

**Narrativas y estéticas hereditarias en la no ficción española:  
reminiscencias cinematográficas de la obra de Joaquim Jordà y José  
Luis Guerin**

**Inherited narratives and aesthetics in Spanish non-fiction films:  
cinematographic reminiscences of the filmography of Joaquim  
Jordà and José Luis Guerin**

**Sergio Cobo-Durán**

Universidad de Sevilla  
cobosergio@us.es

**Irene Liberia Vayá**

Universidad de Sevilla  
iliberia@us.es

**Resumen:**

Este artículo aborda las filmografías de Joaquim Jordà y José Luis Guerin con el objetivo, por un lado, de identificar sus rasgos y estrategias creativas esenciales, y por otro, de analizar su influencia en la no ficción española del nuevo milenio, que protagoniza uno de los capítulos más interesantes de nuestra cinematografía reciente. Tras una profunda revisión bibliográfica y el uso del análisis textual fílmico como metodología principal, se han extraído una serie de estilemas y temas fundamentales que determinan la obra de Jordà y Guerin, entre los que destacan la hibridación genérica, la mezcla de formatos y recursos, la puesta en situación, la naturaleza autobiográfica, la polifonía de voces, la intermedialidad, el carácter biopolítico o el uso creativo del sonido. Posteriormente, se han rastreado estos principios de forma exploratoria en un conjunto de trabajos firmados por Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez, Carla Subirana y otros jóvenes cineastas asiduos de ese espacio limítrofe y tan fecundo entre la ficción y la realidad, que ha generado desde el cambio de siglo una estimulante producción audiovisual, además de una intensa y prolífica reflexión teórica.

**Abstract:**

This article uncovers key features and creative strategies of the filmographies of Joaquim Jordà and José Luis Guerin and analyses their influence on Spanish non-fiction films in the new millennium, which constitutes one of the most interesting chapters in our recent cinematography. In this article, we combine an extensive review of the bibliography with the use of filmic textual analysis to determine a series of fundamental identifying features and topics that characterize Jordà and Guerin's work, including hybridization of genres, mixture of formats and resources, mise-en-situation, autobiographical nature, polyphony of voices, intermediality, biopolitical condition and creative use of sound. Subsequently, we have examined these principles in a series of works by young filmmakers like Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez, Carla Subirana among others, who have played a leading role in this blurred and prolific area between fiction and reality, which has generated a stimulating audiovisual production since the beginning of the XXI century, as well as an intense and prolific theoretical reflection.

**Palabras clave:** No ficción; documental creativo; Joaquim Jordà; José Luis Guerin; influencias cinematográficas.

**Keywords:** Non-fictional films; creative documentary; Joaquim Jordà; José Luis Guerin; cinematographic influences.

## 1. Introducción. Desbordando los márgenes: larga vida a la no ficción\*

“En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición”. Con esta contundente afirmación, Antonio Weinrichter (2004, p. 11) daba cuenta en los primeros años del auge del documental creativo, de la gran heterogeneidad y complejidad de un campo que ha generado desde entonces no solo una amplísima y estimulante producción audiovisual dentro y fuera de nuestro país, sino también una prolífica y muy fecunda reflexión (Aguilar, 2018; Bruzzi, 2000; Català, 2005, 2010, 2013; Català & Cerdán, 2007a, 2007b; Catalá, Cerdán & Torreiro, 2001; Cerdán, 2003, 2005; Cerdán & Torreiro, 2007; Corner, 2000; Fernández Guerra, 2014, 2015; Fernández Guerra & Alonso Ruiz de Erentzun, 2015; Fernández Guerra & Gabantxo, 2012; Arnau Roselló & Gifreu Castells, 2020; Monterrubio Ibáñez, 2017, 2019; Nichols, 2003, 2007; Plantinga, 2005, 2007; Sánchez Alarcón & Díaz Estévez, 2009; Torreiro, 2010a, 2010b; Torreiro & Cerdán, 2005; Weinrichter, 2004, 2007, 2009, 2010).

Libre por definición y contrario a cualquier intento de (de)limitación, esta forma cinematográfica no se ha librado, sin embargo, de multitud de apellidos: cine periférico, *otro*, extraterritorial, resistente, excéntrico, heterodoxo, “en los márgenes”, *low cost*, cine de lo real, postdocumental, neodocumental... En cualquier caso, las nuevas tendencias que se abren paso con fuerza en el cambio de siglo, y que encuentran en el ámbito catalán –punta de lanza del documental español contemporáneo– un vivero entusiástico, veinte años después siguen evolucionando de la mano de la tecnología, reflexionando sobre el mundo y profundizando en el fértil debate en torno a la relación entre imagen y realidad.

