclimataban y fructificaban con formas propias en diferentes territorios, unas veces al socaire de los poderes y otras desafiándolos. Por otra parte, participaba de las nuevas dinámicas de movilidad impulsadas por el capital y la industria en aceleración en las últimas décadas del siglo XIX. De hecho, el cine será uno de los agentes de la transformación de la percepción y de la experiencia del espacio y el tiempo en el cambio del siglo (Crary, 1990; Doane, 2002) asociados a las nuevas culturas urbanas, la modernidad tecnológica y la organización industrial, ámbitos donde la generación de estándares internacionales habilitó nuevos parámetros de relación entre los Estados.

La forma en la que las prácticas cinematográficas se articularon desde sus primeras décadas de desarrollo responde, además, a una segunda acepción semántica de lo transnacional vinculada al concepto de red, a una red multidireccional de flujos (de capitales materiales y simbólicos). Este concepto remite y visibiliza las polaridades y las asimetrías de poder en la producción, la circulación y la exhibición de filmes en el que industrias y creadores siempre jugaron sus bazas. Desde la financiación a la dimensión estética, las desigualdades y las tensiones entre lo local y global fueron agencia activa del cine. Las películas en el pasado, al igual que hoy, podían intensificar o difuminar (hasta borrar) las marcas de su origen, local y nacional, en su interpelación tanto a agentes de la industria como a los potenciales públicos (des)localizados.

A la luz de estas reflexiones iniciales cabría preguntarse, entonces, el porqué de la actualidad y omnipresencia del concepto de lo transnacional en muy diferentes esferas y tipologías de discursos

ocupados por lo cinematográfico. Como han señalado algunos balances contemporáneos sobre la cuestión (Lie, 2016), respondería, primero, a la sensación y experiencia compartidas, implementadas por el digitalismo, de vivir una era de interconexiones diferentes a las que caracterizaron el capitalismo clásico y tardío. En su dimensión cultural, la globalización, con sus flujos demográficos, financieros, tecnológicos y mediáticos, pareciera dibujar un diagrama caótico, de movimientos disyuntivos. En este contexto, habrían emergido y proliferado prácticas sociales y culturales que movilizan conscientemente las tensiones y asimetrías que entretienen lo local y lo global en dicha red, donde la posición de agentes y creadores se manifiesta a nivel productivo, estético y discursivo.

En el ámbito de la academia, como ha cartografiado Nadia Lie (2016), diferentes campos de las ciencias sociales y las humanidades adoptaron, desde los años noventa, perspectivas que relativizaron o prescindieron de lo nacional como marco explicativo para dar cuenta de estas nuevas experiencias y fenómenos, donde lo transnacional comienza a articularse conceptualmente como un artefacto teórico transhistórico. A diferencia del concepto postnacional, en boga en plena euforia globalizadora, lo transnacional no quedaría anclado a un período marcado por lógicas y prácticas que escapan al control de los Estados; a una etapa, por ende, disolutiva del estado-nación como instancia real determinante de lo sociopolítico, económico o cultural. En tanto marco interpretativo transhistórico, lo transnacional situaría lo nacional como entidad histórica y social, pero construida y mutable, sometida a fuerzas y tensiones, que se redefine en sus relaciones con otras unidades (geográficas, sociales, culturales, identitarias) mayores y menores. Así, aunque los actuales estudios realizados bajo la rúbrica de la transnacionalidad parecieran orientados hacia objetos y tiempos específicos, resulta más productivo pensar en ello como una perspectiva (no como un campo) que se ha alimentado de otros giros y corrientes transdisciplinarias contemporáneas, desde los estudios culturales y postcoloniales a los enfoques objetuales, materiales o posthumanistas. En suma, una forma de pensar el presente y repensar el pasado.

Esta perspectiva se ha mostrado especialmente fructífera en el campo de los estudios cinematográficos. En primer lugar, ha permitido revisar las dicotomías con las que se pensaban históricamente las relaciones entre Hollywood y los otros cines –los «cines nacionales» y el después denominado «World Cinema»–, y entre las prácticas comerciales hegemónicas y las otras (los cines experimentales, el documental, los cines de autor, etcétera). Al atender a interconexiones plurales y mutables, las pola-

ridades entre hegemonía y resistencia, prácticas dominantes y alternativas se complejizan. Las nociones de red, movilidad o flujos, intrínsecas al enfoque transnacional, también redefinen los clásicos problemas de «imitaciones e influencias» en términos de «negociaciones, resistencias y apropiaciones» respecto a modelos hegemónicos, mientras permiten visibilizar diálogos e intercambios transversales o multicéntricos que dibujan un mapa descentralizado, en el pasado y en el presente.

