

CONSIDERACIONES EN TORNO AL GÉNERO DOCUMENTAL ESPAÑOL EN LA ÉPOCA DE FRANCO*

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El cine documental ha sido un género que, a pesar de la escasa difusión que ha tenido en España en el pasado frente al cine de ficción, tuvo un amplio desarrollo en el campo de la producción. En primer lugar, de la mano del organismo NO-DO (Noticiarios y Documentales), que va a definir toda una forma de hacer en los aspectos técnicos como puramente temáticos. Esta tendencia será continuada en gran medida por numerosas productoras privadas que siguen tales pautas en busca de beneficios derivados de la Administración cinematográfica.

PALABRAS CLAVE: documental (género cinematográfico), documental de Arte, documental de pintura, NO-DO («Noticiarios y Documentales»), productoras cinematográficas españolas.

ABSTRACT

«Considerations Concerning The Spanish Documentary Genre In Franco's Regime». The Documentary Cinema has been a genre that, in spite of the scanty diffusion that it has had in the past, had a wide development in our cinematographical production. Mainly because of the NO-DO, that carried into screen a special way of doing the documentaries in Spain. This trend will be continued to a great extent by numerous private producers who follow such guidelines in search of benefits derived from the cinematographic Administration.

KEY WORDS: Documentary (cinematographic kind), Documentary of Art, Documentary of painting, NO-DO (“Newscasts and Documentaries”), cinematographic Spanish Producers.



La historia del documental español, como el resto de la cinematografía, está sujeta, en gran medida, a los acontecimientos socio-políticos que vivía el país, como corresponde a un hecho de indudables implicaciones sociológicas. En primer lugar, nadie es ajeno a la instrumentalización que el Régimen de la época hizo de él, arbitrando un organismo que comprendiera la producción de noticiarios y reportajes de ámbito nacional, nos referimos, claro está, al NO-DO. Fundado en plena posguerra española (1942), con él se buscó justificar el Golpe de Estado que acabó en un largo conflicto, así como todas las actuaciones posteriores que llevaron a Franco al poder. Por tanto, hay un claro componente propagandístico, al igual que sucedía con los Noticiarios surgidos del Instituto LUCE italiano, dentro del Régimen de Mussolini, así como de los realizados por la productora UFA, en los primeros años del gobierno de Hitler en Alemania. Pero no queremos extendernos demasiado en estas cuestiones porque no es el propósito de nuestra exposición¹, si bien es cierto que son necesarias algunas nociones que comprendan la actividad de NO-DO debido a su decisiva (y a veces pernicioso) influencia sobre el documental español, sobre todo, de las tres primeras décadas de Dictadura franquista.

Los años cuarenta resultan prácticamente baldíos para el desarrollo del documental español, siendo los referidos reportajes y noticiarios, en ocasiones importados de Italia y Alemania (alusivos, como es lógico, a la evolución de la II Guerra Mundial, bajo una óptica sesgada y partidista), los que copan el panorama patrio, para formar parte del «complemento» del programa doble de las sesiones ordinarias de nuestros cines. Ello se produce cuando se da una sintonía ideológica con los países del Eje, pero conforme se vaya decantando hacia el lado Aliado, al igual que suceda en el terreno de las relaciones diplomáticas, se irá enfriando esta colaboración.

Como decíamos, el documental propiamente dicho queda restringido a unas pocas excepciones, aunque, hemos de advertir, que, como se puede hacer valer para el cine de ficción o argumental español, son raros los ejemplos con una identidad definida que no se dejen llevar por un interés meramente comercial, y representen una aportación interesante a nivel expresivo.

Respecto a estas excepciones, hay que hablar obligadamente de *Las Hurdes. Tierra sin pan*², de Luis Buñuel (1933). Film que recoge de forma crítica la situación

* Este trabajo se haya 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.

¹ Remitimos a esta bibliografía de base: HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel (2003): *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia. Y TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2000): *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

² El filme de Buñuel fue acogido con disparidad de criterios, ya que, por una parte, la crítica especializada lo va a recibir de manera entusiasta, como queda de manifiesto en diferentes revistas y en la prensa de la época, mientras que desde las instancias políticas, contextualizado el filme en la fase gobernada por la derecha, dentro del régimen republicano, fue inmediatamente prohibido hasta poco antes del inicio de la Guerra Civil, en los meses previos de gobierno de la nueva coalición pro-