A pesar de que la diversidad continúa siendo la norma, el análisis académico y la crítica cinematográfica han revelado líneas comúnmente transitadas por un cine que subvierte lo establecido, escapa a la compartimentación genérica, es novedoso y radical en sus propuestas estéticas, heterodoxo y (auto)reflexivo,

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D+i ‘Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011)’, financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, en la Convocatoria 2018 de Proyectos de I+D de Generación de Conocimiento y Proyectos I+D+i Retos de Investigación.

fragmentario, ensayístico, a veces autobiográfico, se gesta y se desarrolla con frecuencia en red y se difunde a través de “circuitos independientes, múltiples y heterogéneos” (Fernández Guerra & Alonso Ruiz de Erentzun, 2015, p. 86). Precisamente lo limítrofe también en este sentido y en lo que a disciplinas artísticas se refiere, lleva a Pérez Morán y Sánchez Noriega (2020) a hablar de “cine desplazado”.

Y para que una producción constante y creciente de este *anti-género* audiovisual haya sido posible durante más de dos décadas, como señalara Torreiro ya en 2010, fueron claves en los inicios la decidida inversión de la televisión, sobre todo catalana; la difusión de una cultura del cine de lo real desde la Universidad –con el papel protagonista del Máster de Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) y el Máster de Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)<sup>1</sup>–, y las prácticas cinematográficas de auténticos “francotiradores” que, desde mucho tiempo atrás, demostraron las posibilidades infinitas de la no ficción: Pere Portabella, Llorenç Soler, Jaime Camino, José Luis Guerin, Joaquim Jordà... Especialmente estos últimos, también a través de la docencia, “están en la base de la formación de la generación de nuevos autores alumbrada hacia comienzos de la primera década del siglo XXI” (2010b, p. 34), y de muchos de los que vendrán después: nombres como los de Albert Serra, Mercedes Álvarez, Isaki Lacuesta, Oscar Pérez, Ariadna Pujol, Abel García Roure, Laia Manresa, Sergi Dies, Carla Subirana, Alejandra Molina, Lupe Pérez, Pablo Baur, Pachi Bustos, Renate Costa, Oliver Laxe, Eva Vila, Andrés Duque, el colectivo *Los Hijos*, Neus Ballús<sup>2</sup>...

---

1 Sobre el imprescindible papel que estos juegan en la eclosión de la no ficción, consultar: Torreiro, 2010a; Comella Dorda, 2010; Castanon-Akrami, 2011 y García López, 2012. Asimismo, pueden mencionarse, entre otras iniciativas universitarias más recientes, el Máster en Documental y Nuevos Formatos de la Universidad Rey Juan Carlos o el Diploma en Documental Interactivo y Transmedia de la DocsBarcelona Documentary School-Universitat Ramon Llull.

2 Entre estos jóvenes autores, cabe destacar la existencia de un nutrido grupo de estudiantes de los másteres citados que provienen de países latinoamericanos, como es el caso de Molina, Pérez, Baur, Bustos o Costa, por mencionar solo algunos. Asimismo, las principales líneas estilístico-narrativas que se recogen en este trabajo sirven para caracterizar también al documental latinoamericano contemporáneo: consultar Ortega, 2007; Calvo de Castro & Marcos Ramos, 2020.

Con la voluntad de realizar una radiografía sintetizadora de este fenómeno, el presente artículo busca glosar los rasgos y principios esenciales del cine de no ficción español producido a finales del siglo XX y durante los años 2000, a partir de la filmografía e influencia de quienes se consideran los iniciadores de dos escuelas “que explicarían la pujanza del documental del período” (Torreiro, 2010b, p. 45): los citados Jordà y Guerin. No en vano, *Monos como Becky* (*Mones com la Becky*, 1999) y *En construcción* (2001), ambas realizadas en el marco del Máster de la UPF, se han definido como “las dos obras seminales del nuevo cine documental español” (de la Torre Espinosa, 2015, p. 569), ese movimiento extraordinario que ha supuesto “the Spanish documentary’s recovery of prestige in the new century” (Castro de Paz, 2014, p. 26).

## 2. Metodología

Por su intención aglutinadora y afán panorámico, esta investigación se asienta, en primer lugar, en una profunda revisión bibliográfica sobre el cine de no ficción, y en particular, sobre el desarrollo de este en el ámbito español desde los años noventa hasta la actualidad, prestando especial atención a la primera década del siglo XXI. En segundo término, dada la centralidad de la obra de Joaquim Jordà y José Luis Guerin en la producción de este período y, sobre todo, la apertura por parte de ambos de un camino que sentó las bases del fructífero documental creativo del nuevo milenio –ya avanzado en trabajos como *Innisfree* (Guerin, 1990) y *El encargo del cazador* (Jordà, 1990)–, se toman sus filmografías como punto de referencia para identificar las características y singularidades más notorias de este cine “en los márgenes”.

