

EL GÉNERO DOCUMENTAL DENTRO DE LOS CINECLUBS. EL CASO DEL CINECLUB DE ZARAGOZA¹

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El género documental fue uno de los predilectos en el cineclub de Zaragoza en sus primeros años de existencia, como demuestran las numerosas sesiones, así como diversos eventos (cursos, conferencias, etc.) que versaban sobre el mismo. En todas estas actividades, se discutía sobre la propia naturaleza ontológica del cine (a propósito de su supuesto realismo y objetividad), acorde con su funcionalidad, valorando la utilidad pedagógica de la imagen y el componente crítico, en contraposición con el cine de argumento (especialmente el proveniente de los estudios de Hollywood), destinado al mero entretenimiento y carente —a ojos de muchos cinéfilos de aquella entidad— de cualidades artísticas.

PALABRAS CLAVE: documental (género cinematográfico), cineclub de Zaragoza, realismo, Eduardo Ducay.

ABSTRACT

«Documentary film genre in film clubs. an approach to Zaragoza film club experience». The documentary film was one of the favorite ones in the cineclub of Saragossa in his first years of existence, since they demonstrate the numerous meetings as well as diverse events (courses, conferences, etc.) that were turning on the same one. In all these activities, one was discussing the own ontological nature of the cinema (about his supposed realism and objectivity), according to his functionality, valuing the pedagogic usefulness of the image and the critical component, in contraposition with the cinema of argument (specially the from one the studies of Hollywood), destined to the mere entertainment and lacking —to eyes of many movie fans of that entity— of artistic qualities.

KEY WORDS: documentary, cineclub of Zaragoza, realism, Eduardo Ducay.

Uno de los géneros cinematográficos tratados con más preferencia en el cineclub de Zaragoza², si atendemos a la relación de películas extraída de los programas de mano editados para los socios, fue el documental. Esta forma se halla en la base del arte cinematográfico, al igual que los cineclubs como lugar propicio para su conocimiento. Hay unas palabras de Eduardo Ducay, uno de los fundadores de la entidad, que lo confirman:





En el ambiente en que se desarrolla la cinematografía actual, ambiente enrarecido por tendencias confusas en ocasiones y equivocadas las más de las veces, sólo existe un género —excepción hecha de los dibujos animados (*razón por la cual se les toma tanto interés a los filmes de Walt Disney*)— que conserva en toda su pureza y legitimidad los verdaderos títulos de raigambre cinematográfica. A espaldas de un cine que cada día se mercantiliza más y más, de un cine en que el dinero del productor es el que triunfa y se impone al genio del realizador, el documental sostiene trabajosamente, pues la política se inmiscuye muchas veces en su campo, la llama viva de la más auténtica solera que nos legaron los maestros de antaño. Porque en el documental, en el verdadero documental, la imagen lo dice todo, la imagen lo expresa todo, y se basta y se sobra por sí misma para conseguir en el espectador los fines a que su producción va encaminada³.

Así, en efecto, dicha faceta cinematográfica fue enormemente apreciada desde las filas cineclubistas zaragozanas y, en general, en todos los clubs existentes en España⁴.

Se le considera propicio para aprehender en él las características esenciales del buen cine. En un momento de «especial confusión» estilística y temática en el cine nacional, se defiende esta opción por encima de otras: el cine debe ser realista, y antes que realista, documental. Son muchos los artículos que teorizan sobre esta problemática en los años previos a las *Conversaciones* de Salamanca. Allí convergen distintas posturas, todas llevadas por un acérrimo cuestionamiento de la ficción. Se puede decir que «bajo esas bases generales del realismo se apunta una actitud que va mucho más allá de la mera restitución visual de la realidad contextual, para introducir aspectos éticos e ideológicos a los que tampoco será ajeno el realismo cinematográfico»⁵. No es casual que salga relanzado, por lo menos, en lo que respecta a la teoría.

¹ Este trabajo se halla vinculado al Proyecto I+D *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización* (Ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, profesora titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

² Para más información sobre la entidad zaragozana, fundada en diciembre de 1945, véase LÁZARO SEBASTIÁN, F. J. (2010): «Primeros años de existencia del Cineclub de Zaragoza. Algo más que una afición cinéfila», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 106, pp. 61-79.

³ Eduardo DUCAY, «El documental como género», en el programa de la Sesión 20^a (12-I-1947) del cineclub de Zaragoza. Más adelante, traza una taxonomía específica, subgenérica, dentro del documental: «documentales públicos, de cultura popular, postescolar, de pedagogía elemental, media, superior, de alta vulgarización e investigación científica». Pues «el documental triunfa y debe ser admirado por cuanto de significativo encierra como mensaje del conocimiento, y, muchas veces, también de la poesía». «Breve nota sobre el cine documental». Sin firmar. Programa de la sesión 31^a (26-XI-1947) del Cineclub de Zaragoza.

⁴ Sobre esta materia, véase de HERNÁNDEZ MARCOS, J. L., y RUIZ BUTRÓN, E. A. (1978): *Historia de los cineclubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura.

⁵ Tomado del artículo de MONTERDE, J. E.: «Realidad, realismo y documental en el cine español», en CATALÁ, J. M., CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (Coords) (2001): *Imagen, memoria y fascinación*, Madrid, Ocho y medio y Festival de Cine español de Málaga, pp. 15-27. El autor trata



Al igual que el cine *amateur*, el documental halla su ámbito de expresión más favorable en los cineclubs, pues en las salas comerciales se le cierra las puertas. Es más, se habla de ellos en parecidos términos, mencionando constantemente los conceptos de «Arte» y «Cultura». Deben servir para que el cine asiente posiciones como manifestación cultural y artística⁶. Y sin posibilidad de distribución, son pocos los que lo conciben como un fin en sí mismo, en todo caso, un trampolín para proyectos de más altos vuelos, siempre con el anhelo de crear una historia de ficción, de ser un *auteur*. Hay que tener en cuenta que en poco tiempo va a adquirir una gran popularidad esta propuesta teórica emanada de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, verdadera plataforma del movimiento de la *Nouvelle Vague*.