En este contexto, los cines hispánicos, los cines en español, se han convertido en lugar privilegiado desde el que pensar transhistóricamente la transnacionalidad. De ahí la prolífica producción académica en los últimos años. Desde el paradigma de los estudios culturales, los trabajos de autores como Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, al igual que los ensayos de Carlos Monsiváis, nos enseñaron a mirar las identidades latinas como comunidades híbridas e imaginadas, no estructuradas bajo las lógicas del Estado, cuyos imaginarios compartidos fueron acrisolados por formas de producción cultural características de la modernidad, mediadas tecnológicamente<sup>1</sup>. Desde esa base, investigadores como Marvin D'Lugo estudiaron los procesos de conformación de un Atlántico hispánico, de una identidad transhispana atendiendo al advenimiento del cine sonoro y otras industrias culturales asociadas a las tecnologías sonoras. Los denominados «filmes hispanos» producidos por compañías norteamericanas en los años treinta y los cines populares nacionales en la misma década habrían generado un entramado de estrellas, creadores, relatos, canciones y públicos, una red que movilizó e interconectó objetos, personas e imaginarios. Para D'Lugo todo ello aglutinó a comunidades geográficamente diversas, pero imaginadas en español, capaces de desafiar las fronteras políticas y estatales cuyas huellas pueden rastrearse en el cine contemporáneo (D'Lugo, 2005, 2009a y 2009b).

La potencialidad política y económica de estas comunidades no pasó desapercibida para los poderes estatales. En 1931 se celebraba en Madrid el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. En él se debatieron estrategias de protección, producción y distribución de los cines hispánicos con el fin de frenar la expansión norteamericana en el contexto de la recién inaugurada era del sonoro, cuando la lengua que aglutinaba a estas comunidades resultaba un factor estratégico (García Ferrer, 2001; Elena, 2005; García Carrión, 2011); también se habló del documental, bajo la rúbrica del cine cultural y educativo que en aquellos años lo amparaba (Or-

tega, 2013). En 1948, en la misma capital eximperial, tuvo lugar un II Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, más estudiado desde la perspectiva transnacional (Díaz, 2016; Campos García, 2015), que reunió a los responsables de las cinematografías argentina, española, mexicana y cubana y que espoleó tanto las marcadas políticas de coproducción de la década de los años cincuenta como otros intercambios y flujos.

---

## Los cines en español se han convertido en lugar privilegiado desde el que pensar transhistóricamente la transnacionalidad

---

Los estudios centrados en el cine contemporáneo, por su parte, han generado una nutrida batería de problemas, objetos, criterios y categorías para analizar (e incluso medir) la transnacionalidad cinematográfica hispánica. En 2013 Deborah Shaw identificaba tres ámbitos de estudio (modos de producción, distribución y exhibición transnacionales; directores transnacionales; y modos de narración transnacional) que daban cuenta de los objetos que se han venido estudiando: las estrategias de producción que cruzan fronteras en busca de financiación, actores y profesionales; las diferentes modalidades de circulación de las películas, en el circuito de festivales como *global arthouse cinema* o en el mercado global; la movilidad de los creadores; y las estéticas y narrativas que tematizan a diferentes niveles lo transnacional, inscriben identidades locales, híbridas o intersticiales, reafirman marcas de identidad nacional o se suman a las poéticas transnacionales del «cine de festival». No obstante, las categorías y las taxonomías no deben conducirnos ni a la reificación de los objetos de estudio ni a una laxitud del concepto transnacional que, aquejado de una inflación semántica debida a su uso excesivo, reduce su potencial analítico (Lie, 2016). De ahí que desde la perspectiva crítica y dialógica que sugeríamos anteriormente, el enfoque transnacional para el análisis de los cines contemporáneos no diluya, sino que complejice y tensione, problemáticas teóricas en torno a «lo nacional», dado que dicho concepto sigue operando en los marcos legislativos, en las estrategias estéticas y narrativas y en los

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, Monsiváis (2000), Martín Barbero (1987) y García Canclini (2004).

discursos de la crítica, la promoción y la programación en festivales (Campos Rabadán, 2016).

La mayor parte de los estudios sobre la transnacionalidad de los cines en español no trabajan con un foco específico en el documental. Cuando lo hacen, asumen ciertas de estas categorías y problemáticas como marco. A ellas deberíamos incorporar, en cualquier caso, la especificidad de una práctica audiovisual habitualmente situada en los márgenes de la industria y que en las últimas décadas ha desplegado estrategias de producción, estéticas y poéticas propias, aunque posiblemente insertas en similares tensiones y asimetrías que la ficción. Cualquier mirada se ve, además, condicionada por la producción teórica y crítica contemporánea sobre la no ficción audiovisual, que desde los años noventa explora la multiplicidad de formas en que se expresan identidades y subjetividades conformadas por experiencias de la pertenencia, genealógica y territorial, y que exhiben las huellas de los nuevos desplazamientos físicos e interconexiones digitales; analiza las maneras en que se enuncian las memorias y las historias (personales, familiares, locales, nacionales, transnacionales) entre el singular y el plural; y estudia las estéticas y discursos desplegados a partir de la apropiación y el trabajo sobre materiales heterogéneos con marcadores tecnológicos, temporales y afectivos donde se ponen de nuevo en juego las huellas de desplazamientos humanos y objetuales del pasado y el presente.

A partir de estas reflexiones iniciales, presentaremos ciertas zonas de contacto y de nodos que históricamente propiciaron encuentros entre los dos lados del Atlántico en torno a las prácticas documentales en español. A través de ellas pretendemos visibilizar en el pasado dinámicas que hoy se caracterizan como transnacionales y también identificar potenciales constantes y diferencias respecto al panorama actual.