de desamparo y pobreza de esta comarca extremeña en pleno período de la Segunda República. En ella, el director calandino se propone hacer un llamamiento a la opinión pública mediante un acercamiento directo y crudo a la realidad social de un lugar y un momento determinados, lo cual no dejó de granjearle vehementes críticas desde instituciones y particulares. Se trata de un estudio casi entomológico que quiere hacer extensivo al conjunto del país, instalado en el retraso y en las creencias y ritos que rozan la superstición, como se encarga de apuntar en el texto del narrador en la escena de la decapitación de los gallos. Años después, ya en su etapa mexicana, planteó esta misma problemática en un largometraje de ficción, *Los olvidados* (1950), sobre las clases más desfavorecidas de la sociedad de ese país, centrándose, en especial, en los jóvenes. De nuevo, las críticas no fueron muy favorables porque Buñuel ofrecía una imagen muy distinta de la tópica y costumbrista, siempre idílica y carente de problemas, que transmitían las películas coetáneas interpretadas por Jorge Negrete, por ejemplo, dirigidas en su mayoría por Emilio «Indio» Fernández. En efecto, este aspecto polémico de ajustarse a la realidad social es clave en casi todas las definiciones sobre el género documental, a nivel teórico, que se dan en artículos y otra serie de publicaciones, sobre todo, después de las *Conversaciones de Salamanca* (1955).

En los años finales de la República, se dan otras excepciones en los nombres de Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, que realizaron conjuntamente, entre otras, *La ciudad y el campo*, ésta por encargo oficial; *Almadrabas*, sobre la pesca del atún en costas gaditanas, y ya dentro de la parcela del documental histórico y artístico, *Castillos de Castilla*, *Felipe II* y *El Escorial*; *Tarraco Augusta* y *Galicia y Compostela*. Filmes que coinciden en época y fines con el del oscense Juan Antonio Cabero, *Salamanca monumental e histórica* (1934), igualmente a instancias del Gobierno de la República, en este caso, con la idea de resaltar la riqueza patrimonial de nuestro país. Cabero se haría célebre años después al publicar su *Historia de la cinematografía española* (1949).

Será en los primeros años de posguerra cuando el documental español alcance uno de sus primeros reconocimientos, incluso a nivel internacional. Se trata de *Boda*

gresista del Frente Popular. Más información, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones JC, pp. 85-91. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín y HERRERA NAVARRO, Javier (1999): «*Las Hurdes. Tierra sin pan*»: un documental de Luis Buñuel, catálogo de exposición, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. HERRERA NAVARRO, Javier (2006): «*Las Hurdes* de Buñuel y sus críticos españoles», recopilado en su libro *Estudios sobre las Hurdes de Buñuel. Evidencia filmica, estética y recepción*, Sevilla, Editorial Renacimiento, pp. 177-193. GUBERN, Román y HAMMOND, Paul (2009): «Desde *las Hurdes* a *Tierra sin pan*», incluido en su libro *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, pp. 167-199. FUENTES, Víctor (2000-2001): «*Las Hurdes, tierra sin pan*, en el contexto de la literatura y el cine documental de la República», en *Letras Peninsulares*, vol. 13, núm. 2, pp. 429-440. Y de IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.C. (2001): «Elementos para una contextualización histórica de «*Tierra sin pan*»: el documentalismo *au service de la Révolution*», en CATALÁ, J.M., CERDÁN, J. y TORREIRO, C. (coords.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, Málaga/Madrid, Festival de Cine de Málaga y Ocho y medio, pp. 155-166.

en Castilla (1941). Fue dirigido por Manuel Augusto García Viñolas³, personalidad ya presente en el Departamento Nacional de Cinematografía, durante la Guerra, y pieza clave en el entramado de NO-DO de la época inicial. Sus planos entroncan con la misma visión evocadora y estetizante del fotógrafo pictorialista José Ortiz Echagüe, penetrando —a juicio de sus críticos— en las esencias (incontaminadas):

...se recoge con latidos de arte plástico todo lo que palpita en el alma de la meseta castellana. No en balde, una autoridad de irreprochable gusto artístico en estas lides, como es la de Manuel Augusto García Viñolas, ha dirigido tan bella e interesante película⁴.

La película estuvo presente en la IX *Mostra* de Venecia, en la que obtuvo el primer premio de documentales.

José López Clemente afirma, en su clásico *Cine documental español*, que *Boda en Castilla* «...marcó un rumbo, dentro de la tradición, que debió ser seguido por nuestro documentalismo»⁵. Aseveración categórica que no se ajusta del todo a la realidad, porque, si bien es verdad que no ha llegado a cuajar una vertiente documentalista con personalidad en España, de forma independiente al aluvión principal que representó la producción de NO-DO, no es menos cierto que sus programas, sobre todo, los relacionados con las fiestas populares, se asemejan bastante a esta fórmula *neocostumbrista* que el famoso fotógrafo contribuyó bastante a forjar. Si en la obra de Ortiz Echagüe aún había sitio para valoraciones de tipo etnográfico, con un estudio implícito de la indumentaria, etc., en el caso de estos reportajes, esta funcionalidad queda desactivada debido a la continua repetición de los tópicos y lugares comunes que pretenden trazar un supuesto retrato de la psicología española (hablando de rasgos atribuidos a un individuo, que ya puede ser gallego, valenciano, aragonés o andaluz, de ahí que los narradores de NO-DO utilicen tanto la tercera persona verbal), que deviene en una auténtica *sociología*. Entre otros aspectos que tienen en común fotografía y reportaje, que no es de extrañar debido a que el nuevo Régimen promociona una concepción favorable, en un terreno —podríamos decir— ideológico del medio rural frente al urbano (compruébese con la película *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde (1951)):