No podía ser antes, ni más tarde, inmersos en una era de revalorización de los presupuestos realistas que afecta a todas las disciplinas. Senda del realismo que lleve a crear un cine *propio* («en el acercamiento a la realidad social está el secreto de la personalidad de los cines nacionales»⁷), auténtico y con capacidad y vocación de perdurar. Se escriben cientos de páginas recogiendo esta idea; se redactan estudios sobre las constantes temáticas, formales, incluso ideológicas de los pioneros en este campo, la *escuela* británica (Robert Flaherty⁸, John Grierson, etc.); se realizan ensayos sobre la viabilidad de éste como instrumento educativo y, antes, como elemento de propaganda hacia el Estado y sus instituciones⁹ en pos del nunca conseguido —posiblemente por su poco clara definición— cine *político* que propugnara, en más de una ocasión, el mismo García Escudero (al igual que su pretensión de un cine *católico*).

Y se organizan sesiones de documental en los cineclubs en gran número, pero sin una idea clara de lo que estaban presentando. Se llega a la sistematización en la temporada quinta (1948-1949), la cual ya se inauguró con el documental de Rafael Alonso, *Velázquez* (S. 66.^a, correspondiente al 16-x-1949). Esta línea es fielmente continuada en las semanas siguientes, ya entrado el nuevo año: con documentales hindúes (*Kathakahi* y *Kathak*, de Nodhu Bose. Producidos por Information Films of India (donde todavía están presentes las reminiscencias coloniales), acompañados

las implicaciones semiológicas y fenoménicas de la imagen. Del mero registro (las *actualidades*) a la *puesta en escena* elaborada (el documental), con ejemplos del cine español de los cincuenta y sesenta.

⁶ «El cine puede y debe contribuir al acervo de la cultura por medio de sus films de arte o de sus documentales. [...] Tiene que integrarse dentro de la cultura de un modo real y tangible, pues el cine es en teoría —y no puede ser otra cosa— una manifestación cultural, aunque en la realidad siga siendo, poco más o menos, que un espectáculo de barraca, salvo contadas excepciones». De BUÑUEL, M. (noviembre de 1952): «El cine documental y su aportación a la cultura», *Revista Internacional del Cine*, pp. 45-47.

⁷ GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1962): *Cine español*, Madrid, Rialp, p. 34.

⁸ Ya en el programa de la sesión 54.^a (16-I-1949), Manuel Rotellar hace una breve semblanza de la obra de Robert Flaherty.

⁹ Miguel Buñuel, en su particular distinción genérica del documental (desde un punto de vista afín al Régimen), lo considera dentro del documental *histórico*, cuya manifestación principal es la *exaltación nacional*: «Estos documentales pueden contribuir, y deben contribuir, a la creación de una conciencia nacional, al logro de una fe en los destinos de la patria...». Miguel Buñuel, art. cit., p. 46.

por un estudio sobre los mismos, a la vez que se da noticia, quizá por primera vez en España, del cine árabe (S. 72.^a, del 15-I-1950).

En marzo de ese año, se estrenan *Le Mont Saint-Michel* (Maurice Cloche, 1935); el reconocido documental *Van Gogh*¹⁰ (Gaston Diehl, Robert Hessens y Alain Resnais, 1948), que fue comentado por el profesor Federico Torralba, que lo volvería a hacer en los actos de la I Semana del Film Documental, en mayo; y *París, 1900* (Nicole Védres, 1947). En mayo, se hace lo propio con *El Evangelio de la piedra* (André Bureau, 1948).

Todas estas sesiones previas suponen la antesala de la Primera Semana del Film Documental, del 29 de mayo al 3 de junio de 1950. Organizada por el cineclub de Zaragoza en colaboración con el Departamento de Cultura de la Delegación de Distrito de Educación Nacional. Albergó las distintas conferencias y proyecciones la sala de conferencias de la Facultad de Ciencias (como hiciera el cineclub pionero, el *Zaragozano*, en los años treinta, en la Facultad de Medicina con films de divulgación técnico-científica). El programa de actos de esta Primera Semana del Film Documental fue el siguiente:

- 29 de mayo: Palabras de Manuel Rotellar, secretario del cineclub, sobre el tema *Posición estética del cine documental*. Junto a la proyección de los films *General Election* y *Goemons*, de Yannick Bellon; *El cuerpo humano*, de Walt Disney (1943); *La ciudad de Washington*, de Herwar Rodakiewicz; y *El fotógrafo*, de Willard Van Dyke.
- 30 de mayo: Palabras de Federico Torralba, profesor de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, sobre el tema *El documental de Arte*. Más la proyección de *Aristides Maillol, sculpteur*, de Jean Lods (1942); *Matisse*, de François Cam-paux (1947); *Van Gogh*, de Gaston Diehl, Robert Hessens y Alain Resnais (1948); *La catedral de San Pablo* (documental inglés); y *Galería Nacional de Arte* (documental norteamericano) (no se nombra a sus respectivos autores).
- 1 de junio: Proyección del film científico del Dr. Commandon *Étude d'une amibe* y del documental inglés sobre física atómica *Atomic Physics*, de Derek Muynes. Presentado por Juan Cabrera, catedrático de Física de la Facultad de Ciencias.