«El cine —afirmaba Michael Chanan— ha sido transnacional desde sus inicios, y su alcance y funcionamiento se hicieron globales desde la década de los años treinta» (Chanan, 2006). La precisión temporal de la cita resulta especialmente significativa cuando hablamos del cine documental y pensamos en la articulación entre Europa y América. Durante los años treinta la circulación de películas no ficcionales en Europa y a través del Atlántico fue una realidad espoleada por dos campos de fuerzas, en ocasiones inter cruzados. En primer lugar, las películas documentales viajan por el circuito habilitado por los cineclubs, las *film societies* y las ligas cinematográficas que nacieron en la década anterior, espacios de formación de los primeros públicos cinéfilos, transnacionales, y de futuros cineastas. En sus programas, la exhibición del cine de vanguardia iba resultando indisociable de los

alineamientos político-ideológicos que decantan la experimentación con el lenguaje hacia el documental. La segunda fuerza son los discursos e instituciones que, como aludíamos a propósito del congreso de 1931, definen el documental como un cine cultural y educativo, proclaman su valor para el conocimiento y reconocimiento mutuo entre los pueblos y reivindican, por ende, la creación de canales de distribución libres de aranceles y lógicas comerciales. La creación en 1928 del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa bajo el amparo de la Sociedad de Naciones (del que surgirían comités nacionales en diferentes países de Europa y América Latina<sup>2</sup>) venía inspirada por dicho ideal, aunque finalmente quedara en manos de la Italia fascista de Mussolini. Las consecuencias del flujo internacional de películas y discursos en estos años se harán visibles cuando el documental sea movilizado al servicio de la propaganda durante la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, momento en que los filmes evidencian un conjunto de estéticas y estrategias discursivas formuladas desde parámetros previos compartidos, y cuyas cualidades cinematográficas exhiben los posicionamientos ideológicos que se enfrentaron en las contiendas.

En los años cincuenta, películas y públicos siguen encontrándose, como lo hicieron en los treinta, en la red transnacional de cineclubs que ahora se expande, consolida y articula en federaciones nacionales, regionales e internacionales, a la que se suman cinematecas, cines universitarios e institutos culturales dependientes de las embajadas, generando flujos independientes de las lógicas del mercado internacional de distribución y exhibición comercial. Lo hace en un período en que el neorealismo y el realismo cinematográfico *tout court* avivan las discusiones de las comunidades cinéfilas sobre el presente y el futuro del cine<sup>3</sup>, reubicando las prácticas documentales dentro de los debates sobre hegemonía y resistencia que estallarían con los nuevos cines.

La expansión e influencia de estos circuitos y estos debates se muestra especialmente relevante en España y América Latina. El documentalista uruguayo Mario Handler recordaba sus tiempos de joven cineclubista en aquellos años describiendo una dieta omnívora de producciones francesas, soviéticas, italianas, alemanas, británicas o mexicanas, desde películas comerciales a filmes científico-técnicos; gracias a las proyecciones del Cine Club Uruguay, el Cine Club Universitario y la Cinemate-

<sup>2</sup>Sobre la participación española en el IICE, véase Alted Vigil (2016).

<sup>3</sup>Sobre estos debates en España y su relación con la defensa del documental como horizonte de la renovación de la cinematografía nacional, véase Ortega (2013).

ca, relataba, se familiarizaron con el movimiento angloamericano liderado por John Grierson (a Handler le interesarán especialmente los documentales del National Film Board de Canadá, que el escocés ayudaría a fundar) y quedaron impresionados por las películas de Robert Flaherty y de los holandeses Joris Ivens y Bert Haanstra, aunque admiraban sobre todo al sueco Arne Sucksdorff. Después entrarían en contacto con el cine directo con las películas de Jean Rouch, Chris Marker, Richard Leacock, Donn A. Pennebaker... (Handler, 1986).

En 1950 Eduardo Ducay organiza la Semana del Film Documental en el cineclub de Zaragoza con una selección realizada a partir de los materiales disponibles en España en «paso reducido». En ella quedaban reflejadas múltiples tendencias del documental internacional: desde las películas educativas de Disney y de la británica Mary Field a las cintas de George Rouquier, Alain Resnais o Willard van Dyke. Acompañando a la muestra, Ducay redacta un opúsculo donde por primera vez la tradición documentalista española –*Las Hurdes* de Buñuel (1933), los documentales firmados por Carlos Velo y Fernando G. Mantilla en los años treinta, *Boda en Castilla* de García Viñolas (1941) o las películas de Hernández San Juan filmadas en Guinea para Hermic Films– queda inscrita en el panorama y las tendencias expresivas del documental internacional. De hecho, analizados desde el presente, estos filmes y cineastas no pueden entenderse sin las dinámicas transnacionales esbozadas anteriormente, y la movilidad europea de creadores y películas que acuñaron las formas del documental clásico. Luis Buñuel, cineasta transnacional por excelencia, concibió su documental alineado con las estrategias de la Internacional Comunista; Velo y Mantilla habían impulsado la creación en 1933 del cineclub de la Federación Universitaria Escolar (FUE), vector de circulación del cine soviético cuya influencia era palpable en filmes como *La ciudad y el campo* (1934); y el reconocimiento a *Boda en Castilla* en el Festival de Venecia<sup>4</sup>, cuya estética era tan deudora de los cines fascistas como de la cinematográfica soviética, no era ajeno al hacer de su director de fotografía, Enrique Guerner (Heinrich Gärtner), exponente de las hibridaciones acrisoladas por los exilios y migraciones europeas en los convulsos años treinta.