El franquismo concibió una España eterna [...]. Este anhelo idílico de un país viviendo en la intemporalidad no podía ser ajeno a los deseos de reencontrar y celebrar la beatífica paz de las gentes en su estado incontaminado —el campo, los pueblos—, festejando sus tradiciones, con sus hogazas de pan bajo el brazo, al calor de la lumbre, bailando sus danzas típicas...⁶.

³ Para ampliar información sobre éste, véase J.M. Minguet i Batllori (1998): «La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo: Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*», *Cuadernos de la Academia*, núm. 2, pp. 187-201.

⁴ M. RODENAS, «Notas teatrales», *ABC* (edición de Madrid), 16 de abril de 1941, p. 15.

⁵ LÓPEZ CLEMENTE, José (1960): *Cine documental español*, Madrid, Rialp, p. 135.

⁶ TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ BIOSCA: Vicente, *ibídem*, p. 529.

A mediados de los cincuenta, y desde instancias cercanas a la oficialidad, se sigue mencionando la labor positiva de Ortiz Echagüe en el conocimiento de la *realidad* española, a la vez que se le reconoce como un referente válido para la consecución efectiva de una escuela documentalista española, un lamento que siempre ha estado presente en la mente de muchos teóricos e historiadores españoles del documental, de épocas pasadas y de la contemporaneidad. Así, Joaquín de Prada dice:

Vamos a examinar, por lo tanto, la orientación de nuestro posible cine Documental desde la vertiente de lo plástico y lo literario. En el primer sentido la investigación de las tierras y tipos de España realizada por algunos fotógrafos, principalmente por Ortiz Echagüe, como la única hecha desde un punto de vista gráfico que es el del cine. Desde el punto de vista literario la revalorización del paisaje por los hombres del 98, vista en Azorín y más modernamente en Cela⁷.

Entrando ya a considerar la década de los cincuenta, la situación es cualitativamente diferente. En primer lugar, uno de los cambios introducidos es la plena implicación del Estado en la producción de documentales, ya que comprende la importancia del control de la información para el mantenimiento de las estructuras vigentes, como se deja entrever en el texto publicado en el Decreto-Ley de fecha de 15 de febrero de 1952:

...la información se configura como uno de los servicios públicos de más hondo contenido y de más delicado tratamiento, ya que debe sujetarse a la obligación de promover el bien común, en orden a formar sanos criterios de opinión y a difundir la más honda conciencia de nuestra patria y sus circunstancias, tanto en el exterior como en el interior⁸.

Disposición arbitrada por el recién creado Ministerio de Información y Turismo (Decreto de 19-VII-1951), del que se harían depender las funciones de radiodifusión, prensa, cinematografía y teatro. Esta circunstancia no es casual, y no hace más que fundamentar una vertiente de gran desarrollo en el documental español que se va a producir de ahí en adelante, vinculado a la promoción turística.

Por otra parte, se da una importante actividad de las productoras independientes, algunas de las cuales ya se habían fundado en la década anterior, por ejemplo, *Hermic Films* (1941), con trabajos de Manuel Hernández Sanjuán, colaborador de otro célebre documentalista e historiador, el ya citado José López Clemente (*Evocación del Greco* (1944); *Ufilms* (1942)), estando al frente Saturnino Ulargui, y que contó en la realización de algunas de sus obras con Arturo Ruiz Castillo, autor de la paradigmática *El Santuario no se rinde* (1949), *Ávila, ayer y*

⁷ DE PRADA, Joaquín (1955): «El cine y la España intangible. Notas para una Escuela Española de Documental», *Cinema Universitario*, Revista del Cineclub del SEU de Salamanca, núm. 1, pp. 9-14.

⁸ Reproducido en TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *op. cit.*, p. 57.



hoy (1942), quien también trabajaría para la poderosa Cifesa, que no sólo se ocupó, como ha pasado sobre todo a la historia del cine español, del cine de ficción (*Catedrales españolas* (1944); *El Greco en Toledo* (1945); *Proa*, con la presencia primeriza de José María Elorrieta (*La Catedral de León* (1944); *La mitología en El Prado* (1947); *El Gótico en Burgos* (1948); *Tiziano en el Museo del Prado* (1948)). Asimismo, Elorrieta diversificaría su actividad en otra empresa: *Universitas Films* (con una trilogía, rodada en un mismo año, sobre los pintores históricos más universales que ha tenido España: *Goya*; *Velázquez* y *El Greco* (1948)). Otra productora activa para el documental en estos años de posguerra es *Lais: León monumental* (1943), de Francisco Mora, al que encontramos también dirigiendo para *Lumen Cinematográfica*, *El Románico* (1944). También de *Lumen* fue *Segovia, museo de Castilla* (1946), de Agimiro Valderrama.