¹⁰ Se considera una verdadera novedad este documental francés que fue presentado en la Bienal de Venecia, consiguiendo el premio al mejor documental artístico. Su autor «estudia la figura del pintor, dividiendo en planos magníficos las escenas de sus cuadros; animado de un gran sentido artístico, recoge sus paisajes y escenas populares caseras, en las que penetra tomando parte en ellas, utilizando magistralmente los recursos espirituales y dramáticos que le ofrece el tema, desarrollando paralelamente la evolución de Van Gogh y su vida». Comentario de PAREDES, O. C. (octubre de 1952): «Documentales de Arte», en *Revista Internacional del Cine*, núm. 3. Existe una crítica posterior de esta película a cargo de VALCÁRCEL, H. (enero-febrero de 1952): («Documental de arte: Van Gogh»), en *Cine Club*, revista del S.E.U., núm. 13, pp. 24-27. Es puesta como ejemplo de lo que debe ser un buen documental de arte: «Considero el documental que Gaston Diehl, Robert Hessens y Alain Resnais realizaron sobre 'Van Gogh' como modelo de lo que puede y debe ser un documental sobre Arte que pretenda situarse en una línea de gran estilo. Es una obra clásica, en la pura acepción del término».



- 2 de junio: Palabras de Orencio Ortega Frisón, director del cineclub, sobre el tema *El documental y su importancia social*, y proyección de *Acero*, de Ronald H. Riley (en color); *Borde weave*, de John Lewis Curthoys (en color); *Le tonnelier*, de Georges Rouquier (1942); *The frog, its life and development* (sobre el ciclo de la vida de las ranas), de Mary Field; e *Indian Ocean*, de la misma autora.
- 3 de junio: Proyección de los documentales sobre temas literarios: *Macbeth* (acto II, escena 2.^a y acto V, escena 1.^a), de James Carter (director artístico); *La comédie avant Molière*, de Jean Tedesco; *Combours*, de Huysman; y *La biblioteca del Congreso*, de Herwar Rodakiewicz. Fueron presentados por Francisco Ynduráin, catedrático de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras¹¹.

Las distintas materias tratadas dan cuenta del creciente interés por este cine en cuanto a sus valores divulgativos¹² y de transmisión de contenidos e ideas.

En el texto editado por el cineclub con motivo de la celebración de este evento dedicado al documental se define al género como un «medio ideal de difusión de la cultura moderna», y se utiliza un fotograma representativo de *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) como anticipo de una tesis posterior, la que vincula el nacimiento del género como tal a la vanguardia porque, al igual que el *Cine-Ojo* postulado por el autor soviético, «donde vaya la cámara llegará después el ojo humano». El cineasta soviético procedió a una identificación explícita entre la máquina y la visión humana. Ya sea cámara fotográfica o cinematográfica, se le dota de *personalidad*, casi con capacidad de actuación (elección-interpretación de la naturaleza) por sí misma, a partir de la garantía de un supuesto objetivismo. Una lanza rota a favor de la objetividad (fotográfica), que a priori garantizaba la cámara, justo en el momento en que entraba en mayor contradicción con la subjetividad (esta oscilación preside el momento de la filmación de la película de Vertov, la cual es consecuencia misma de él). La historia posterior nos demostraría que las manifestaciones vinculadas al realismo tenían sus horas contadas, ¿quizá fue ésta una de las razones por las que el documental no terminó por asentarse...? Este paréntesis era para situar el marco teórico planteado por Ducay al inicio de su breve trabajo. Sigue sus reflexiones llevando al documental al *lugar común* de que el mundo entero se le ofrece como campo abonado donde obtener sus experiencias.

En el último capítulo, señala las diferencias con el film tradicional de ficción, que inmediatamente relaciona con el cine hollywoodiense (donde el director

¹¹ Información transcrita del programa de la sesión 81.^a (28-v-1950) del cineclub de Zaragoza.

¹² Y ésta es la razón que justifica su planificación. Eduardo Ducay lo razona de la siguiente manera: «El propósito que nos guía al organizar esta serie de proyecciones es el de dar a conocer una rama de la cinematografía apenas divulgada, que en muy escasos momentos llega a estar al alcance del 'gran público' y que, por el contrario, reúne en sí todas las virtudes del cine y cuanto en él hay de manifestación vital. Pretendemos, pues, la divulgación». En «El film documental (Sus principios)», cuadernillo editado por el cineclub de Zaragoza, mayo de 1950.





en ocasiones es un peón al servicio de la productora para la que está contratado. Frente al documental, en que el realizador debe tener en todo momento el control y el contacto de lo que quiere filmar). Asimismo, en estos párrafos da una especie de instrucciones-consejos de cómo acometer algunas fases del trabajo, dónde hay que poner más interés, casi en la línea de muchas publicaciones referidas al cine *amateur* (no en balde este género era muy practicado por aficionados. Relaciónese esto con la búsqueda por su parte de mayores logros expresivos).

Entra en el campo de la *interpretación*¹³, recuperando las palabras del teórico británico Paul Rotha. Debe desaparecer todo recurso que no sea estrictamente visual (voz de narrador), el protagonista único es el hombre y el medio en que se desenvuelve (*Hombre de Arán*, *Farrebique*, *Le tonnelier* o *Boda en Castilla* son ejemplos, según él, de documental moderno).

Por último, Eduardo Ducay repasa a grandes trazos la aparición de las distintas teorías y prácticas surgidas en torno al documental (de la URSS: vuelve con Vertov, incurriendo en ciertas paradojas por no desarrollar los condicionantes del contexto en que se construyeron esas obras: «Realizó algunos films documentales en que la plástica y la belleza formal no estaban de acuerdo con las misiones sociales que hoy se le encomiendan. ‘El hombre de la cámara’ es uno de ellos, realizado en un punto de vista subjetivo...»). Pero siempre como cabecera la escuela inglesa. Expone los puntos enunciados por John Grierson, que en este trabajo son incluidos. Y dentro de ella, las lógicas transformaciones que el tiempo y los nuevos nombres se encargan de concebir.

Nos debemos quedar con la idea precisa de que este medio supone una alternativa frente al cine comercial (después de las *boutades* vanguardistas) y es útil —en el sentido de práctico— para toda la sociedad como instrumento para el conocimiento, del cine en sí y de las materias científicas.