<sup>4</sup>A pesar de que el archivo histórico del festival solo recoge, para su edición de 1941, la premiación con la Coppa della Biennale para *Marianela* (Benito Perojo, 1949), la prensa española da cuenta de la entrega el 25 de junio de 1942, en Madrid, de los trofeos conseguidos por la cinematografía española en el certamen otorgados a Utisa, por el citado largometraje de ficción, y a Hispania Tobis, por el cortometraje documental de García Viñolas (*Abc*, 26 de junio de 1942, p. 6).

El opúsculo de Ducay es un texto fundacional del debate en torno al realismo (y la realidad) que poblará las páginas de las nuevas revistas cinematográficas del período en España, como *Cinema Universitario*, *Objetivo* o *Film Ideal*, que multiplican exponencialmente el número de noticias y críticas dedicadas al documental, independientemente del espectro ideológico en que se ubiquen (Ortega, 2013). La *Revista Internacional del Cine* –publicada por la Iglesia católica en inglés, francés, alemán, italiano y español–, con corresponsales en veintiséis países, ofició sin duda como potente vector de transnacionalización. Su edición en castellano, con infinidad de noticias sobre películas, jornadas y proyecciones de cine educativo, cultural y documental, prestaba especial atención a las relaciones iberoamericanas. Este ámbito, el de las publicaciones y la crítica especializada, deviene así a partir de estos años en un nodo esencial en la red de flujos, de circulación de discursos y estéticas de películas no comerciales, muchas veces inaccesibles para sus lectores.

En 1955 Eduardo Ducay dirigía *Carta a Sanabria*, un documental representativo de otro ámbito significativo en la emergencia de discursos transnacionales en el documental: el cine industrial e institucional, que alimenta buena parte de la producción de la denominada por Roger Odin «edad de oro» del documental (Odin, 1998), figurando como uno de sus géneros estrella junto al dedicado a las artes plásticas. La modernización, la industrialización y sus tensiones con las formas de vida y culturas tradicionales, que fueran ya ejes del discurso documental en los treinta, aparecen en estos años como un patrón común recurrente en el cine europeo y en el cine latinoamericano sin que medie necesariamente en ello el flujo de películas. En el marco de dicho patrón, estas producciones (de encargo) permiten a los cineastas el esbozo de discursos sociopolíticos implícitos que irían explicitándose en la década siguiente.

A las zonas de contacto esbozadas se suma en esta misma década dorada del documental el nacimiento, a un lado y otro del Atlántico, de festivales especializados en prácticas «periféricas» respecto al largometraje ficcional. En 1954 nace el Festival de Documental y Cortometraje de Oberhausen (en su primera edición denominado de «cine educativo»); en 1955, el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE en Montevideo y el de Documental y Animación de Leipzig; y en 1959, el Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao, rebautizado después como Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje (el actual ZINEBI).

Este nuevo circuito va a movilizar tanto películas como a cineastas. Algunos festivales, como el

SODRE, tendrán un papel central tanto en el establecimiento de lazos entre América Latina con Europa y América del Norte como en la articulación cinematográfica de la región. En su edición de 1958, John Grierson fue el invitado de honor y se celebra un primer congreso de cineastas (del Cono Sur), considerado por la historiografía como uno de los hitos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano. En dicha edición la exhibición de filmes (de Jorge Ruiz, Manuel Chambi, Nelson Pereira dos Santos, Patricio Kaulen o Fernando Birri) y los encuentros revelaron

---

## Algunos festivales tendrán un papel central tanto en el establecimiento de lazos entre América Latina con Europa y América del Norte como en la articulación cinematográfica de la región

---

la vía hacia el cine de lo real que los cineastas de la región habían emprendido de manera independiente y plural en estilos, pero convergente en su potencia de transformación de las cinematografías latinoamericanas (Mestman y Ortega, 2014 y 2018). Esta conciencia, unida al viraje hacia el compromiso político, alcanzó su máxima expresión en la primera edición de la Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela) en 1968, que acoge el segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, tras el primero celebrado en el Festival de Viña del Mar el año anterior. El crítico italiano Guido Aristarco presidió el jurado internacional de la muestra y sus valoraciones sobre los documentales proyectados perfilaban ciertas líneas del diálogo que se entablará, en los años siguientes, entre Europa y América Latina en torno a las prácticas y los discursos del cine político-militante (Ortega, 2016).