Asimismo, aparte de este conjunto de firmas que parecen constituir, ilusoriamente, un tejido industrial consolidado, resulta sintomática la presencia de un buen número de directores, más desconocidos, que se producen ellos mismos sus trabajos: así, por ejemplo, podemos citar a Manuel Ordóñez de Barraicúa, realizador de *Pintura religiosa* (1944) y *Grabados en la Biblia* (1944). En esta última, emplea algunos grabados del artista francés decimonónico Gustave Doré, algo que era relativamente común en el documental de arte. Especialmente significativo es el corpus realizado, durante 1946, por Arturo Pérez Camarero, que titula *Así es Cataluña: Templos románicos, Los grandes monasterios, La Imperial Tarragona, Barcelona medieval, Barcelona monumental, Barcelona, vieja ciudad gótica*. Demuestra bien a las claras su interés por el arte medieval, una de las principales vetas a explotar por el documental de arte centrado en los valores monumentales de nuestras ciudades. En 1949, dirigiría bajo las mismas condiciones *Cáceres, la monumental*⁹.

Pero, por otra parte, es en la década de los cincuenta cuando asistimos definitivamente a la configuración de un mínimo fundamento empresarial especializado en el cine documental. Y a la lista precedente se suman otras, entre las que destacan, sin duda alguna, *Studio Films*, creada por José López Clemente en 1952, que contaría con la colaboración de Manuel Hernández Sanjuán. Especializada en el documental de arte, recurre a la obra de grandes pintores españoles, valiéndose de ella para explicar aspectos que trascienden los puros motivos artísticos y penetrar en la esencia histórica o social, en caso de que nos situemos ante un motivo o secuencia que remitan al pasado. Por otro lado, también se intenta hacer partícipe de una gran idea o concepto, de carácter universal, que supere los límites de lo histórico, por ejemplo, el sentimiento religioso. Como dice Fernández Cuenca:

El documental de arte no consiste en fotografiar de lejos o de cerca una obra de arte —cuadro, dibujo, escultura, edificio, monumento o grabado— sino en pene-

⁹ Relación tomada de FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1967): *30 Años de documental de arte en España (Filmografía y Estudio)*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía.

trar sus esencias, analizar sus propiedades, desentrañar sus intenciones, descubrir su compleja verdad¹⁰.

Así, una de las *verdades* a las que aspira llegar este género en los cincuenta es a todo lo vinculado con el Orden divino. Con lo que no es extraño ver en esta época, en que se da con especial profusión un auténtico florecimiento de películas de ficción con esta problemática (citadas a vuela pluma: *La señora de Fátima* (1951); *Sor Intrépida* (1952); *La guerra de Dios* (1953); *El beso de Judas* (1954); *El canto del gallo* (1954), etc., teniendo en muchas de ellas a Rafael Gil como director), así como abundantes documentales que parten de la base de obras artísticas de temática religiosa. Sin dejar *Studio Films*, ésta produce, ya en 1960, *El martirio de San Mauricio*, utilizando el célebre cuadro de El Greco. Un pintor, como estamos ya comprobando, que va a ser recurrentemente utilizado para el documental de arte español.

Otro ejemplo de documental religioso-biográfico que ejerció cierta influencia fue *La vida de María* (1952), dirigido por Hernández Sanjuán para *Oriens Films*, centrado en el cuadro de *La Anunciación*, obra de Fra Angélico, y conservado en el Museo del Prado. En el año siguiente está fechado *Cristo*, de Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla para *Industrias Cinematográficas Altamira*, tomando «*obras de los grandes maestros de la pintura*»¹¹, interesante por tratarse de un documental de larga duración, frente a la tendencia generalizada del formato corto.

Igualmente, Studio Films adquirió cierta resonancia con otros trabajos como *Carnaval* (1953), sobre los famosos cuadros de máscaras del pintor Gutiérrez Solana, que en 1958 sería objeto de una especie de *remake* a cargo de Manuel Domínguez, para *Europea de Cinematografía*¹², con el título *Mascarada: obra y presencia de Solana*.

Fue también significativo *Los Desastres de la Guerra* (1953), utilizando la serie homónima de grabados de Francisco de Goya. Tenían como referente el film de Pierre Kast y Jean Grémillon, en el que se utilizaron, además de los grabados sobre la Guerra de la Independencia, otros de los Caprichos y algunos cuadros del Museo del Prado.