Así, partiendo de trabajos propios genéricos y específicos (Cobo-Durán, 2015; Cobo-Durán y Fernández Pichel, 2015; Cobo-Durán, Fernández Pichel y Hermida, 2016; Liberia Vayá, 2012, 2013, 2018) que adoptan el análisis textual fílmico de base semiótico-estructuralista como metodología (Casetti & di Chio, 2010; Gómez Tarín, 2010; Gómez Tarín & Marzal-Felici, s.f.; Sánchez Noriega, 2001; Zunzunegui, 2007a), se han extraído una serie de estilemas y estrategias creativas que definen las obras de Jordà y Guerin y que, posteriormente, han

sido rastreadas, de forma exploratoria y en base a una muestra teórica o “subjetiva por decisión razonada” (Corbetta, 2007), en varias de las producciones de algunos jóvenes cineastas protagonistas del auge de la no ficción desde el cambio de siglo.

Sin vocación de exhaustividad, pero con la firme voluntad de generar un conocimiento útil que permita proporcionar claves de lectura para analizar las cadenas de influencia y las derivas del cine de lo real en nuestro país, este estudio-compendio busca seguir ahondando en el pasado y presente del documental contemporáneo, identificando inquietudes temáticas, estrategias creativas y principios ético-estéticos que caracterizan a este territorio único de la cinematografía española de los últimos tiempos.

### **3. Resultados (I): Borrando los límites. Punto de partida**

Tras el análisis de la filmografía de Jordà y Guerín que se corresponde con la forma del llamado ensayo audiovisual, este primer bloque de resultados recoge de manera sucinta algunas de las líneas temáticas y de los rasgos estilísticos y narrativos más frecuentados por ambos cineastas.

#### **3.1. Joaquim Jordà: al otro lado del cine. La mirada disidente**

“Cuanto menos cuesta algo, más libertad tienes. La libertad, en el cine, es un problema de costes. Además, el documental juega con la ventaja de que no hay guión. El resultado es la sorpresa” (Reviriego, 2005, s.p.). Así respondía Jordà, unos meses antes de su fallecimiento, a la pregunta de si el cine de no ficción es el que permite mayor libertad creativa. Y precisamente este factor sorpresa, lo azaroso, constituye uno de los elementos clave de su obra, algo paradójico si se tiene en cuenta que fue un prolífico y reconocido guionista dentro de los esquemas industriales. En cambio, sus películas como cineasta se sitúan en esa zona híbrida y confusa que no es mimesis sino “elaboración a partir de hechos reales” (Cabré & Udina, 2003, p. 27), y que es la que permite, en sus propias palabras, “la actividad idónea de unos tiempos de crisis”: la reflexión (Jordà, 2004, p. 6).

Joaquim Jordà (1935-2006), que además de cineasta y guionista, fue traductor, profesor y actor ocasional, desarrolló su trayectoria como director en tres etapas fundamentales: después de iniciarse en la Escuela Oficial de Cine de Madrid, donde realizó su primer cortometraje<sup>3</sup>, comienza la primera de estas etapas en el marco de la Escuela de Barcelona<sup>4</sup>; la segunda coincide con su autoexilio en Italia, donde hizo documentales militantes para el Partido Comunista<sup>5</sup>, y la tercera es la que constituye el objeto de estudio del presente artículo, la de sus *films-essais*. Aunque en 1969 había dirigido ya el filme-ensayo *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”*, es tras su regreso a España, y después de casi diez años alejado de la dirección, cuando retoma esta vía con *Numax presenta...* (1979), a la que siguen *El encargo del cazador* (1990), *Monos como Becky* (codirigida por Nuria Villazán, 1999), *De niños (De nens* 2003), *Veinte años no es nada* (2004) y *Más allá del espejo* (2006), estrenada póstumamente<sup>6</sup>. Todos estos filmes, muy heterogéneos en temáticas, formas y perspectivas, tienen, sin embargo, claros elementos en común, algunos heredados –y desarrollados a través de singularidades muy diversas– por jóvenes cineastas formados en la órbita de influencia del Máster de la UPF<sup>7</sup>, en cuya primera edición, como se ha adelantado, se gesta *Monos como Becky*.

