

CARTA DE SANABRIA: UN DOCUMENTAL EN LA MEMORIA¹ POR ALICIA SALVADOR

ALICIA SALVADOR es licenciada en Historia y profesora de Historia y de Historia del Cine. Ha publicado *Cine, Literatura e Historia* y participado en diversos seminarios relacionados con el Cine y la Historia. Ha colaborado en *Tierra en trance*, de A. Elena y M. Díaz. Actualmente está realizando el doctorado con una investigación sobre el cine español de los años cincuenta, centrada en la productora UNINCI.

1. Este artículo y la investigación de la que procede se inscribe en el seno de una más amplia en curso sobre el cine español de los años cincuenta, centrada en una productora tenida, entonces y después, como aglutinadora de oposiciones y disidencias, UNINCI. Soy en él absolutamente deudora de Eduardo Ducay, que pacientemente ha atendido mi insistencia, y cuya generosidad ha puesto en mis manos sus manuscritos y fotografías, y de Carlos Saura, testigo y participante en el rodaje, que me informó cumplidamente, ofreciendo además su autorizada opinión acerca de la valoración y significación del documental. Asimismo agradezco a Ramón Rubio, del departamento de Recuperación de la Filmoteca Española, su información y ayuda.

2. El escaso material que pudo salvarse, que debía proceder del rodaje de la construcción de la presa, fue

La publicación de las notas inéditas del diario de localizaciones del documental *Carta de Sanabria* pretende rescatar un material de indudable interés bajo un triple punto de vista. El primero de ellos, el de la historia del cine español. Por lo que sabemos, en el panorama del cine documental español, siempre descrito con tintes sombríos, no ha podido proliferar el tipo de documental social que, bajo la apariencia contractual de un documental industrial, pretendía ser *Carta de Sanabria*. Gran parte del material rodado para este documental —la que debería haber constituido, precisamente, la parte social del mismo— se perdió² por un triste accidente que su autor, Eduardo Ducay, relata en la nota previa con que nos presenta su diario de 1954. Por ello ese diario, así como las fotos de Carlos Saura que lo acompañan, eleva el valor intrínseco de uno y otras a la categoría de imprescindibles para la reconstrucción histórica de lo que pudo haber sido el gran documental de un género que no abunda, precisamente, en nuestro patrimonio.

En segundo lugar, porque si, desgraciadamente, es irrecuperable un documental que nunca pudo llegar a montarse, sí recuperamos unas notas que *documentan* la situación socioeconómica de una zona profundamente deprimida o las durísimas condiciones de trabajo en la construcción de una presa. Su interés testimonial para la reconstrucción de la historia social parece, pues, asimismo indudable.

Y, en tercer lugar, porque permite reencontrarnos con la fuerte inquietud documentalista de una época —los cincuenta—, generalizada en toda Europa, y que en España, aunque con seguridad minoritaria, fue muy intensa en ciertos sectores. Odin, en su introducción a la reciente obra por él coordinada³ esboza un panorama general europeo en el que hace referencia a la política de relanzamiento de la cultura y la educación iniciada al término de la II Guerra Mundial, y que da sus frutos en la década de los cincuenta, época en que críticos, enseñantes, universitarios, políticos, sindicalistas, etc., piensan que conviene tomarse el cine en serio, cristalizando ese fermento en lo que supuso, desde finales de los cuarenta, las reflexiones teóricas acerca de la propia esencia del cine, el desarrollo de los cines educativos y científicos, y, desde luego, el de los cine-clubs como vehículos de formación. «*Es en este gran movimiento educativo y humanista —señala Odin— donde se inscribe el desarrollo de la producción documental de los años cincuenta*»⁴.