En la cartografía de redes que nos ocupa, Italia es, en los años sesenta, un nodo igualmente relevante, con el Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante primero y, sobre todo, con la Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro. Nacida en 1965, la muestra proponía un nuevo modelo de festival (seguido después por muchos otros) donde tan importantes serán las proyecciones como los encuentros anuales entre cineastas, críticos y productores para debatir sobre el presente y el fu-

turo de los nuevos cines. El de la agitada edición de 1968 llevaba por título «Cine latinoamericano: la cultura como acción» y se celebraba con motivo del estreno mundial de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1966-1968), documental y evento del que darían amplia cuenta revistas españolas como *Nuestro Cine* y *Film Ideal*. La valoración, cinematográfica y política, del emblemático documental del grupo Cine Liberación polarizaría a los críticos españoles, un debate en que se filtraban problemáticas asociadas al Tercer Cine y que, leído hoy a contrapelo, lidiaba con el potencial transnacional del concepto.

Como en el resto de Europa, el nuevo documental latinoamericano, que emergiera a finales de los cincuenta como cine independiente, comienza a llegar y a hacerse visible en España en los sesenta. Lo hace a través de la programación de los cineclubs y los festivales en el marco más general de recepción del Nuevo Cine. Así lo harán en 1966<sup>5</sup> dos joyas del documental cubano: *Ociel del Toa* (Nicolás Guillén Landrián, 1965), premiada en Valladolid y alabada incondicionalmente por la crítica española, y *Now* (Santiago Álvarez, 1965), proyectada en Bilbao con una efusiva recepción entre el público, según relataban las crónicas. El cortometraje de Álvarez recibía la Medalla de Oro de la sección iberoamericana y filipina del certamen (*ex aequo* con otro documental cubano, *El ring*, de Óscar Valdés, 1966), cuyo segundo galardón recaía en otro cortometraje que guardaba no pocos parecidos formales y temáticos con *Now: Electro-shock* (1966), del chileno Patricio Guzmán, quien ese mismo año ingresaba en la Escuela Oficial de Cine de Madrid.

Gracias a la circulación de los filmes por festivales nacionales e internacionales y por las pantallas de los muy activos cineclubs y de otros eventos (como los «encuentros latinoamericanos» que se inauguran en 1966 en la Semana del Nuevo Cine Español de Molins de Rey) se activa una red de discursos entre la crítica especializada y sus lectores en torno al cine latinoamericano, incluidas sus altamente significativas prácticas documentales. De ahí se deriva el hecho de que cuando, tras la muerte de Franco, el documental (político) latinoamericano pueda exhibirse «legalmente» en España, el cinéfilo español poseyera ya una amplia información sobre el devenir de los cines de lo real en la región. En 1976 el Festival de Cine de Autor de Benalmádena (nacido en 1969) programa un ciclo sobre cine de intervención en América Latina integrado casi en su

---

<sup>5</sup> Ese mismo año se exhibe en el Festival de San Sebastián, fuera de concurso, el documental *Aysa* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1964) y compite en Valladolid *La pampa gringa* (Fernando Birri, Argentina, 1963).

totalidad por documentales, y al año siguiente rinde homenaje a Santiago Álvarez y al film *La hora de los hornos*. En 1975 nace el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, que en sus primeros años recupera documentales clásicos, como *Araya* (Margot Benacerraf, Francia-Venezuela, 1959) y *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1972), sigue a cineastas como Álvarez y Handler, y dedica en 1979 un ciclo al documental nicaragüense. La programación de Filmoteca Española en la temporada 1976-1977 fue un privilegiado escaparate para el documental latinoamericano: proyecta las dos primeras partes de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1973-1976), documentales del mexicano Paul Leduc, de los argentinos Raimundo Gleyzer y Jorge Prelorán y del colombiano Carlos Álvarez, y Santiago Álvarez presenta en persona una retrospectiva de su filmografía (Elena y Mestman, 2003).

A los vectores y zonas de contacto hasta ahora señalados debemos sumar la movilidad de los cineastas. En los años cincuenta y sesenta comenzarían desplazamientos geográficos entre América Latina y Europa motivados por la atracción de los nuevos centros de formación cinematográfica: el documentalista cubano Octavio Cortázar estudiará en la FAMU de Praga, escuela en la que recaló Mario Handler tras estancias formativas en Gotinga y Utrecht; Margot Benacerraf lo hará en París. Su documental *Araya* (1959) sería, según categorías contemporáneas, un filme a todas luces transnacional desde sus marcos de producción a sus dispositivos estético-discursivos: por una parte, era una coproducción franco-venezolana (originalmente locutada solo en francés) que contó con la colaboración técnica y humana de la Unidad Fílmica de la compañía petrolífera Shell, establecida por el británico Lionel Cole en 1952 en Caracas, para la que trabajarían, entre otros, el holandés Bert Haanstra y que constituía un nodo de una red transnacional interconectando múltiples geografías y los lenguajes comunes del cine industrial en el período; por otra, la obra proyectaba, sobre las salinas y los cuerpos de los trabajadores de la península venezolana que daba nombre al film, la plástica de las vanguardias europeas filtradas por la fotografía del mexicano Figueroa y por los discursos y narrativas del documental europeo de posguerra.