De 1954, datan *Cacería en el Prado*, de Hernández Sanjuán, a partir de los cuadros de esta temática existentes en la Pinacoteca madrileña, y una nueva revisita-

¹⁰ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *ibidem*, p. 10. En consonancia con las declaraciones de Luciano Emmer, en el Congreso Internacional de Cine de Basilea, de 1945: «No se trataba sólo de rodar un cortometraje con una serie de fotografías de una pintura, porque allí había contenido humano, un drama lineal que también podría revivir en el film. Entiéndase bien: podría revivir; era un azar, no una necesidad. Intervenía un elemento nuevo, con el cual había que contar». Reproducidas en este mismo libro, pp. 13-14.

¹¹ LÓPEZ CLEMENTE, José, *ibidem*, p. 185. Véase de éste el capítulo que dedica al Documental de Arte, pp. 175-192.

¹² Productora que participó en otros documentales: *Castilla del mar* (1958), Manuel Domínguez; *San Isidoro de León* (1958), Jesús Fernández Santos; *Zamora* (1960), José Luis Vioria; *Catedral de León* (1961), Jesús Fernández Santos; *Artesanía en el tiempo* (1964), Javier Aguirre; *España insólita* (1965), Javier Aguirre, así como en otras películas de ficción: es el caso de *Hacia el silencio* (1963), cortometraje dirigido por José Antonio Páramo.



ción de la obra de Goya con *La Tauromaquia*, a cargo de José López Clemente. Hay que tener en cuenta que asistimos en esta época a la reivindicación historiográfica del pintor aragonés como esencia misma de *lo español*, aplicable tanto a algunos de sus personajes y escenas como a su propia personalidad¹³.

Otras valoraciones se hacen en relación a la obra de Bartolomé Esteban Murillo, pintor al que también se le dedicaría desde *Studio Films* una película, *Murillo, pintor de Sevilla*, en 1957, realizada también por el prolífico López Clemente. Tienen que ver, de nuevo, con la religiosidad, la devoción, etc., como uno de los mejores y peculiares intérpretes del dogma de la Inmaculada Concepción. En efecto, el período barroco supuso una extensa cantera temática para estos documentalistas, tanto para hablar de su arte, sobre todo, la pintura, centrándose en los artistas más representativos (además de Murillo, *Zurbarán* (1965), de José López Clemente, para *Studio Films*), como de sus condicionantes históricos y sociológicos, sin descuidar otras parcelas artísticas, viéndose favorecida la reflexión sobre arquitectura y urbanismo (*En la Corte de Felipe IV* (1954), López Clemente; *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957), producida por *Studio Films* para el Ministerio de Información y Turismo). Valoración que suele concluir con la constatación de la grandeza que alcanzó España, situada a la cabeza del mundo como el más poderoso imperio. Por tanto, no es de extrañar la realización de otros documentales que tengan como protagonista a una de las ciudades señeras de ese antiguo esplendor, Toledo (*Evocación y silencio: Toledo* (1957), López Clemente, para *Studio Films*; *Oración en piedra: Catedral de Toledo* (1957), de Manuel Domínguez, para *Europea de Cinematografía*).

No se entiende toda esta producción sin la influencia de los documentalistas italianos Luciano Emmer y Enrico Gras, que son objeto de estudio y visionado en los cineclubs locales, en una época de especial desarrollo de estas entidades en nuestro país. Dos de los autores más reconocidos a nivel internacional, dentro de un amplio panorama en donde Italia y Francia ocupan los puestos de honor en un *ranking* oficioso. Especialmente, el primero es autor de una extensa obra, desde *Domingo de Agosto* (1938), que tuvo un gran éxito en el Festival de Venecia de ese año; *El Drama de Cristo*, a partir de un cuadro de Giotto; *Racconto de un affresco* (1941); *La leyenda de Santa Úrsula*, en los que hay una visión extrema del detalle dentro de las escenas, configurando así una técnica de planificación que se estandarizará en la mayor parte de los trabajos que se hagan de ahí en adelante. Tras la Segunda Guerra Mundial, Emmer realiza *Cristo tra i primitivi*; *Siena, città del Palio*, *Piero della Francesca* (1949), incluso se ocupa de nuestro artista más universal: *Arte de*

¹³ Otros documentales sobre Goya son: *Goya que vuelve* (1928), producido por Lorenzo Gazapo, dirigido por Modesto Alonso. Según FERNÁNDEZ CUENCA, *op. cit.*, p. 16. *Goya, una vida apasionada* (1957), de José Ochoa, para Urania Films. O *Las pinturas negras de Goya* (1959), por Christian Anwander, para NO-DO. Para todo lo referente sobre el documental de arte basado en la figura y obra goyescas, véase SANZ FERRERUELA, Fernando y LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier (2010): «Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos», *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, núm. 25, pp. 185-208.

Goya, donde ensaya «una técnica puramente cinematográfica, con un comentario breve muy estudiado, y unos fondos musicales maravillosamente elegidos¹⁴».