EL CONTEXTO

La producción de cortometrajes de no ficción en Europa es abundantísima en los años cincuenta, y con una variada tipología que no es del caso establecer en este breve texto. Como señala Odin, son baratos, no precisan tanta película virgen como el largometraje, permiten trabajar y aprender a los jóvenes cineastas o aspirantes a ello⁵, permite la innovación o experimentación técnica o formal, etc. Ese interés por el documental se traduce, además, en la proliferación de escritos y reflexiones sobre el mismo, y las revistas especializadas más autorizadas tienen secciones de documental o, cuando menos, se ocupan de él

posteriormente montado para cubrir el encargo empresarial que dio origen al proyecto. Si bien no parece figurar en el catálogo de la Filmoteca Española, Ramón Rubio, del Departamento de Recuperación de la misma, pudo constatar que sí se conserva en la misma un negativo.

3. Roger Odin (dtor.), *L'âge d'or du documentaire*. Europe: *Années cinquante* (Paris, L'Harmattan, 1998), dos volúmenes.

4. Roger Odin, op. cit., vol. 1, p. 14.

5. Circunstancia ya percibida en la época a que nos referimos. Así lo señalaba en 1952 el propio Ducay en un artículo acerca de los documentalistas británicos: «El documental satisfacía también un importante aspecto del cinema: dar lugar a la formación de una serie de jóvenes valores en su nueva tarea, permitiéndoles un entrenamiento muy eficaz y, sobre todo, recibir la experiencia de crear con arreglo a sus ideas y en condiciones perfectamente libres». E. Ducay, «La crisis del documental inglés» (*Ínsula*, n.º 81, 1952), p. 11.

6. En la censura previa, el guión fue bien considerado por los tres lectores que lo juzgaron, aunque uno de ellos matiza «tiene todo él un tono triste, innecesario». (Archivo Central del Ministerio de Educación y Cultura, c/ 13.832; expte. 188-55).

7. Así, desde el punto de vista cuantitativo, aparentemente el más sencillo y aséptico, si tomamos como referente Francia, la distancia es abismal: la media de producción de documentales en Francia en la década se estima en 320 por año [Groupe de recherche R. Odin (In: R. Odin, op. cit., vol. 1, p. 26)], frente a los 437 [en total] que se contabilizan entre 1950 y 1959 en España –suma de los datos

con frecuencia. Asimismo, existen festivales o muestras de cine documental, muchas veces especializado –educativo, industrial, etc.–, mientras que los grandes festivales cinematográficos europeos cuentan con una sección de documental.

En el caso español, el cine documental siempre se ha percibido y presentado como *diferente* respecto al de otras cinematografías. En la época a la que nos referimos –años cincuenta– la existencia de NO-DO ejerciendo de hecho el monopolio del espacio del cortometraje –de ficción o de no ficción–, así como el férreo aparato censor contra el que hubieran chocado sin duda ciertas tipologías –entre ellas la representada por *Carta de Sanabria*⁶–, confieren al cine documental español peculiaridades obvias y sustanciales diferencias cuantitativas⁷ y cualitativas. Sin embargo, cuantitativamente hablando, da la impresión de que la producción de documentales, si no llega al nivel de otras cinematografías, ha debido ser mayor de lo que siempre se ha dicho⁸. Además de los documentales de NO-DO, no computados en los datos del Sindicato Nacional del Espectáculo, había otros organismos oficiales o semioficiales que han producido películas documentales en los años cincuenta: la Comisión Nacional de Productividad Industrial, el Instituto Nacional de Industria, el Instituto Nacional de Previsión, la RENFE, el Ministerio de Agricultura, la Delegación Nacional de Sindicatos⁹. Es preciso partir de una catalogación¹⁰ que ofrezca, de manera conjunta, los fondos existentes en la totalidad de las filmotecas del Estado como paso previo para una valoración cuantitativa más rigurosa y, sobre todo, para realizar trabajos de análisis.