En las décadas siguientes a estos flujos se añaden las migraciones provocadas por los exilios. El movimiento físico de los cuerpos, con sus historias, bagajes y redes, articulará inusuales lazos de coproducción, y provocarán la inscripción y tematización progresiva de los desplazamientos en las obras. El primer documental de Patricio Guzmán tras *La batalla de Chile*, *La rosa de los vientos* (1982), será coproducido por Paraíso Films (España), el ICAIC

(Cuba) y la Universidad de los Andes (Mérida, Venezuela); los títulos siguientes de la filmografía del documentalista chileno, realizados entre 1982 y 1992, son producciones de Televisión Española, organismo que en la década de los años ochenta se convierte en providencial agente de sostén en las trayectorias de diversos cineastas latinoamericanos en la denominada «década perdida» de la cinematografía en la región. Entre los documentales señeros producidos por TVE en esta década, podríamos destacar *Todo es ausencia* (1983), primer documental y último largometraje del argentino Rodolfo Kuhn realizado en el mismo año de regreso de la democracia a su país. La misma cadena pública dará trabajo a Gerardo Vallejo, miembro del grupo Cine Liberación, cuando se vea obligado a dejar Argentina. El exilio en el país de sus ancestros propiciará un proyecto documental personal, *Reflexiones de un salvaje* (1978). En la narración del filme, la primera persona de Vallejo expresa el deseo de descubrir, con los ojos y el alma americana, esa lejana España que su abuelo tuvo que abandonar desde la condición de emigrante que ahora comparte con él. El pasado y el presente, movilizados por la historia familiar, se imbrican y contagian con relatos colectivos marcados por el hambre, la represión y la resistencia.

Algunos de los documentales realizados desde la experiencia del exilio son hoy recuperados e integrados en tradiciones que rearticulan lo nacional atravesado por lo transnacional. Ejemplo de ello serían los trabajos del argentino Carlos Echevarría realizados al amparo de la Escuela de Cine y Televisión de Múnich, donde se forma como documentalista tras abandonar el país con la dictadura. Una retrospectiva programada en el BAFICI en 2005 descubre a jóvenes cineastas y críticos su trayectoria y, sobre todo, un impresionante film, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1984-1987), coproducido por el INCAA en la recién retornada democracia. La sombra de esta película sobre el documental argentino contemporáneo ha sido recurrentemente aludida por cineastas, críticos y académicos. Sus trabajos también exhibían la tematización estética del exilio y el regreso, en un viraje hacia la subjetivación de lo político que se expresará rotundamente en *Chile: la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, Francia-Canadá-Chile, 1997). La irrupción del sujeto enunciador adoptando diferentes modulaciones del yo que deviene, desde finales de los ochenta hasta nuestros días, en *lingua franca* globalizada del documental hunde una de sus raíces en estas experiencias y narrativas del retorno, como las que encontramos en los regresos de Carmen Castillo desde Francia a Chile, en *Calle Santa Fe* (2007), o de Mario Handler desde Venezuela a Uruguay, en *Decile a Mario que no vuelva* (2007).

A la luz del paisaje esbozado, las contemporáneas dinámicas y ejes de transnacionalización del documental en español pueden leerse como prolongaciones de una larga historia, aunque con zonas de contacto y redes (de cineastas, filmes, capitales, espectadores) más densas, tupidas y complejas. En los años ochenta aparecen nuevos festivales especializados (Cinéma du Réel, el IDFA o Yamagata) que contribuyen decisivamente a la

---

## Las contemporáneas dinámicas y ejes de transnacionalización del documental en español pueden leerse como prolongaciones de una larga historia

---

transnacionalización de estéticas y lenguajes en un amplio espectro, desde estilos televisivos a autorales y experimentales. Con la llegada del nuevo siglo la red se expandirá de manera exponencial por todas las geografías. Mientras, el documental comienza a competir con la ficción, primero en los festivales de cine independiente, luego en todos los demás. Los festivales en el siglo XXI dejan de ser escaparates previos a la distribución: se convierten en una pantalla más y en agentes de financiación<sup>6</sup>. Sundance crea un primer fondo de financiación para documentales en 2002, que después diversifica con convocatorias orientadas por áreas geográfico-culturales específicas, como una suerte de jerarquización del World Cinema; en 1997 lo hará el IDFA con el Jan Vrijman Fund, que desde 2009, a través de la Bertha Foundation, se especializará en la financiación de documentales de países «en desarrollo», que incluye a América Latina. A ello se suman los foros de coproducción convocados en el marco de estos eventos. En el caso que nos ocupa, encontraríamos desde el Fórum de coproducción internacional del DocBuenos Aires, dentro del mercado Ventana Sur (organizado por INCAA en cooperación con el Marché Du Film del Festival de Cannes) a las ayudas a la postproducción de Cine en Construcción (2002), iniciativa conjunta del Festival de San Sebastián y los encuentros de Cinelatino de Toulouse.

<sup>6</sup> Remitimos al artículo de Minerva Campos Rabadán, en esta misma publicación, para un análisis pormenorizado de estas fuentes de financiación para el documental en el circuito de festivales.