Esto representa toda una renovación en la metodología didáctica, si bien era ya conocida desde hace tiempo la potencialidad de los recursos visuales frente a los verbales o textuales (lección «magistral») de la educación tradicional, pero no se llegará a implantar hasta épocas muy posteriores¹⁴.

Mario Verdone sintetiza lúcidamente en su artículo algunas características del género que nos ocupa, trazando, en primer lugar, las difusas fronteras entre los *noticiarios* (*actualidades*) y las películas *documentales* propiamente dichas. Sitúa a los primeros en el origen de los segundos, y califica a las películas Lumière de «fotografía

¹³ Este término que emplea nos resulta extraño en este medio. En todo caso, si lo que muestra un documental *es lo que es*, todos los elementos que aparecen deberían *estar*, interviniendo —casi al nivel de co-autoría con el realizador— sin mayores pautas de conducta exigidas por éste (dirección de actores) para lograr una buena interpretación en la ficción. Esta polémica sobre la injerencia del director sobre los *personajes* ya viene de *Las Hurdes. Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933).

¹⁴ Véanse las interesantes reflexiones a nivel pedagógico sobre el documental de VERDONE, M. (noviembre de 1954): «El Documental», *Revista Internacional del Cine*, núm. 9, pp. 35-40.

animada»; algo que no estaba tan claro en la historiografía del momento, que ubicaba estos primeros filmes como el inicio auténtico del género¹⁵.

Luego pasa a destacar las figuras primordiales que definieron las líneas básicas, en cuanto a teoría y práctica, del mismo: Robert Flaherty y John Grierson. Y delimita las diferentes posiciones sobre la funcionalidad del documental: el primero es representante de una visión *poetizada*, de la plasmación de las imágenes más por sus contenidos plásticos que por el posible fondo ideológico y formativo que propugna el segundo («atento, especialmente, al mundo del trabajo, de las minas, de los pescadores, de los trenes, de los transportes aéreos, de los servicios públicos...»). Es decir, la clásica oposición —según Verdone— de la *forma* al *contenido* (no es casual que en España se preste, intencionadamente, una mayor atención a Flaherty, ya que el cine de Grierson [por ejemplo, *Drifters*, 1929] estaba impregnado de unas implicaciones reivindicativas insoportables a los ojos del Régimen franquista, convenientemente depuradas, es decir, prohibidas, con el instrumento de la censura), que encierra, en última instancia, una diatriba permanente en la madurez de todas las artes conocidas desde la aparición en escena en Europa del Realismo pictórico a mediados del siglo XIX.

Los principios donde se traslucen estas consignas fueron redactados por Grierson en la revista británica *Cinema Quaterly* en 1932. Son los siguientes¹⁶:

«Creemos que con la capacidad del cine para mirar a su alrededor, de observar y seleccionar acontecimientos de la vida ‘verdadera’, se puede conseguir una nueva forma de arte vital. Las películas hechas en ‘Estudio’ ignoran casi totalmente las posibilidades de abrir la pantalla al mundo real; fotografían historias interpretadas sobre fondos artificiales. *El documental debería fotografiar la escena auténtica y la historia viva.*

Creemos que el actor natural y el escenario auténtico constituyen la mejor guía para una interpretación del mundo moderno en términos filmicos, ya que ofrecen al cine una mayor reserva de material junto con la posibilidad de interpretar, tomándolos del mundo real, acontecimientos más complejos y sorprendentes que los imaginados por los ‘Estudios’ o los que los mecánicos de sus establecimientos pueden reconstruir.

Creemos que el material y las historias tomadas de la vida real pueden ser más bellas (más reales en sentido filosófico) que todo lo que nace de la interpretación.

¹⁵ Sin ir más lejos, el cineasta y estudioso José López Clemente habla de que «el cine, en sus comienzos era esencialmente documental». En su artículo «Pasado, Presente y Futuro del documental español», *Revista Internacional del Cine*, núms. 11-12, enero-febrero de 1958, pp. 67-73. En estas polémicas teóricas, hemos de retrotraernos a los ecos provenientes de las discusiones iniciadas por Cesare Zavattini en el Congreso de Parma que sentó las bases del Neorrealismo: la archiconocida dicotomía entre Lumière y Méliès, entre realidad o reportaje y ficción y fantasía.

¹⁶ Tomados del monográfico dedicado a John Grierson y la escuela documentalista inglesa de Manuel VILLEGAS LÓPEZ, M. (marzo de 1961): «Introducción al documental», *Film Ideal*, núm. 67, pp. 7-9. Las cursivas son nuestras.



La espontaneidad tiene un valor muy alto en la pantalla. El cine tiene una capacidad especial para revivir los movimientos creados por la tradición o gestados por el tiempo. El rectángulo de la pantalla revela y da potencia a los movimientos, les da la máxima eficacia en el espacio y en el tiempo. A esto hay que añadir que el documental puede lograr una intimidad de conocimiento y de efecto imposible para la mecánica de los ‘Estudios’ y que las exquisitas interpretaciones de los actores ni siquiera sueñan».

Continúa con otros miembros de la escuela británica que darían a conocer con más textos y, sobre todo, con películas esta nueva visión del cine (Paul Rotha); y defiende también la actividad precursora de su compatriota Roberto Omegna, con sus «noticiarios cinematográficos».

El resto de sus páginas las centra —como hemos dicho— en argumentar (y aplicar) un valor didáctico para el cine y, específicamente, para el documental. Coincide esta tesis con el ascenso en la condición de los cineclubs como centros ideales para la educación cinematográfica, a la vez que justifica la habilitación de estas agrupaciones de cinéfilos «por la posibilidad de convertirse él mismo en objeto de discusión». Esta particular simbiosis va a presidir los dos momentos álgidos en la vida de cada uno de ellos (aproximadamente la década que va de 1955 a 1965), el género cinematográfico y los centros de proyección y debate.