Parece lógico, no obstante, pensar que investigaciones más sólidas tal vez no alteren radicalmente el principio general de que el panorama del documental español presenta características y carencias significativas respecto al de otras cinematografías, debido a las condiciones políticas y al ordenamiento cinematográfico. Sin embargo, por debajo de las profundas diferencias atisbamos una cierta sintonía subyacente con el panorama europeo, y ciertos paralelismos, cuya importancia y magnitud están por estudiar y calibrar. El primero de ellos es, precisamente, el de la falta de estudios. El documental español no ha generado



El plano.

del Sindicato Nacional del Espectáculo, recogidos por Sánchez-Biosca y Tranche. [*L'image documentaire au temps du franquisme*. (In: R. Odin., op. cit., vol. 1, p. 142)].

8. Impresión obtenida en consultas realizadas en la Filmoteca Española y en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. En ambas, Ramón Rubio y Mariona Bruzzo, respectivamente, han comentado la afluencia constante de material, en curso de su correspondiente catalogación.

9. Ramón del Valle Fernández, *Anuario del Cine Español 1955-62* (Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1962), p. 279.

10. Es interesante el proceso de catalogación de los documentales franceses descrita por Michèle Lagry en su artículo «Un catálogo de los documentales franceses» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 4, abril de 1996), pp. 39-56.

11. Al margen de artículos aparecidos en publicaciones periódicas, los estudios generales sobre el documental español se reducen casi al ya clásico de José López Clemente (*Cine documental español*, Madrid, Rialp, 1960), a la *Historia del cortometraje español* (AA.VV., Alcalá de Henares, Publicaciones del Ayuntamiento, 1996), y al capítulo correspondiente a España, a cargo de V. Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche, en la citada obra dirigida por Odin (op. cit., vol. 1, pp.125-148). Respecto a trabajos monográficos relativamente recientes, cabe señalar el de M. Cebrián, *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López Heptener en IBERDUERO y NO-DO* (Madrid, Síntesis, 1994).

12. Es significativa la excepción en la época de que hablamos: un artículo publicado en 1950,

demasiados estudios historiográficos, siendo escasa la bibliografía que lo aborda con carácter general y monográfico¹¹. Por otra parte, tampoco lo hacen las historias generales del cine español¹². Pero esa carencia no es una peculiaridad española, sino que parece estar dentro de una falta de interés de la historiografía cinematográfica europea por el cine documental, al que Odin considera el pariente pobre de la historia del cine.

Sin embargo, y contrastando con lo anterior, encontramos un vivo interés por el documental en los años cincuenta. El panorama europeo presenta una actividad productiva enorme, pero asimismo un gran interés teórico por el cine documental que se percibe al revisar las revistas especializadas de la época, y que debe encuadrarse en el marco más amplio del panorama cultural y de preocupación intelectual por la cinematografía, que obviamente escapa del alcance de este artículo. Ese clima general, aunque minoritario y comprimido por la situación en que la dictadura colocaba a la actividad y producción cultural, lo encontramos también en España, desarrollado por una minoría de intelectuales todo lo activa que las penosas condiciones permitían, que organizaba cine-clubs, gestionaba con embajadas e instituciones culturales extranjeras ciclos cinematográficos¹³, o constituía asociaciones en total sintonía con otras del exterior¹⁴, que a su vez organizaban ciclos y conferencias. Esta activa minoría —muchos de cuyos miembros, por otra parte, se matriculan en el IIEC— contempla al cine como un hecho cultural y social, y se manifiesta asimismo en las revistas culturales¹⁵.

Parte de ese reducido grupo —generacional, en un amplio sentido— para el que el cine, entre otras cosas, era un vehículo para mostrar o denunciar la realidad, siempre manifestó a través de sus escritos y actividades un especial interés por el cine documental, que para ellos podía llegar a representar y traducir una actitud ética o política. Y en ese contexto de inquietudes —muy minoritario, sin duda— de los años cincuenta, Eduardo Ducay jugó un intenso papel tanto con sus artículos como en sus actividades y vinculación a los cine-clubs¹⁶.