Además del aludido juego constante realidad-ficción, entre los trazos recurrentes en sus ensayos fílmicos se encuentra un indiscutible componente autobiográfico. Sin ir más lejos, el ictus cerebral que sufre en 1997 y que le causa agnosia y alexia, y el coma profundo que padece medio año después, le dejan graves secuelas que conforman la premisa fundamental de su última

---

3 Tras abandonar la EOC, rodó el cortometraje *Día de los muertos* (1960) junto a Julián Marcos, que no se estrenó por problemas con la censura.

4 En este contexto dirigió junto a Jacinto Esteva *Dante no es únicamente severo* (1967), el filme-manifiesto de la Escuela de Barcelona. Consultar: Riambau y Torreiro (1999) y Aubert (2016).

5 *Portogallo, paese tranquillo* (1969), *Il per ché del dissenso* (1969), *I Tupamaros ci parlano* (1969), *Lenin vivo* (1970), *Spezziamo le catene* (1971, codirigido con Ivo Barnabó Michele).

6 A estos títulos hay que añadir la película de ficción *Un cos al bosc* (1996).

7 Como señala García López (2012), las líneas maestras del plan de estudios de este máster –y también del máster de la UAB– se asientan en una serie de referentes que “habían articulado una tradición de la ruptura del cine español” (p. 125). Estos sistemas de estudio contribuyen “a crear una manera de hacer cine fácilmente reconocible en sus rasgos de estilo y condiciones de producción” (p. 124), sin que por ello se establezca “una relación mecánica entre el trabajo de [los] cineastas consagrados” que participan como docentes en dichos másteres y los jóvenes creadores que realizan sus primeras obras en este contexto (p. 140).

película, *Más allá del espejo*. En esta, centrada en esas *otras* maneras de percibir y moverse en el mundo como consecuencia de enfermedades cognitivas, Jordà se convierte en un personaje más<sup>8</sup>, algo parecido a lo que ocurre en *Monos como Becky*, donde se le ve compartiendo experiencias con los protagonistas, internos de un psiquiátrico, o sometándose a una operación cerebral. Pero este sentido autobiográfico no solo se refleja en las realidades que trata, sino también en la forma que adoptan sus filmes, y que viene determinada en parte por las secuelas que el ictus y el posterior coma dejaron en su salud. Isaki Lacuesta destaca en este sentido “lo mucho que se parecen entre sí Joaquín Jordà y todas sus películas” (Lacuesta, 2001, p. 140).

Otro de sus rasgos esenciales es, sin duda, la utilización de formatos, estrategias narrativas, estéticas, géneros y materiales muy diversos que le sirven para conducir a sus personajes y a los espectadores hacia la reflexión que busca. Entrevistas alejadas del busto parlante, reconstrucciones ficcionales, teatro filmado, secuencias “semipreparadas”, autorreflexividad... Jordà no escatima en riesgos y experimentación, dando lugar a un cine que no pretende contar historias sino ensayar lecturas, confrontar ideas e incitar a pensar sobre las problemáticas que aborda, ya sea la lucha obrera y la historia reciente de España (díptico *Numax presenta.../Veinte años no es nada*) –la memoria es un eje central de su obra–, o el retrato de toda una generación mediante el acercamiento a la figura de su amigo Jacinto Esteva (*El encargo del cazador*). Sin embargo, no siempre logra llegar donde quiere, y sus películas acaban siendo a menudo el resultado de las dificultades y obstáculos que enfrentan.

En relación con ello, se ha subrayado lo pragmático de su cine, definiéndolo como un “cine de situación”<sup>9</sup> (Guerra, 2006) en el que el relato se construye en interacción con los personajes y el entorno. Pero al mismo tiempo, Jordà concibe contextos concretos, interviene directamente en la escena para organizar el plano desde dentro (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006, p. 54) y

---

8 Para ahondar en las profundas huellas autobiográficas de su obra y, más allá, para una aproximación general a su biofilmografía, consultar: García Ferrer & Rom, 2001; Manresa, 2006 y Vidal, 2006.

9 En 2006, el MACBA organizó la exposición *Joaquim Jordà. Cinema de situació*, comisariada por Carles Guerra: <https://bit.ly/3c4oSLi>

provoca situaciones de manera deliberada, una práctica que comenzó como un juego y acabó convirtiéndose en una necesidad de orientar, “dar la cara” (Jordà & Recha, 2003, p. 27) y canalizar el azar “estableciendo una verdadera puesta en escena de la realidad” (Ruvira, 2006).