Esta corriente prodivulgativa del cine (esencialmente funcionalista en sus conclusiones) tiene su continuación con la articulación práctica de las distintas fases del análisis crítico-descriptivo que trae el novedoso planteamiento del *cine-forum*, conceptualizado igualmente por italianos, como veremos un poco más adelante.

Por último, como broche de cierre a su artículo, Verdone establece una subdivisión del documental según su finalidad: *lírico* (elementos poéticos); *informativo*; *educativo* (divulgador o didáctico); y *científico* o *de documentación*¹⁷.

Según todo lo expuesto en las últimas páginas, se sitúa al documental británico, lógicamente, el que se compone de crítica social, en el origen del movimiento italiano neorrealista. Curiosamente, adelantándose unos años, se hace una proposición semejante desde el cineclub de Zaragoza, al organizar, al mes siguiente de la II Semana del Film Documental, o sea, en junio de 1951, una sesión especial titulada *Antecedentes del Neorrealismo* con las películas *Nanook, el esquimal* (Robert

¹⁷ Además nos informa de otras clasificaciones, como la que la *Mostra* de Venecia adoptó en 1950, con motivo de la reseña especial dedicada a los documentales («Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte»): a) *Películas de Arte*; b) *Películas científicas* (grupos físico-matemático, químico, medicina, cirugía, ciencias naturales, técnica y trabajo); c) *Películas experimentales y de vanguardia*; d) *Películas culturales*: geográficas e históricas, paisaje, realizaciones sociales, biográficas, etc.

Por otro lado, la *Cinemateca* escolar italiana cataloga sus documentales así (en 1952): *De agricultura, cirugía, cultura general, documentales varios, películas recreativas, física, fisiología e higiene, geografía y astronomía, lenguas, pueblos y costumbres, ciencias naturales, historia del arte, técnica del trabajo*. Todo en Mario Verdone, art. cit., pp. 35-40.



Flaherty, 1922); *El último* (algunas secuencias seleccionadas) (Friedrich W. Murnau, 1924); y la protoneorrealista *Cuatro pasos por las nubes* (Alessandro Blasetti, 1942). El programa se completaba, aparte de las fichas técnicas de las citadas películas, con un *Estudio sobre el Neorrealismo*¹⁸, en el que recoge, al definirlo, las aparentes contradicciones que lanzara Duca más arriba: el neorrealismo como *poetización* de la realidad. Es decir, al final de todo, la necesidad de desarrollar una moraleja redentorista que cierra el conflicto encarnado en la individualidad (conflicto de soledades que tomará *Ladrón de bicicletas* [Vittorio de Sica, 1948], como el paradigma de este movimiento que condensa todas sus características) («Este cine [...] ha sabido presentar al individuo en calidad de valor único, ligado al ambiente como medio más que como fin»), barnizado todo por una asepsia de extraña procedencia.

Antes de que esto tuviera lugar, se desarrollaron un cúmulo de actos e iniciativas (piénsese en los Cursos de Historia del Cine; las Semanas de Film Documental, los actos relacionados con el cine *amateur*, etc.) que permiten afirmar que introdujeron al club de cinéfilos zaragozanos en la época más importante por la cantidad y calidad de sus programaciones, ahora ya sí preparadas bajo criterios definidos.

Así pues, a la I Semana del Film Documental siguió un ciclo de conferencias acompañadas de sendas proyecciones (S. 83.^a, octubre 1950), dando un paso más en la defensa del didactismo de la imagen documental, sobre todo, en la primera parte, en que el profesor Gonzalo Menéndez Pidal dio una conferencia sobre *El valor filmológico de la imagen*. Las películas proyectadas fueron de carácter científico (*Protuberancias solares*; *Fagocitosis*, etc., más el documental de arte *Il Paradiso Perduto*, de Luciano Emmer y Enrico Grass (1948). En la segunda parte, intervino Carlos Fernández Cuenca para hablar *De la irrealidad al realismo*. Con las proyecciones de *Los Invisibles* (film francés producido por Pathé en 1906), *Le brasier ardent* (Iván Mosjukin, 1923) y *Tormenta sobre México* (Sergéi M. Eisenstein, 1933); una sesión con nuevos documentales franceses: *Matisse* (François Campaux, 1947) (que en el programa se cita de estreno por error, pues ya se vio meses atrás); más los estrenos ciertos de *Imágenes medievales* (William Novik, 1949); *Henri Rousseau, «le douanier»* (Lo Duca, 1950) y *Caballería*¹⁹ (*Cavalerie Légère*) (Godofredo Alessandrini, 1936). Como podemos ver, el documental artístico asumió una presencia notable, siendo así desde que se empezaran a proyectar en gran cantidad. A la producción de esta vertiente del género en los distintos países europeos se reservaron unas páginas del incansable Manuel Rotellar en el nombrado programa de mano (S. 86.^a, 15-XI-1950), tituladas *Films de Arte*, que dan noticia de la proliferación de estas obras. Se distingue entre tres *tendencias*: sobre la obra y vida del artista (un buen ejemplo sería *Matisse*); un film crítico, de estudio estético; y el tercero, el más divulgado (*género*

¹⁸ Manuel ROTELLAR, «El Neorrealismo», en el programa de la Sesión 99.^a (8-VI-1951) del cineclub de Zaragoza.

¹⁹ Película que se puede encuadrar en el denominado *caligrafismo* o cine de los *teléfonos blancos*, que se desarrolló especialmente en la Italia en la década de los treinta, en plena dictadura mussoliniana. Previo al nacimiento del Neorrealismo.



narrativo: p.e., *Il Paradiso Perduto*), que trata el aspecto meramente argumental de una obra artística.