Es en este marco general en el que debe encuadrarse, bajo guión y dirección de Eduardo Ducay, la producción de *Carta de Sanabria*, mezcla de película industrial



Puebla de Sanabria.

precisamente de Ducay, presentando una panorámica de la historia del cine español desde la anteguerra hasta entonces, en el que su global concepción del cine le hace incluir dentro de dicho panorama no solo a los largometrajes de ficción, sino también la situación del documental, así como la del cine amateur y de animación. («El Cinema in Ispagna» (sic) *Bianco e Nero*, noviembre de 1950, pp. 55-69).

13. Es evidente el impacto que supuso para toda una generación de cineastas y críticos, muy joven entonces, la I Semana de Cine Italiano celebrada en Madrid en 1951 patrocinada por el Instituto Italiano de Cultura.

14. La Asociación Española de Filmología, por ejemplo, ligada a sus homónimas francesa y belga, inspiradas por Cohen-Séat, cuya presidencia honorífica ostentaba José Germain y de la que era Secretario Paulino Garagorri, su fundador, y Vicesecretario Eduardo Ducay.

15. En este sentido, las reflexiones teóricas sobre el cine y su esencia no se debaten solo en las publicaciones periódicas relacionadas específicamente con el cine, sino en las revistas culturales más interesantes del momento, *Índice*—que llegó a tener una sección de Cine de varias páginas de crítica y, sobre todo de reflexión y discusión, con las firmas, entre otros, de Paulino Garagorri, Ducay, Muñoz Suay, Bardem o Berlanga—e *Ínsula*—que inauguró en enero de 1951 una sección fija de Cine a cargo de Eduardo Ducay, quien, en sus páginas va siempre más allá de la crítica cinematográfica al uso.

16. Precisamente, dirigiendo el Cine-club de Zaragoza, había organizado un ciclo dedicado al documental (I Semana del Film Documental), actividad

de encargo y de documental social y antropológico, oficialmente producida por UNINCI y financiada por una compañía eléctrica¹⁷.

CARTA DE SANABRIA: EL ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN

El encuentro de quien escribe con el diario del primer viaje de Ducay a la comarca de Sanabria culmina un proceso que arranca del comienzo mismo de la referida investigación marco en el que se encuadra. Desde la primera referencia escrita encontrada sobre el documental y una escueta información telefónica de su autor indicando que fue un encargo industrial cuyo material se destruyó sin llegar a ser montado, hasta la lectura del *Diario* que ahora se publica han transcurrido dos años. Sin detallar el proceso, cabe decir que, con anterioridad e independencia de la lectura de este *Diario*, tres elementos han ido dando la medida de lo que debió haber sido *Carta de Sanabria*: el guión «oficial», las fotos que Carlos Saura tomó en durante el rodaje, y el testimonio de éste, cuya autorizada voz fijó la medida de su valor. Las fotografías y el diario hablan por sí; queda solo resumir el resto.

Carta de Sanabria, por lo que respecta a la investigación general emprendida sobre UNINCI, hubiera quedado reducida a la mera referencia sobre un frustrado documental industrial de encargo de no haber sido porque, felizmente, el guión de Eduardo Ducay, presentado por la productora en 1955 ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro para la obtención del permiso de rodaje, se conserva entre los documentos de su correspondiente expediente¹⁸. Su lectura rompió la idea, sin duda gratuita, forjada sobre él. Ni su contenido ni su forma, ni el hilo conductor ni las leves referencias antropológicas, históricas y literarias encajaban en la imagen de un mero encargo industrial. Su hilo conductor era una carta; en sus diez y seis páginas, hasta el final de la novena no comienzan las referencia y descripción de las obras de la central. Por debajo de una escritura, por otra parte hermosa, se descubría o intuía la dura realidad social latente y patente de una comarca especialmente deprimida en una época y país cuya situación y circunstancias no cabe



Escuela masculina de Lobeznos.

que fue acompañada de la elaboración y publicación de un interesante trabajo de síntesis acerca del cine documental [E. Ducay, *El film documental (sus principios)*, (Zaragoza, 1950)].

