

**TORREIRO, CASIMIRO, Y ALVARADO, ALEJANDRO (EDS.), *EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA. HISTORIA, ESTÉTICA E IDENTIDAD*, 2022, CÁTEDRA SIGNO E IMAGEN Y FESTIVAL DE MÁLAGA,**  
**ISBN 9788437645728**



El documental en España. Historia, estética e identidad» es fruto de un trabajo intenso de una serie de personas e instituciones en torno al cine de no ficción en España, hecho desde la ciudad de Málaga a través del Festival de Cine Español. Ha sido editado por Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado y ha estado a cargo de Cátedra Signo e Imagen y Festival de Málaga.

El documento, de 537 páginas, contiene una cantidad ingente de información que dificulta su referencia en esta reseña, pero debería abrir la curiosidad de investigadores, documentalistas, docentes e incluso bibliófilos: el libro es un objeto material en sí mismo.

Los albores del cine fueron no ficcionales, de la mano de los conocidos hermanos Lumière, pero también de otros muchos desconocidos, autóctonos y extranjeros que experimentaron con las imágenes documentales, con ese material de fantasmas que debió ser el cine de los inicios, alejado de las hiperreales y suprarreales imágenes que produce hoy la inteligencia artificial.

La primera foto que encontramos nos permite divisar a uno de ellos: Alexandre Promio, de pie (p. 25), mirando fijamente a cámara, posando dignamente, como corresponde a uno de los gigantes

**Cómo citar este artículo:** Sedeño Valdellós, A. (2025). Torreiro, Casimiro, y Alvarado, Alejandro (eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 2022, Cátedra Signo e Imagen y Festival de Málaga, ISBN 9788437645728. *TSN. Revista de Estudios Internacionales*, (18), 228-230. <https://doi.org/10.24310/tsn.18.2025.19674>. **Financiación:** este artículo no cuenta con financiación externa.



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

del cine de los inicios. Fue creador del primer travelling cinematográfico, cuando tuvo la genial idea de subir una cámara a una góndola en 1896. Este tipo de movimiento describe la ilusión y propósito básico del cine de guardar testimonio y representar el espacio, el tiempo y la historia (también con mayúsculas) y llevarlos hasta los ojos de los espectadores. Este compromiso con la realidad ha caracterizado las prácticas documentales, todo el cine en general, y en la actualidad se encuentra en seria crisis, cuando las imágenes se independizan cada vez más de lo humano...

Ciertamente, el cine nació con un objetivo claro: ser testigo y testimonio de la realidad y del quehacer infinito de la humanidad, de todos sus pesares e ilusiones, y así puede comprobarse en la mítica primera escena rodada por los Lumière, «La llegada del tren a la ciudad», esta vez con un inmóvil plano: el más famoso de la historia del cine.

El documental es una gran parte de la tarta del imaginario fílmico, históricamente menospreciado o infravalorado para su estudio, al menos en España. Sin embargo, desde hace unos años, con la aparición de los estudios de máster de creación en documental en diversas universidades españolas, el género se ha multiplicado en propuestas y visibilidad internacional.

Los autores reunidos en la obra proceden de muy distintos lugares geográficos y dominios académicos e investigadores. Las treinta y cuatro contribuciones, gracias a cuarenta y ocho autores, llegan desde la producción, la experimentación, el ámbito de la crítica de cine, el comisariado, la distribución o la investigación.

Esta diversidad intencionada confluye en una obra ambiciosa y de calado que, como los editores confiesan en la introducción, tiene un objetivo intencionado de exponer la riqueza de identidades de esta manifestación cinematográfica, plenamente situada en la actualidad contemporánea. Ella misma ha sido precedida de manera brillante por libros clásicos históricos, como *El film documental: introducción a la teoría y práctica del cinema*, de Manuel Villegas López (1942), y *Cine documental español*, de José López Clemente (1962), de los que podemos disfrutar las cubiertas en las páginas 405 y 408.

«Poder y contrapoder. Estado, propaganda y militancia», el primer bloque del libro, cuenta con nueve aportaciones sobre la capital relación que en España ha tenido el Estado con la producción de imágenes. El documental pasó en sus inicios desde las actualidades españolas, con un interés por aspectos locales o grabaciones del rey Alfonso XIII, hasta las famosas *phantom rides*, experiencias de viajes, y, más tarde, se diversificó al ritmo de la tecnología sonora. Mucho de este material está

perdido: se realiza un repaso tanto al documental antes del gran hecho histórico que ha partido en dos nuestra historia, la guerra civil, pasando por la producción oficial NO-DO, los noticiarios y el documental asociado a los comienzos de la transición.

Imbricando lo histórico y lo político, sigue «Democracia, autonomías y memoria», con siete contribuciones que destacan y demuestran esa diversidad geográfica intrínseca a un Estado plurinacional, si bien algunas fuerzas motrices creadoras son compartidas, las de la reivindicación identitaria, de la memoria y el activismo político, ya sea en Madrid, País Vasco, Cataluña, Galicia o Andalucía. Mucha de la información que nutre esta parte se encontraba bastante dispersa por la falta de investigación específica sobre esta producción autonómica. Hay que agradecer la abundante y amenablemente presentada información y reflexiones: nos hace aprender de nuestras diferencias y contradicciones.