Otro de los países de referencia es Francia, con algunas muestras interesantes ya en la década de los treinta, como, por ejemplo, la obra de René Huyghe y Alexandre Fabri, *Rubens y su tiempo* (1938), cuya copia en color fue destruida en la Segunda Guerra Mundial, conociéndose solamente gracias a unos negativos en blanco y negro.

Como se puede intuir, la biografía del artista flamenco sirve para reconstruir las condiciones históricas de la época que le tocó vivir, en la línea de los belgas Paul Haesaersts y Henri Storck, autores también de *Rubens* (1948), que, a su vez, respetan en líneas generales los planteamientos de Emmer en el hecho de partir del análisis de las obras de arte, con una valoración muy importante de los detalles frente a la visión general. Poco después, el segundo llegará a concebir un planteamiento que abre nuevas posibilidades al documental de arte, en el sentido de subdividir la pantalla para yuxtaponer varios lienzos, lo que le permite establecer una técnica comparativa en el comentario. De esta manera, la finalidad didáctica adquiere una dimensión más lograda¹⁵.

La pondría en práctica, de nuevo, y de forma individual en *De Renoir à Picasso* (1949), y en *Visite à Picasso* (1949), precedente del célebre trabajo de Henri-Georges Clouzot (*Le mystère Picasso*), realizado en 1956.

Volviendo con los autores franceses, es de reconocer la influencia de nombres como Maurice Cloche (*Le Mont Saint-Michel*, 1935), André Cauvin (*El cordero místico*, y *Memling*, en relación a una exposición de este pintor flamenco celebrada en Nueva York, en 1939), en el que vuelve a darse una atención preferente a la visión de detalle antes que el conjunto.

Otra línea emprendida por los cineastas de esta nacionalidad es la biografía de artistas contemporáneos o del siglo XIX, como ilustra el trabajo de René Lucot (*Bourdelle*, 1949-50) o François Campaux (*Matisse*, 1945), que culminaría brillantemente Alain Resnais, antes de ser uno de los abanderados de la *Nouvelle Vague* con *Hiroshima, mon amour* (1959), a través de sus monografías sobre *Van Gogh*¹⁶

¹⁴ Tomado, al igual que la filmografía citada, de PAREDES, Ovidio-César (octubre de 1952), «Documentales de Arte», *Revista Internacional del Cine*, núm. 3. En efecto, son tomados como referentes dentro del documental de arte, de manera que se proponen como modelos a los nuevos realizadores que se planteen esta vertiente genérica, más allá de la realización de una «simple colección de vistas fijas». DE LASA, Juan Francisco (1956): «Valores y posibilidades del documental de arte», *Otro Cine*, núm. 19, pp. 6-7.

¹⁵ Véase un repertorio de la obra de ambos en VV.AA. (1985) *Textes et Documents. Films Belges. Tome I: Courts métrages 1955-1977*, Bruselas, Ministère des Affaires Étrangères, du commerce extérieur et de la coopération au développement.

¹⁶ A juicio de PAREDES, Ovidio-César: «Resnais estudia la obra 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». En art. cit. Existe una crítica posterior de esta película a cargo de VALCÁRCEL,

(1948), estrenada en la *Mostra* de Venecia de ese año, y *Gauguin* (1950). Filmes que fueron comentados ampliamente por el profesor de Historia del Arte Federico Torralba, con motivo de la *1 Semana de Cine Documental* del Cineclub de Zaragoza, en mayo de 1950.

Igualmente resulta significativo André Bureau, con *El Evangelio sobre la piedra* (1948), analizado también por Torralba, y que repasa la vida de Cristo a partir de fragmentos de escultura monumental de las portadas de las catedrales francesas.

En cuanto a la situación del documental de arte en España, en la década de los cincuenta, muchas son las esperanzas vertidas en este nuevo género¹⁷ que, aparte de las puntuales referencias del decenio precedente, que son más bien recorridos por el interior de los pasillos de los museos sin llegar a producirse una profundización en el hecho artístico, histórico o sociológico, y aun a pesar de que no hayamos asistido a una asimilación auténtica de sus potencialidades cinematográficas. Junto a la falta endémica de una *tradición documentalista*, siempre a expensas de lo venido de fuera, hay que comprender una serie de inconvenientes de tipo estructural relacionados con la distribución y exhibición de los cortometrajes, que, en los años que nos ocupan, forman parte del inmenso *cajón de sastre* del «complemento¹⁸», en el que hay muy poco sitio para las producciones independientes, espacio que ya está copado por los reportajes y documentales de NO-DO, tanto en su línea mayoritaria, en blanco y negro, como, desde 1945, con su «*revista en color*» titulada *Imágenes*, que

Horacio (enero-febrero 1958): «Documental de arte: Van Gogh», en *Cine Club*, revista del SEU, 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».