17. La financiación corría a cargo de la empresa, como solía ser frecuente en este tipo de producciones. Sin embargo, para la tramitación de los permisos pertinentes y para poder disponer de película virgen a tal efecto era preciso que el proyecto lo presentara una casa productora debidamente registrada y reconocida, que en este caso es UNINCI, como lo había sido también en otro documental industrial anterior –*Nace un salto de agua* (1954), de Alfredo Castellón, encargado y financiado por la empresa hidroeléctrica «Saltos del Sil».

18. ACMEC, expte. 188-55. Son muy pocos los guiones que se conservan entre los expedientes de este Archivo, estando la mayoría en el A.G.A. de Alcalá de Henares, donde, dada su magnitud y su falta de clasificación cualquier encuentro es prácticamente casual.

19. Junio de 1998.

20. Entrevista de julio de 1999.

21. Sin olvidar, naturalmente, su propia experiencia como documentalista, que cuenta con un importante mediometrage documental realizado con posterioridad –*Cuenca*, 1958–, en los comienzos de su carrera cinematográfica.

22. Del montaje final manifestó haber resultado un documental industrial muy bien hecho, pero sin ninguna relación con el propósito que había movido a Ducay; toda la parte social y antropológica había desaparecido.

aquí señalar, atisbada a través de los gestos cotidianos de personas concretas. En el guión se describen las transformaciones que podrán operarse con el proceso de electrificación, pero su final da pie a intuir un cierto escepticismo ante el fondo o la forma de esos cambios, redundado con la referencia, en la columna del sonido, a una voz en *off* que recita los versos de Unamuno citados por Ducay en su nota de presentación del *Diario*.

Una posterior entrevista personal con su autor¹⁹ informó detalladamente de los hechos que rodearon el proyecto y los detalles técnicos de la pérdida del material rodado. Reconoció que, aunque se rodaron tomas de la presa y de la construcción de la misma, había una intención de hacer un documental de carácter social, aunque su discreción le hizo ser excesivamente parco al hablar de algo que le concernía tan directamente. Sin embargo mostró las impactantes fotos tomadas por Carlos Saura en el viaje del rodaje, una selección de las cuales se reproduce junto con las notas del diario de localizaciones.

Carlos Saura fijó más tarde²⁰ el valor de lo que pudo haber sido *Carta de Sanabria* con voz doblemente autorizada: fue testigo presencial e implicado en el proyecto, pero su falta de responsabilidad directa en el mismo –su participación como fotógrafo y ayudante nada tenía que ver con la autoría de la obra–, le coloca en una posición mucho más libre a la hora de considerar el valor de *Carta de Sanabria*²¹. Recordó muy vívidamente la experiencia de un rodaje durísimo, en muy penosas condiciones, y el impacto producido por el contacto con la extrema crudeza y atraso de las condiciones de vida de la comarca de Sanabria entonces. El hilo imprescindible del documental –al fin y al cabo, un encargo de una empresa hidroeléctrica– habría de ser cómo la luz puede llegar a transformar, pero esta idea cobijaba lo que para él era la esencia del mismo: se trataba, en un trabajo casi de entomólogo, de analizar una región abandonada, siendo el eje del análisis la dimensión y el paisaje humanos. Saura considera *Carta de Sanabria* –lo que debió haber sido, claro está²²– como una obra arriesgada, rodada con gran libertad: lo rodado y grabado constituía, a su juicio, un material precioso y de extraordinario valor, pudiendo haber sido su resultado *el* gran documental, cuyo único antecedente en España era *Tierra sin pan*, calificando de catástrofe y frustración su pérdida.



Entrada a la escuela de Lobeños.