«Sociedad, identidades y representaciones» cuenta con ocho contribuciones y vincula el documental con la antropología visual en un principio: en España disfrutamos de una tradición importante, en la que destaca *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel, que inauguró una fértil vía de reflexión de las realidades culturales. Una pena que las diversidades se encuentren hoy muy secuestradas por el turismo y el mercado, como apunta el profesor Demetrio Brisset.

Igualmente, otro gran creador, como fue José Val del Omar, representa a toda otra vertiente tratada en la obra en la parte «Prácticas, estéticas y vanguardias: tradiciones renovadas del documental». Estas prácticas son ya plenamente aceptadas y conocidas en todo el territorio español, lo que se comprueba en la explosión de centros de arte contemporáneo, proyectos museísticos y todo tipo de iniciativas en forma de ediciones audiovisuales, proyectos vía web y acceso en muchas plataformas de suscripción de contenidos. A esta expansión del cine de arte experimental, que se aleja así de las contribuciones de otras épocas, ha contribuido, naturalmente, la accesibilidad de los materiales de registro audiovisual, que ha democratizado su creación, pero también la extensión de las prácticas de *found footage* y el documental-ensayo, que permiten repensar las imágenes para su reapropiación.

El bloque «Crítica, formación e industria» retrata las maneras de escribir, reflexionar y enseñar documental. Por un lado, un fenómeno en alza que ha seguido la senda de una tendencia mundial por la especialización de publicaciones y monografías en torno el formato y que ha traspasado la vía única que suponía la crítica cinematográfica y monografías, escritas en muchas ocasiones a contracorriente. El terreno de la enseñanza del documental se

transita en alguno de los textos, que destaca los fundacionales y muy importantes estudios universitarios de los que ha salido la gran hornada que en los últimos veinte años lo ha renovado: el Máster de Documental Creativo de la Universitat Pompeu Fabra y el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona. De igual modo, los documentalistas que llenan las parrillas y premios de festivales llegan desde la madrileña ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid) y la ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña). Todo ello ha animado y potenciado que los espectadores se actualicen y ha impulsado que centros de arte se comprometan con la creación de escuelas de espectadores. Los detalles de todo ello se describen en diversos textos de esta sección, junto a una jugosa digresión en torno a la financiación y las políticas públicas necesarias para potenciar este contexto.

Finalmente, el gran problema del documental aparece con una revisión de sus posibilidades en su distribución: dónde van todos esos documentales producidos que no llegan a salas y cómo se puede mejorar la situación deberían ser los retos del futuro.

Un futuro que protagoniza el final del trabajo, con el texto siempre sorprendente e ilusionante de José María Catalá, en el que ahonda sobre el posdocumental y su relación con los nuevos paisajes de imágenes y la estética difusa de la realidad virtual. Como apunta el autor:

Las nuevas formas del documental, aquellas que podemos denominar posdocumentales, ya que dejan atrás los conceptos básicos del cine documental sin abandonar su esencia, suponen una recomposición de los parámetros que eran considerados esenciales por la antigua estética, sin que fueran en general problematizados, excepto en casos como los relativos al documental autorreflexivo, una modalidad que constituía la antesala del posdocumental. En el panorama del presente, el cuestionamiento de cualquiera de los factores que integran la fenomenología del posdocumental forma parte intrínseca de este. Hemos pasado de un paradigma mimético a otro epistemológico, para lo cual era

necesario que los documentalistas tomaran conciencia de que no se relacionaban directamente con la realidad, sino con imágenes de la realidad, y obraran en consecuencia. (P. 459).

En cuanto al material fotográfico que adorna el texto, es abundante, pero quizás de pequeñas dimensiones para disfrutar plenamente de fotos como las que se han citado aquí, un material que difícilmente se puede encontrar en otros sitios. Por otro lado, la bibliografía debe ser de las más completas sobre este género que se pueden consultar en una monografía en España, con casi treinta páginas a doble columna. Podemos decir que los autores se acercan mucho a su ideal de cartografía, tanto que es un mapa difícilmente mejorable del gran territorio del documental. Todo ello no debería disuadir a ningún investigador de seguir perfeccionando y descubriendo nuevas facetas del cine de no ficción español.

En fin, la obra, más allá de realizar una arqueología desde el presente de todo lo que ha significado el documental para España, supone una indagación específica en torno a lo experimental de la no ficción que pone sobre el tablero todos los actores que durante su recorrido, pero especialmente en los últimos años, se acercan a las prácticas experimentales en torno al documental.

«Como la vida, mejor», decía María Luz Morales (periodista pionera del periodismo cultural en España) bajo el seudónimo «Felipe Centeno» (¿cómo no?), quejándose de que las pantallas cinematográficas no exhibían películas documentales en la misma medida que otras. Así se titula el primer texto de esta magnífica obra, que honra y hace honrar a toda la historia del cine de no ficción español. Mejor aún: «El cine todavía puede mover el mundo», como reflexiona en su magnífico texto de prefacio la profesora Margarita Ledo, siguiendo a Klotz-Perceval. Afortunadamente –seguimos nosotros– «queda mucho por hacer».

**Ana Sedeño Valdellós**  
Universidad de Málaga (España)