Las películas presentadas en sección oficial de documentales en Toulouse, una de las citas anuales imprescindibles del cine latinoamericano en Europa, exhiben en los últimos años las huellas de estas nuevas redes de financiación, de encuentros entre cineastas y productores en talleres, foros y seminarios, y de las migraciones de los creadores. En los créditos de producción, los nombres de las naciones se conjugan en infinitas y sorprendentes combinaciones. En la edición previa a la escritura de este texto (17-26 de marzo de 2017) se presentaba el último trabajo de la chilena Maite Alberdi, *Los niños*, realizado con fondos de Sundance, Tribeca y del Consejo Nacional de la Televisión chilena. El año anterior circulaba por los festivales su cortometraje *Yo no soy de aquí*, codirigido junto a una cineasta lituana, coproducido entre Chile, Lituania y Dinamarca y nominado al Premio del Cine Europeo como mejor cortometraje. El cuerpo y la desmemoria de su protagonista, Josebe, perfila una transnacionalidad paralela a la de las agencias financiadoras, que conecta tiempos, microespacios y lenguas: el pasado y el presente, Rentería y Santiago de Chile, el castellano y el euskera. El retrato como dispositivo conecta este pequeño filme con una riquísima y potente tendencia en el documental hispano-latinoamericano contemporáneo de representaciones tentativas, fragmentarias, de sujetos esquivos que nunca llegarán a revelarse por completo. Aunque la filmografía de Alberdi va revelando un sello absolutamente personal como retratista de una punzante cotidianidad.

La trayectoria de la cineasta hispano-nicaragüense Mercedes Moncada<sup>7</sup> es igualmente ejemplar de estos nuevos circuitos de financiación, de circulación y de legitimación del documental contemporáneo. *El inmortal* (México-España, 2005) contó con financiación del Jan Vrijman Fund del IDFA y del Sundance Documentary Fund, que ya apoyó la producción de su primer filme *La pasión de María Elena* (2003) y lo hará también con *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (Guatemala-Nicaragua-México, 2012). Pero también visibiliza la apuesta de productoras locales por los cines de lo real, como la andaluza La Zanfoña, detrás de la coproducción de *La sirena y el buzo* (México-España-Nicaragua, 2009) y de su último largometraje, *Mi querida España* (2015), una película cuya revisión de la historia del reinado de Juan Carlos I a través del archivo televisivo del periodista Jesús Quintero adquiere una perspectiva, localmente situada, sobre lo político donde los recursos formales y discursivos son

<sup>7</sup> Para un perfil ampliado de Mercedes Moncada, consultar la entrevista realizada a la cineasta por José C. Ojeda y Antonio M. Arenas.

alimentados por la cultura y sabiduría popular que encarnan las chirigotas del carnaval de Cádiz. Sus documentales, al igual que los de Alberdi, demuestran que estas redes posibilitan la construcción de estéticas personales y diferenciales, autorales, que escapan a la modelización y las tendencias del circuito de festivales. En el caso de Moncada, una sensibilidad reconocible en el maridaje del testimonio y la alegoría, del cuento, y la integración de otros dispositivos, como la primera persona o el archivo, con los que construye hormas diferentes y siempre aquilatadas a las historias y las vidas atravesadas por la guerra y la política.

A la intensificación de contactos, intercambios y flujos han contribuido los nuevos espacios de formación especializada. Al otro lado del Atlántico, la especialidad en dirección documental de la Escuela de San Antonio de los Baños ha constituido un intenso nodo de encuentros entre cineastas latinoamericanos, peninsulares y de otras geografías. En esta orilla, los másteres en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra y de la Autónoma de Barcelona, nacidos ambos en 1997, han sido significativos agentes de diálogo estético-discursivos.

En la edición de 2015 del Festival de Málaga, el máximo galardón de la sección documental fue otorgado a *El gran vuelo* (2014), de la chilena Carolina Astudillo, egresada del máster de la Autónoma de Barcelona. El filme parte de preocupaciones originarias de su adolescencia bajo la dictadura y su juventud universitaria en Chile (la identidad femenina, la represión y la militancia política) que proyecta en una historia localizada en su actual radicación, Barcelona. Lo hace con estrategias estético-discursivas propias de los lenguajes transnacionalizados del documental contemporáneo: la apropiación y la reflexión sobre los archivos, la escritura epistolar o el aliento del thriller en torno a la desaparición. Algunos años antes el mismo reconocimiento había recaído en *Cuchillo de palo* (2010) de la paraguaya Renate Costa, formada en San Antonio de los Baños y en el máster de la Pompeu Fabra. Producido por Estudi Playtime, el filme, que podríamos inscribir en las narrativas del retorno aludidas, destila numerosos *topoi* de los estilos globalizados: la enunciación en primera persona, la búsqueda, los silencios, las dudas sobre el proceso...

Podríamos seguir enunciando polos, nodos y territorios que han reactivado las interconexiones transnacionales de los cines de lo real: las nuevas sinergias entre la crítica, la programación y el comisariado, entre estos espacios y la academia, la naturaleza transfronteriza (en términos institucionales) de la creación audiovisual no ficcional contemporánea, las plataformas digitales de distribución, las asociaciones de documentalistas, las pequeñas productoras locales especializadas o que apuestan con

decisión por la no ficción (Estudi Playtime, Intropia Media, Cine-Ojo, etcétera). O volver sobre nuestros pasos para trazar otros itinerarios y redes posibles a través de figuras como las de José María Berzosa y su filme *Pinochet et ses trois généraux* (2003).