23. R. Muñoz Suay, «Un material neorrealista» (*Cinema Universitario*, nº 1, enero-febrero-marzo de 1955), pp. 19-25.

24. E. Ducay, «Objetivo Sanabria» (*Cinema Universitario*, nº 1, enero-febrero-marzo de 1955), pp. 31-38.

25. La sección en sí misma debe relacionarse con lo señalado más arriba, y está en consonancia con la inquietud de documentalismo comprometido que encontramos en ciertos sectores en los años cincuenta por todas partes. Así, en la revista *Cinema Nuovo* había una sección similar a ésta —*l fotodocumentario*—.

26. Ducay, en un escrito ya citado, sostenía que en el cine documental el guión ha de tener unas características, en fondo y forma, diferentes al que tiene en el cine de ficción: «En el film documental la tarea [de montaje] es muy distinta [respecto del cine de ficción]. El tema es, a veces, solo a medias conocido, y exige un contacto directo del realizador que ha de interpretarlo para poder obtener de él toda su verdad (...) Entra en juego entonces el auténtico temperamento creador que ha de «seleccionar» de entre todo lo que ve cuanto pueda ser significativo y tener un interés fundamental para la comprensión del tema. Este, a su vez, puede ser enfocado desde muchos puntos de vista y hace falta de nuevo la auténtica mente rectora que sepa dar al film el valor de mensaje humano que caracteriza al documental. El guión tiene aquí un valor muy relativo. No hay que analizar, sino sintetizar. Lo narrativo se supedita a lo que quiera mostrarse. Y el montaje pasa a ser montaje-guión. El guión habrá de construirse cuando el film se encuentre en realidad ya terminado. De los fragmentos sueltos o

Finalmente, ante el insistente interés manifestado por el documental, su autor mostró y prestó a quien esto escribe el manuscrito del diario del viaje de localizaciones. Habiéndole instado, tras su lectura, a consentir en la publicación de sus notas, las cuales presentadas por él mismo, leemos en las páginas siguientes. En ellas se incluye, presentado por su autor, el citado diario de localizaciones, que corresponde al primer viaje realizado a la comarca en diciembre de 1954; en él se rodaron, además, algunos metros de película; acompañaba a Ducay como operador Juan Julio Baena, quien tomó fotos, algunas de las cuales ilustran el texto del diario. El rodaje se realizó meses después, en un segundo viaje, en otoño de 1955. En esta ocasión le volvió a acompañar como operador Baena, incorporándose, además, como ayudante y fotógrafo Carlos Saura. A este segundo viaje corresponden las fotos de éste publicadas en el Anexo, así como la carta reproducida por Ducay como epílogo a su escrito.

LA PUBLICACIÓN DE NOTAS DE DIARIOS: ALGUNOS ANTECEDENTES PRÓXIMOS

En el tiempo en que fueron tomadas estas notas hay una doble experiencia de publicación de textos similares al de este diario, y en estrecha y directa relación con él, si bien el contexto y circunstancias los hacen tan distintos —hoy recuperamos un documento histórico, entonces se pretendía evidencia una realidad palpitante—. Ambos aparecieron publicados en 1955 en el primer número de *Cinema Universitario*. Uno de ellos, firmado por Muñoz Suay²³, recogía fragmentos de las notas tomadas en su viaje con Zavattini, Berlanga y Canet, que cristalizarían posteriormente en *Cinco historias de España*. El segundo, de Ducay²⁴, inauguraba en la revista una sección denominada «Fotodocumentales»²⁵. El texto, elaborado a partir de las notas ahora publicadas, difiere, sin embargo de ellas, inéditas como tales hasta hoy: no fueron escritas, como aquéllas, para ser leídas, sino que el diario hoy transcrito habría de ser de exclusivo uso personal de su autor para la construcción del guión-montaje²⁶, expresándose en sus anotaciones, pues, mucho más



escenas recogidos por la cámara, con un simple valor de testimonio, habrá que formar ideas, exponer hechos, deducir consecuencias». E. Ducay, *El film documental (sus principios)* (Zaragoza, 1950), p. 13.