Nada más comenzar el nuevo año de 1951, se dispuso una nueva proyección, con una oferta parecida: *Paestum*, documental italiano que evoca las *Fiestas de Primavera* en honor de la diosa Palas Atenea, teniendo como lugar de ambientación las ruinas griegas de la isla siciliana; *Franz Schubert*, filme alemán sobre la biografía del músico austríaco (de 1938, no se nombra a su director); *De San Pedro a San Pablo*, sobre iglesias barcelonesas (del español Armando Vidal); y el estreno de *Fantasia sottomarina*, un documental, bastante olvidado, de Roberto Rosellini, realizado cuando era estudiante del *Centro Sperimentale* italiano (1938), antes de la realización de sus célebres largometrajes a partir de los años cuarenta.

Las palabras de Manuel Rotellar certifican la mala salud presente del género en España —y su difícil porvenir—, en situación de inferioridad con el de otros países extranjeros, en los que existen salas especializadas para su exhibición (Inglaterra, Italia, Estados Unidos). Esto posibilita la creación de un público fiel. En nuestro país, carecemos de tradición documentalista, tanto en lo referente a la realización como en el gusto en la apreciación de estas obras cinematográficas. Por último, está la cuestión puramente económica. No tiene sitio en la *industria* porque no hay posibilidad de amortizar sus costes²⁰.

En esa misma edición, el cineclub anuncia el lanzamiento de una línea editorial propia, bautizada con el nombre de *La tela de Penélope*, que proyecta publicar periódicamente, con un fin comercial, tres series de estudios sobre films y ensayos cinematográficos, Documentos e historia del cine. El primer volumen es un trabajo escrito por Manuel Rotellar sobre la película *Nosferatu*, de Murnau.

En marzo de 1951 (S. 92.^a, 9-III-1951), se hace un ciclo sobre cine del Oeste, con títulos representativos del inicio del género (*Asalto y robo de un tren*, Edwin S. Porter (1903), del desarrollo del western en la época muda (*El regreso de Draw Egan*, Thomas H. Ince, protagonizada por William S. Hart [1916]; *La caravana del Oregón*, James Cruze [1923] y en la sonora (*La diligencia*, John Ford [1939]).

La séptima edición del Curso de Historia del Cine está orientada al cine ruso, pero lo que en un principio podría hacer pensar en nombres como Vertov, Eisenstein o Pudovkin²¹ se desvela en cruda y censora realidad, pues los autores contemplados

²⁰ En Manuel Rotellar, «Los documentales italianos y españoles», en el programa de la sesión 89.^a (2-II-1950) del cineclub de Zaragoza.

²¹ Esto no quiere decir que queden proscritos de las programaciones. De forma extraordinaria, encontramos los títulos menos *nocivos* en sus producciones: es el caso de *Tempestad sobre Asia* (Vassily Pudovkin, 1928). Proyectada en la sesión 113.^a (1952). «En que se narra la concienciación de un trampero mongol respecto a la colonización padecida por su país. Como remate, una gran tempestad acababa con los extranjeros de un modo fulminante». «Película que fue criticada por el propio Partido Comunista». Tomado de SÁNCHEZ VIDAL, A. (1997): *Historia del Cine*, Madrid, Historia 16, p. 90. Igualmente, el film *Tormenta sobre México* (Sergéi M. Eisenstein, 1931-32) se pudo ver en la Sesión 83.^a (octubre 1950) junto a *Le brasier ardent*, de Iván Mosjukin. Hay que considerar que formaba parte de un proyecto mucho más ambicioso de lo que al final quedó, teniendo como telón de fondo la Revolución mexicana. Sánchez Vidal lo califica de «melodrama». Para ver el complejo proceso que



son los desconocidos Tarisch, con su *Iván, el Terrible* (1926) y Vladimir Petrov, con *Groza (La tormenta)* (1933). Encontramos en el interior del programa un breve estudio sobre el cine de esta nacionalidad, de Eduardo Ducay.

En la 94.^a sesión (20-IV-1951), se intuyen ya los preparativos de la organización del I Congreso Nacional de Cineclubs, que aún tardaría en celebrarse un año. En el programa de esa sesión, el cineclub suscribe las palabras de Luis Gómez Mesa en la revista *Radiocinema* sobre la necesidad de creación de un ente que englobe a todas las asociaciones. Asimismo, comunica sus nuevos contactos (además de los ya iniciados en noviembre de 1950) con el cineclub de Bilbao y con el de Valladolid.

En mayo, se desarrollaría la II Semana del Film Documental, con un total de siete sesiones. Se proyectaron títulos como *Fiestas galantes* (Jean Aurel), *El fanal de los muertos* (J. de Carembroat); *Les charmes de l'existence* (Jean Grémillon), y el relato infantil *Bim* (Albert Lamorisse).

Otras reuniones significativas, inmediatamente siguientes, fueron para centrarse en el cine alemán: *Fausto* (Murnau), junto a otra película menos conocida, que casi actúa de «complemento», *Concierto histórico* (Gustav Ucicky).

Y por fin llegamos a la sesión centenaria del cineclub, que coincide con la inauguración de la séptima temporada. El 7 de diciembre de 1951, en el cine *Eliseos*, se hizo un homenaje a los *cineístas* galardonados en el XIII Concurso Internacional del mejor film amateur de Glasgow (Escocia), organizado por la UNICA, (Unión Internacional de Cineístas Amateurs) exhibiéndose tales películas. Evento al que acudía España representada por la sección *amateur* del Centro Excursionista de Cataluña, como era habitual desde 1943. Se repite tres años después el contacto establecido entonces con los directores catalanes. Una nueva oportunidad para ver y aprender. Las consecuencias para el cine *amateur* aragonés vendrían casi seguidas.

Nuestro país compitió con las delegaciones de Alemania, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, Luxemburgo, Noruega, Portugal, Suecia y Suiza. Fueron presentados 56 films para tres secciones oficiales a concurso, que comprendían tres temas: *Fantasías* (equivalente al Experimental) *Argumentos* y *Documentales*²².