¹⁷ «He aquí un nuevo género de film documental, que está conociendo ahora un momento de espléndida fructificación. La cámara cinematográfica se ha situado ante el mundo del arte, para buscar una versión propia de las obras maestras del genio humano. La teoría misma del film de arte se basa en el fundamento de la mayor parte de la pintura antigua: narración. Lo que el realizador persigue generalmente es dar una interpretación o, por decir mejor, un orden cinematográfico a tal cuadro o una determinada colección de escultura. Se trata de buscar el contenido literario que una obra encierra. Y analizarlo, aumentarlo, por medio de un lenguaje esencialmente cinematográfico, empleando la fuerza expresiva de los primeros planos, 'travellings' y, en general, todos los medios de expresión fílmica». ROTELLAR, Manuel: «Films de arte», en programa de la Sesión 86ª del Cineclub de Zaragoza (15-XII-1950), s/p.

¹⁸ Nos da la medida de la situación esta esclarecedora opinión: «De momento, para la masa, ese documental, pese a estar hecho de lo que es más afín al propio cine, sólo significa complemento. Se va al cine a ver una película, y da la casualidad también que, para rellenar el programa, en la primera parte, acostumbran proyectar, junto a un dibujo y un noticiario —documento, al fin—, un documental sobre alguna materia interesante. Este hecho, tan frecuente, que entra ya en la vulgaridad, nos da la pista de la servidumbre a que ha ido a parar el documental en sí, como elemento integrador de las mejores cualidades cinematográficas, como antes dijimos». Un poco más adelante, concluye sugiriendo las trabas existentes en el campo de la exhibición: «El documental, como relleno de programa, no interesa al exhibidor, cuya cultura y conocimiento cinematográficos son mucho más escasos que la mayoría de su público». DE ZÚÑIGA, Ángel (1 de junio de 1952): «La crisis del documental español», *Revista Internacional del Cine*, núm. 1, pp. 59-60.

con el paso de los años va a especializarse en la promoción turística de las regiones españolas. A ello debía sumarse la producción propia de otras entidades adscritas a varios Ministerios¹⁹. A pesar de esta penetración, desde la prensa especializada, ya a finales de los cincuenta, se reprocha la incapacidad de NO-DO para dar una respuesta coherente a esas nuevas necesidades.

Los comienzos de la década de los sesenta no despiertan muchas más esperanzas, a pesar de las medidas legislativas tomadas en favor del documental español. Así, en efecto, con fecha de 7 de febrero de 1958, se promulga una Orden Ministerial con las siguientes cláusulas:

- A) Que los cines de Madrid y Barcelona habrán de proyectar cincuenta y seis días al año documentales españoles, con cuatro títulos distintos como mínimo.
- B) Que en las demás poblaciones, los cines que celebren sesión diaria deberán proyectar 63 días al año dichas películas, con 9 ó 18 títulos distintos, según se trate de locales con uno o dos programas semanales, y
- C) Que en los cinematógrafos donde no se celebre sesión diaria habrán de exhibirse documentales españoles en la proporción de un día de españoles por cuatro de extranjeros.

De esta manera, se buscaba garantizar un mínimo de presencia del documental nacional en el panorama de exhibición, el cual estaba copado por la producción proveniente del extranjero, estableciendo una cuota de pantalla. Disposiciones que no son respetadas por los exhibidores²⁰, lo que obliga, pocos años después, en 1963, a confeccionar una nueva reglamentación. Entonces la premisa es la equiparación efectiva de los largometrajes con los cortometrajes. Entre otras medidas, está la reformulación de los criterios de concesión de las ayudas a la producción, que anteriormente quedaban poco definidos; la cuota de pantalla pasa a computarse por sesiones (5×1), en lugar de por días, con excepción de los programas dobles, «en los que debía considerarse que con la proyección del NO-DO se cumplía suficientemente

¹⁹ «En esas condiciones —sin mercados para los films cortos, con precios cada vez más altos y sin protección alguna— los productores privados no podían acometer, con unas mínimas garantías económicas, la realización de documentales de cierto rango. La producción se hallaba en manos de organismos oficiales o patrocinada por ellos, y sólo por excepción, en manos privadas». LÓPEZ CLEMENTE, José (enero-febrero de 1953): «*Pasado, presente y futuro del documental español*», en *Revista Internacional del Cine*, núm. 11-12, p. 70. El autor hace referencia a la década de los cuarenta, pero sus reflexiones puede extenderse al decenio siguiente.

²⁰ Como confirma la circular de 27 de junio de 1960 de la Dirección General Cinematografía y Teatro a los Delegados de Información y Turismo, recordando la necesidad de cumplir lo dispuesto, sobre la proyección obligatoria, en la Orden de 7 de febrero de 1958. Con motivo de las *Conversaciones sobre Cine Documental Español*, convocadas por el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica en Bilbao, durante los días 5-9 de octubre de 1963, se constata el incumplimiento de tales normas, en lo que respecta a su exhibición comercial «por razones de orden económico...», a lo que se debe añadir la acción nociva del organismo oficial NO-DO que viene a suplir la producción de productoras privadas. En ANÓNIMO (diciembre de 1963): «*Primeras Conversaciones sobre el Cine Documental Español*», *Arte Fotográfico*, núm. 144, pp. 1409-1411.



la labor de apoyo al corto»; los créditos concedidos son en igualdad de condiciones que los establecidos con los largometrajes, al igual que sucede con la concesión de los permisos de doblaje. Por último, habría premios para aquellos cortometrajes que hubieran obtenido galardones en los Festivales Internacionales, en la misma línea de promoción del denominado Nuevo Cine Español, o que hubieran sido declarados «de mayores méritos artísticos»²¹.