27. Años antes Ducay manifestaba: «...El sonido natural, acompañamiento imprescindible siempre que pueda colaborar a favor de la expresión, dependerá también de lo que la cámara haya captado.(...) [El documental] debe huir de la deshumanización. Nos referimos, naturalmente, al film que se ocupa de problemas que conciernen directamente a la vida humana, a las grandes líneas de la organización social o los pequeños detalles que narran la lucha del hombre con la Naturaleza con un fin exclusivamente polémico. El documental interpretado, lo que se ha llamado «film de

libremente, por lo que tienen hoy más fuerza. Las notas publicadas en 1955 –*Objetivo Sanabria*–, no obstante, tienen hoy también interés, sobre todo por su concepción misma: incluía fotografías tomadas por J.J. Baena, que, como se desprende del propio título de la sección, no eran una mera ilustración de un texto, sino que texto e imagen aparecían en el documento formando un todo absolutamente integrado.

CARTA DE SANABRIA EN LOS AÑOS CINCUENTA

Obviamente no podemos describir ni analizar un texto fílmico que no llegó a ser, pero sí intentar establecer unos nexos de unión entre lo que sin duda pudo haber sido *Carta de Sanabria* y su contexto circundante, en línea con lo que sostenía más arriba.

Señala Odin que el documental era a veces un campo de experimentación, técnico o estético, permitiendo su relativamente bajo coste introducir innovaciones que en productos mucho más caros, como el largometraje de ficción, hubieran sido considerados como demasiado arriesgados por las pequeñas productoras. En el caso de *Carta de Sanabria* encontramos esa innovación: el documental incorporaba un material nuevo –el TRI X–, y fue precisamente la inexperiencia en el manejo de algo novedoso lo que, accidentalmente, acabó con la mejor parte del material.



Eduardo Ducay (derecha) da fuego a un viandante en una calle de Zamora.

vida» debe siempre huir de la visible y socorrida voz del locutor, comentando sistemáticamente cuanto en la pantalla aparezca y ofreciendo una disertación que, en puridad, no tiene conexión con la imagen». E. Ducay, *El film documental (sus principios)* (Zaragoza, 1950), p. 13.

28. Erik Barnow, refiriéndose al *Free Cinema*, dice: «Nuevos equipos ligeros hacían posible una observación más directa que era nueva en el documental; los equipos tenían que ver tanto con el sonido como con la imagen. Y los autores cinematográficos estaban empeñados tanto en escuchar sonidos como en observar imágenes. Era como si la cinta magnetofónica les hubiera abierto un nuevo mundo, y ellos estaban fascinados por sus sonidos, el habla y los ritmos orales. A menudo penetraban en lugares que la sociedad se inclinaba a ignorar o mantener ocultos». (E. Barnow, 204-205). E. Barnow, *El documental. Historia y estilo* (Madrid, Gedisa, 1996).

Su rodaje incorporaba, asimismo, el uso del magnetofón para el registro de las voces²⁷, lo cual no parece haber sido frecuente hasta el momento en España, pero está en la línea de lo que ya se produce en Europa en la postguerra, se desarrolla en los cincuenta²⁸, y será general en los sesenta.

Dejando a un lado estos aspectos tecnológicos que evidentemente implican otros cambios, en el panorama europeo encontramos al menos cierto paralelismo entre lo que suponemos debiera haber sido *Carta de Sanabria* y documentales italianos de la postguerra y de los cincuenta, según describe Nepoti²⁹. No parece que estos documentales italianos fueran vistos en España, por lo que no puede hablarse de influencia, pero sí de *sintonía*: en contextos similares, surgían voces que pretendían alzarse de forma similar también, con independencia de que las estructuras políticas en unos casos permitieran y en otros impidieran la expresión de esas voces.

El antecedente en España del documental que nos ocupa se remonta hasta *Tierra sin pan*.