El vencedor absoluto resultaba de la suma de las puntuaciones parciales obtenidas en cada una de las tres clasificaciones. El triunfo español se basó en haber sido los primeros en el tema *Fantasías* (con *Retorno*, de Enrique Fité) y en *Argumentos* (con *Gotas*, de Pedro Font). Es decir, dos componentes de la segunda generación de cineastas que, a principios de los cincuenta, sucedía a los de la primera (Delmiro de Caralt, presidente del Centro Excursionista de Cataluña, Domingo Giménez o Lorenzo Llobet-Gracia). También hubo un cuarto lugar

llevó esta película, remitimos a su obra antes citada, p. 95. Huelga decir que los films más firmemente comprometidos ideológicamente estaban absolutamente prohibidos: *La huelga* (1925), *El acorazado Potemkin* (1925) u *Octubre* (1927), todas de Eisenstein.

²² Toda la información consta en un monográfico especial editado para esta ocasión por el cineclub de Zaragoza (S. 100.^a (7-XII-1951). Aparecen reseñados los films premiados, al final de estas páginas, por el estudioso y crítico José Torrella.





para *El peregrino*, de éste último, en *Argumentos*), dentro de la asociación de aficionados cinematográficos más antigua de España. En segunda posición quedó Francia y el tercer puesto fue para Italia.

En la sección de *documentales*, se produce una significativa ausencia de España en las posiciones de honor. La película seleccionada para competir fue *Por tierras de Segovia*, del madrileño Daniel Jorro, según Javier Herrera «el primer cineasta ‘amateur’ no catalán que puede ostentar sin ninguna discusión tal nombre»²³.

Por otra parte, estos filmes fueron también premiados ese mismo año en el IV Festival Internacional del Film Amateur celebrado en Cannes (Francia) —paralelo al de carácter profesional— de un total de 90 películas presentadas libre e individualmente, siendo *Retorno*, de Fité, reconocida con el Gran Premio de Honor del presidente de la República Francesa y Copa *Challenge*. Por medio de todos parabienes se demostraba que «el éxito y la ascensión incesantes del cine ‘amateur’ no era casualidad, situándose en contraposición a la parálisis que se advierte en nuestro cine profesional, estancado en una mediocridad espiritual»²⁴.

Queda decir que el programa de esta sesión extraordinaria se compuso de estos films premiados, más de algunos otros que participaron en el Festival de Cannes: *Por tierras de Segovia*, Daniel Jorro; *Quimera medieval*, Juan Pruna; *Compra-Venta de ideas*, Felipe Sagués; *El peregrino*, Lorenzo Llobet-Gracia; *Gotas*, Pedro Font; y *Retorno*, Enrique Fité.

Antes de finalizar el importante año de 1951, tenemos que comentar la VIII edición del Curso de Historia del Cine, con títulos tan básicos —hoy algunos de ellos ilocalizables— como *El beso* (*The May Irwin-John C. Rice Kiss*), una de las experiencias cinematográficas de Thomas A. Edison (1896), y que a título anecdótico recoge el primer beso que se llevó a la pantalla; *La partida de dados*, Georges Méliès; *El lago encantado* (1906) y *La caja de puros* (1907), ambas de Segundo de Chomón; *El asesinato del Duque de Guisa*, Charles Le Bargy y André Calmettes (1908), como es sabido por todos, la iniciadora del movimiento francés *Film d'Art*; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez a cargo de Rex Ingram (1920); el reportaje *Entierro y funerales de Rodolfo Valentino* (1926) (desconocemos el autor); *El vagabundo*, Charles Chaplin (1916); y, finalmente, en esta apretada sesión, la película más cercana en fechas de realización, *El pan de Berbería*, Roger Leenhardt (1948), producida por el Centro Cinematográfico Marroquí²⁵.

Con el paso al nuevo año de 1952, se incrementan los esfuerzos dirigidos a fomentar el conocimiento del documental entre los miembros del cineclub, con

²³ HERRERA NAVARRO, J.: «La obra de Daniel Jorro anterior a la Guerra Civil. Fuentes documentales, bibliografía y filmografía», en RUIZ ROJO, J. A. (Coord.) (2002): *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores*, Guadalajara, Dip. Provincial de Guadalajara, Servicio de Cultura y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, pp. 121-149.

²⁴ De Guillermo Salvador de Reyna, «Aplauso», incluido en el programa de la sesión 100.^a (7-XII-1951) del cineclub de Zaragoza.

²⁵ Toda la información en el programa de la sesión 101.^a (21-XII-1951) del cineclub de Zaragoza.

la edición de la III Semana del Film Documental. De tal manera que en mayo encontramos una serie de sesiones consecutivas que abordan el género desde distintas perspectivas, renovando las intenciones de años anteriores.

Queremos destacar las actividades y películas programadas en algunas de ellas:

En la primera sesión, el 19 de mayo, titulada *El cine documental y sus diversos aspectos*, el entonces presidente del cineclub, Guillermo Fatás Ojuel, dirige unas palabras a los asistentes que dejan paso a los siguientes filmes: *Snowdonia*, documental británico; *El tesoro de Córdoba*, una película española producida por NO-DO, sobre los atractivos históricos y artísticos de la ciudad andaluza; *Aventuras con lápiz y pincel*, de nacionalidad estadounidense, de carácter animado; *El nacimiento del cine*, dirigido por Roger Leenhardt en 1946, una película que se va a convertir en una de las habituales del «circuito» que se establece entre los cineclubs españoles, junto a algunas muestras del Expresionismo alemán (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919; *Nosferatu*, Murnau, 1921) o de la vanguardia francesa (*La caída de la casa Usher*, Jean Epstein, 1926). Y *El desfile del rey*, del que únicamente sabemos que provenía del Reino Unido.