Volviendo a lo que acontece en 1960, poca confianza debió de infundir la ley de 1958 en las productoras independientes cuando ese mismo año formaron una Comisión Nacional de Productores de Cortometrajes, al amparo de Uniespaña (Servicio para la Difusión del Cine Español en el Extranjero), entidad creada en 1959, que agrupaba de forma conjunta a los empresarios con la Administración. Por otra parte, los propios documentalistas, que ya habían formado una asociación en la década de los cincuenta con el nombre de «Cinecor», deciden relanzarla «con el fin de estimular, en el aspecto cultural y artístico, nuestro documentalismo»²².

En otro orden de cosas, en cuanto a la alusión concreta de títulos que merezca la pena destacar, López Clemente nombra *Zamora*, de Fernández Santos (1960), y *Zamora, tierras de cumbre* (1961), de José Luis Vilorio; los dos de Alfredo Castellón sobre la región gallega (*Bailes de Galicia* y *Sonata gallega*); otro que redonda en los aspectos del folclore y las costumbres, *Vasconia y Andalucía bailan*, de Cobos y Moro. Así como *Segovia, piedra y leyenda*, de José Puyol, dentro del documental turístico-monumental. A instancias de los organismos oficiales, López Clemente refiere un nuevo grupo de filmes: así, el Departamento de Cinematografía del Instituto Nacional de Industria (INI) produjo *Volando hacia Mallorca y Castillos de España*²³, en color, dirigidas por Luis Suárez de Lezo, en clave turística; por su parte, el Departamento de Cinematografía de la Sociedad Iberduero produjo *Salto de Aldeávila*, de Fernando López Heptener, que fue premiada con un «Águila de Oro», en el Primer Festival de Cine Industrial de Turín. Asimismo, este cineasta vinculado a lo largo de casi toda su trayectoria como realizador a la firma Iberduero, filmó varios cortometrajes, siempre de temática industrial, localizados en Aragón: *Por la cuenca del Cinca* (1957) o *Por tierras de Aragón*²⁴ (1959), producido para Eléctricas Reunidas de Zaragoza.

²¹ Información tomada de VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, ANTONIO (1992): *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 125.

²² Tomado, como el resto de las referencias a la situación del documental en 1960, de LÓPEZ CLEMENTE, JOSÉ (marzo de 1961): «El documental español en 1960», en *Arte Fotográfico*, núm. 111, pp. 263-266.

²³ Que se corresponde con la convocatoria del concurso con este único tema, organizado por la Asociación Española de Amigos de los Castillos, PERUTZ y Comercio Fotográfico Asociado. Sale publicada en la revista *Arte Fotográfico*, núm. 124, abril de 1962.

²⁴ «En este documental hay un predominio de las descripciones de paisajes, referencias al arte y la cultura del entorno. El recorrido del río permite evocar la historia de los lugares por donde pasa. El documental de empresa se carga de elementos ajenos a sus finalidades más específicas, pero cobra otros valores que en la actualidad adquieren gran estima al integrarse como elementos propios de la cultura de la empresa. De esta manera la entidad se presenta no sólo en su dimensión

En cuanto al sector empresarial, la mayoría de las firmas que desde el principio hemos denominado independientes, es decir, que financian sus proyectos con capital propio y trabajan de forma autónoma del Estado, estaban radicadas en Madrid (Alesia Films, P.C.; Berna, P.C.; Cooperativa Ibérica Cinematográfica; Cooperativa Cinematográfica Unión; Cinecorto; Documento Films; Impala, S.A.; Onda Films; Mezquita Films, etc.), con algunas más en Barcelona (Estalac Films; Royal Films; Bagaña Hermanos, S.L.; Fermín Marimón, P.C., etc.), especializándose algunas en el film de tipo industrial y publicitario (Buch Sanjuán, de Barcelona; Estudios Moro, de Madrid; Mago Films, de Madrid; Publivisión, de Madrid, etc.), sabedoras de las posibilidades que les ofrecía este campo, en esa época todavía en ciernes.

Recibido: enero 2012, aceptado: marzo 2012.



industrial, sino también en sus aspectos de preocupación por el entorno social, cultural e histórico del lugar donde están ubicados sus centros de trabajo». CEBRIÁN, Mariano (1994): *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Madrid, Síntesis, pp. 107-108.