En su momento parece clara su relación con las corrientes neorrealistas, más allá de lo estrictamente formal –aspecto del que obviamente no puede hablarse en este caso–, y con las posiciones del realismo social en otras producciones culturales, que por encima de una estética son en la época, ante todo, una postura ética. La pretensión de captar y transmitir *la realidad*, poniendo de manifiesto abierta o veladamente las causas o elementos que facilitarían su análisis subyace asimismo en movimientos literarios de la llamada generación de los cincuenta, que es, evidentemente, de la que estamos hablando. En el



Quintana.

29. «En la inmediata postguerra y en los años cincuenta, y más aún en los sesenta, la antropología atravesaba todos los géneros y el documental de base antropológico se convierte, por así decirlo, en una especie de «supergénero» de documental (...) [que] se aferra a la geografía humana del país, a los modos de vida de un pueblo repartido entre arcaísmos, innovaciones y mitos de progreso. (...) Según los usos del documental antropológico internacional, lleva a este cine a mostrar la vida en las regiones más afectadas por la crisis económica; sus modos de representación varían (pero sus fronteras no están bien definidas) del documental etnográfico a la entrevista, del film industrial al cortometraje de autor. Ya hemos hablado de los documentales rodados en la llanura del Po; parémonos a presentar los que hay para el marco del Mezzogiorno y Cerdeña». R. Nepotì, *Les années du documentaire (1945-65)* (In: R. Odin, op. cit., vol. 1, pp. 178-179).

caso español reflejar la realidad era, en los cincuenta, en el fondo, subversivo, pues la imagen construida oficialmente pretendía, sin conseguirlo, contrastar con ella: el grotesco triunfalismo imperante no podía permitir mirarse en el espejo.

El realismo, literario –novela social– o cinematográfico –neorrealismo– parecen, pues, manifestaciones paralelas de un mismo compromiso, y en ambos casos impregnan la ficción y la no-ficción. También en la literatura existe un género *documental* de relatos de viajes que pretenden ser un testimonio, y que dará a finales de los cincuenta e inicio de los sesenta *Campos de Nijar* y *La Chanca*, de Juan Goytisolo, o *Caminando por las Hurdes* y *Por el río abajo*, de Farrés y López Salinas.

Pero en el campo literario, con los problemas de todos conocidos, pese a todo era más fácil poder manifestarse: en el cine no solo la censura era aún más rígida por la imponente fuerza de la imagen, sino que las necesidades de inversión financiera y una mínima infraestructura industrial precisas cerraban el paso a proyectos arriesgados de porvenir incierto: una prohibición –o una clasificación de 2ª B o 3ª que de hecho casi venía a ser lo mismo–, sin olvidar, reconozcámoslo, que el público no siempre prefería verse reflejado.

Si ello afecta a todo producto cinematográfico, qué no decir del documental, al que tan escasa viabilidad comercial dejaba el monopolio de NO-DO. La oportunidad de aprovechar el resquicio ofrecido por un encargo empresarial constituyó una vía, desgraciadamente malograda, para intentar hacer una obra relativamente libre en consonancia ética y estética con la disidencia necesaria en un momento dado. Mantener la memoria de esos compromisos es otro compromiso, y recuperar sus restos, enriquecimiento.

NOTA: Las fotografías que ilustran este artículo y el siguiente fueron realizadas por Juan Julio Baena en el viaje realizado en diciembre de 1954.

ABSTRACT. Under the appearance of a commission, industrial film, *Carta de Sanabria* was intended to be a bold social documentary about a deeply depressed area. Evidence of the project's initial intention is given by its remainders: the director Eduardo Ducay's script and filming notes, and also the photographs taken at the shooting by his collaborator Carlos Saura. It seems unavoidable to rescue all that from oblivion as, among other facts, it proves the existence of a highly critical tendency in Spanish documentary production, in tune with the European trends of those years. ■