En la segunda sesión, dos días después, el 21 de mayo, se trata el documental de arte. Tras la charla de presentación a cargo del profesor de Historia del arte, como ya era costumbre, Federico Torralba, se procede al visionado de los documentales: los que más nos interesan resaltar, por su calidad y trascendencia real, fueron *Imágenes góticas*, que viene a ser un recorrido por las obras más famosas que custodia el Museo del Louvre, en París, realizado por Maurice Cloche en 1948; y los centrados en artistas: *Bourdelle*, de René Lucot, de 1949-1950; *Henri de Toulouse-Lautrec*, de Robert Hessens, 1950; *Henri Rousseau, le douanier*, de Lo Duca, 1950; y *Gauguin*, de Alain Resnais, 1950, que empezaba a ser conocido por este tipo de obras en el concierto cinematográfico internacional. Como vemos, todos de nacionalidad francesa, y no es de extrañar porque este país ocupa uno de los «puestos de honor» en la consideración de la crítica especializada por la filmación de documentales de arte²⁶.

²⁶ Ovidio César Paredes lo sitúa entre los países líderes, junto a Italia y Bélgica, porque tienen una «nueva concepción, original y ambiciosa del género: la arquitectura atrae a los cinematografistas franceses, bajo la fórmula del simple paseo 'filmado' a través de las salas de un museo, catedral o cualquier otro monumento». [...] O reportajes acerca de la vida y obra de un determinado personaje o figura». Después, el autor de estas palabras hace una lista con los realizadores —a su juicio— más significativos, y que nos permitimos reproducir: Maurice Cloche, que tiene un documental sobre *la escultura francesa*; René Huyghe, Alexandre Fabri, Jan Tendesco, Henri Membré, André Cauvin, que con sus obras *El cordero místico* y *Memling*, de 1939, «se ve un nuevo estilo de documentales de arte, analizando hasta el detalle, olvidando alguna vez la idea de conjunto»; Jean Benoît Lévy, Jean Loch, René Lucot, Jean Lods, Roger Verdier, Marco de Gastyne, François Campaux, autor de *Matisse* (1945); Gaspar Huit, Marc Allegret, André Bureau (*El Evangelio de la Piedra*, 1948), etc. Realizadores





En la tercera de las sesiones, el 24 de mayo, la proyección de varios documentales científicos sirvió de «excusa» para debatir sobre la *importancia médica del cine documental*. En efecto, ésta es la primera de un conjunto de experiencias que abordan el género documental atendiendo a la diversificación que comenzaba a tener en virtud de sus aplicaciones prácticas. Así, dos días después, el 26, se hablaría del *documental de guerra*, con dos muestras del reportaje bélico, con un caso de especial actualidad con un cortometraje sobre el conflicto estadounidense en Corea (*Un año en Corea*, 1951). El 28 de mayo se orientaría la discusión hacia el *documental de música*, con trabajos provenientes de Estados Unidos y Canadá. Y, por último, el 31 de mayo, se trató de llegar a algunas conclusiones sobre el *documental deportivo*, componiendo la sesión más con reportajes periodísticos que con documentales entendidos al uso.

Previa a ella, se organizó una velada que tenía como finalidad centrarse en la *importancia social del cine documental*, en buena sintonía con el pensamiento que había en la época de vincular esta modalidad cinematográfica con todo lo relacionado con la problemática del hombre, como individuo y dentro de un colectivo. No en vano, se considera una de las bases fundamentales del movimiento neorrealista, como se ha apuntado más arriba. Manuel Rotellar es el encargado de abrir la sesión, introduciendo los temas de debate que son ilustrados con films que hoy día han pasado al más oscuro de los ostracismos (como ha ocurrido con la mayoría de los anteriores, a excepción, de los de arte, que corrieron mejor suerte). Los nombramos: *Tribunales juveniles*, de Estados Unidos; *Problemas psicológicos*, de George Sidney, un episodio de la serie *Passing Parade*, producido por Metro Goldwin Mayer; *El limpiador de ventanas*, también estadounidense en cuanto a la nacionalidad; o *Justicia penal inglesa*, británico.

Queremos cerrar este amplio apartado ocupado en el cineclub de Zaragoza de su primera época, la más significada, con una sesión, sin duda, especial en el panorama cineclubístico nacional. Un mes antes de la celebración de los eventos antes reseñados, se monta un monográfico «en homenaje» al director italiano Vittorio de Sica. En esa ocasión, los asociados tuvieron la oportunidad de ver, además, los estrenos de las películas *Portofino*, de Giovanni Paolucci, y *La città d'oro*, de la cual desconocemos el realizador. Con respecto al director romano se presentaron algunas de sus primeras películas como director: *Loca de alegría* (1940), *Recuerdo de amor* y *Un garibaldino al convento* (1941), y el «plato fuerte»: *Ladrón de bicicletas* (1948), en versión original «íntegra»²⁷. Es decir, que por medio de no sabemos qué extrañas vías los dirigentes del cineclub consiguieron de las autoridades el permiso necesario para semejante proyección, sabido es que era uno de los films que estaba *bajo sospecha* y en el punto de mira constante de la censura. Así es que de forma

que no eran desconocidos en su mayoría en el cineclub de Zaragoza pues habían sido proyectadas algunas de sus obras. En art. cit., *Revista Internacional del Cine*, 3, octubre de 1952.

²⁷ Programa de la sesión 109.^a (25-IV-1952) del cineclub de Zaragoza.

pionera el cineclub zaragozano pone en práctica una de las prerrogativas o reivindicaciones más persistentes en el ideario de la entidad federativa desde antes de su fundación (como contiene una de sus ponencias sobre «censura especial para los cineclubs», en el congreso de abril de ese mismo año 1952, que prepara el terreno para su nacimiento).

Con el repaso a algunas de las programaciones y la mención de ciertos eventos que tuvieron al género documental como protagonista en el seno del cineclub de Zaragoza, hemos constatado la importancia a nivel teórico, en torno al propio concepto y definición como forma configuradora de significado del cine, y sobre la funcionalidad pedagógica del mismo a la hora de transmitir determinados contenidos y conocimientos, ya sean de índole científica, histórica o artística.