Pero terminaremos con un interrogante derivado del horizonte utópico que John Hess y Patricia Zimmerman dibujaron hace veinte años en su *Transnational Documentaries: A Manifesto* (1997). En él reflexionaban sobre la potencialidad de un transnacionalismo radical que rematerializara y repolitizara las identidades diferenciales que el transnacionalismo corporativo (económico y mediático) neutralizaba como mercancías. Cartografiaban entonces prácticas documentales que dibujaban ese horizonte por utilizar estrategias que hoy caracterizan a buena parte de los filmes que se producen y circulan por las redes esbozadas: el *detournement* situacionista sobre materiales apropiados, las subjetividades corpóreas que negocian sus identidades en los intersticios de las fronteras (nacionales, de género, de clase, de raza) y la reivindicación de lo emocional como nueva matriz epistémica para la aproximación a lo real. Cabría preguntarse, después de todo ello, por los públicos, por las comunidades de espectadores que estas prácticas habrían articulado en espacios transitivos a la recepción (física o virtual) condicionada por los festivales, la crítica o la cinefilia. Por las formas en que los filmes son activados en el espacio público por las acciones de apropiación, negociación y redifusión de diferentes comunidades que se constituyen desde la interconexión de territorios físicos y digitales, desplazamientos geográficos e identidades múltiples.

## Fuentes y bibliografía

- Alted Vigil, A. (2016): «La participación española en el Instituto Internacional del Cinematógrafo Educativo de Roma (1928-1934)», en Alicia Alted Vigil y Susana Sel (coord.): *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 13-29.
- Campos García, Y. (2015): *Noticias de parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid. Directores: Marina Díaz y María Luisa Ortega.
- Campos Rabadán, M. (2016): *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de Festivales. El caso de América Latina* (tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid. Directores: Manuel Palacio y María Luisa Ortega.
- Chanan, M. (2006): «Latin American Cinema: From Underdevelopment to Postmodernism», en Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (eds.): *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflowers, pp. 38-52.

- Crary, J. (1990): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Mass, MIT Press.
- Díaz, M. (2016): «Navegar por el frío mar Atlántico. España y los ensayos de un cine transnacional español (1948-1962)», en *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, n.º 51, pp. 39-52.
- D'Lugo, M. (2005): «Volver o la contra-memoria», en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 28, pp. 77-93.
- (2009a): «Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen», en Natasa Durovicova y Kathleen Newman (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*, pp. 160-185. Nueva York: Routledge.
- (2009b): «Across the Hispanic Atlantic: Cinema and its Symbolic Relocation», en *Studies in Hispanic Cinemas*, n.º 5, 1-2, pp. 3-7.
- Doane, M. A. (2002): *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge Mass., Londres: Harvard University Press.
- Elena, A. (2005): «Cruce de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina», en *E-excellence*, pp. 1-41. [www.liceus.com](http://www.liceus.com)
- Elena, A., y Mestman, M. (2003): «Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España», en Paranaguá, P. (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, pp. 93-108.
- García Canclini, N. (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Carrión, M. (2011): «Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931», en Ángeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente y Rebeca Saavedra Arias (coords.): *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, p.15.
- García Ferrer, A. (2001): «1931: El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617, pp. 57-68.
- Handler, M. (1986): «Mario Handler. Starting from Scratch: Artisanry and Agritprop», en Julianne Burton: *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press.
- Hess, J., y Zimmermann, P. (1997): «Transnational Documentaries: A Manifesto», en *Afterimage*, febrero, pp. 10-14.
- Lie, N. (2016): «Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto», en Robin Lefere y Nadia Lie (eds.): *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, pp. 17-35.
- Martín-Barbero, J. (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili.
- Mestman, M. y Ortega, M.ª L. (2014): «Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies», en Zoë Druick and Deane Williams (eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. Londres: Palgrave-Macmillan, BFI, pp. 223-238.
- (2018): «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica», en *Cine Documental*, 18, pp. 172-204. <http://revista.cinedocumental.com.ar/indice-18/>
- Monsiváis, C. (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Odin, R. (1998): *L'âge d'or du documentaire. Europe: Années cinquante*. París: L'Harmattan.
- Ortega, M.ª L. (2013): «Realismo, documental y educación ciudadana en España», en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, diciembre. <http://ccec.revues.org/4857>
- (2016): «Mérida 68. Las disyuntivas del documental», en Mariano Mestman (ed.): *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, pp. 355-394. Buenos Aires-Madrid: AKAL-Interpares.
- Shaw, D. (2013): «Deconstructing and Reconstructing Transnational Cinema», en Stephanie Dennison (ed.): *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, pp. 47-65. Londres: Tamesis Books.

## Financiación

Este trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación «Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: Argentina, España y México» (Ministerio de Economía y Competitividad, CSO2014-52750-P).