Asimismo, destaca la enorme carga dialógica de sus filmes, contruidos en gran medida a partir de la palabra y especialmente del relato oral. Hay quienes ven en esa “intensidad discursiva” una nueva categoría de “acontecimiento lingüístico y dialógico” que transforma los debates integrados en sus películas en actos de militancia biopolítica (Guerra, 2014, p. 50). En esta línea, Zunzunegui habla de su extraordinaria capacidad para intervenir en el terreno de “la política” y desplazarlo hacia el territorio difuso y muy estimulante de “lo político” (Zunzunegui, 2007b: 179), en el que aflora un mundo de personajes periféricos, entre los que el cineasta se incluye, constituyendo esta inscripción en el campo del *otro* “el principio ético que determina la carga política de su cine” (Benavente & Salvadó, 2009, p. 9).

En definitiva, estamos ante un “cine-mente” (Lacuesta, 2001, p. 140), incómodo, complejo, incisivamente crítico e imposible de encorsetar: una auténtica muestra del “arte politizado que se puede hacer en las actuales condiciones sociales y personales” (Sainz Pezonaga, 2007, p. 51). Las películas de Joaquim Jordà buscan, a su personalísima manera, intervenir en el mundo y transformarlo, y encuentran en el *film-essai* como refugio de prácticas artísticas, investigación y activismo (Guerra, 2014), el lugar idóneo desde el que establecer estrategias de resistencia compartida contra la pasividad y la normalización.

### **3.2. José Luis Guerin y las vías excéntricas del cine español**

El cine español incluye en su historia una variedad de nombres propios imprescindibles para entender la contemporaneidad, desde las vetas creativas (Zunzunegui, 2005) a las vías excéntricas (Benet, 2012). José Luis Guerin (1960) encuentra acomodo en lo que se ha considerado “otro cine español”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> La expresión “otro cine español”, proveniente de la crítica y adoptada por la Academia “para identificar esta muestra audiovisual, heterogénea y en continua expansión”, convive con otras



Pertenece a un grupo de cineastas con conocimiento teórico y crítico sobre el dispositivo, que sale de filmotecas y revistas especializadas, se distancia de la comedia de costumbres de Fernando Trueba o de la posmodernidad de Pedro Almodóvar e incluso también se aleja del realismo “de los 90 (Armendáriz, León de Aranoa, Bollaín), o de las ansias de dimensión internacional (Amenábar, Coixet), [...] [e] inicia un camino aparte que mantiene vínculos con el de Erice, tanto en la ficción (*El espíritu de la colmena*, *El sur*) como en el documental (*El sol del membrillo*)” (Brémard, 2019, pp. 247-248). Asimismo, hay que remarcar que Guerín es, además, guionista, productor, teórico y docente en el Máster de la UPF, y en otras universidades y escuelas de cine. Su obra encaja en los realismos “social, crítico y poético” (Castro de Paz, 2005, p.7) del cine español, aunque también es innegable la influencia de “otras cinematografías: Flaherty, Kiarostami, Rohmer o Varda y su ‘documenteur’” (Brémard, 2019, p. 248)<sup>11</sup>.

Tras comenzar su carrera dirigiendo varios cortometrajes en diferentes formatos desde 1976, debuta en el largometraje con *Los motivos de Berta* (1983), una película que utiliza el diario como eje central en un ejercicio puramente reflexivo (Canet Centellas, 2013b). Unos años después filma *Innisfree* en su particular homenaje a *El hombre tranquilo* (*The quiet man*, John Ford, 1952), donde el metacine empieza a convertirse en uno de los pilares de su filmografía (Lomillos, 1998). Ya en estas dos primeras producciones se localizan algunas de sus características definitorias, como el trabajo con actores no profesionales, lo que le vincula con los neorrealismos europeos. De igual forma, establece un interesante pulso dialéctico entre el azar y el control (Canet Centellas, 2013a) fundamentado en la decisión de alejarse de las entrevistas televisivas y optar por un diálogo más improvisado.

Su siguiente película, *Tren de sombras* (1997), supone una fractura entre las fronteras genéricas y establece una disyuntiva que alimenta fértiles textos

---

etiquetas como “nuevo cine español [...], otro cine, cine en los márgenes, cine periférico, cine resistente, ‘los novísimos’ (Cerdán & Weinrichter, 2007), cine de guerrilla (Muñoz, 2013), off cinema y cine excéntrico (Pena, 2006), cine low cost, cine heterodocso, cine invisible...” (Cobo-Durán, Fernández Pichel y Hermida, 2016, p. 21).

<sup>11</sup> La obra cinematográfica de Guerín es objeto de un estudio en profundidad en: Mayer, 2010.

teóricos sobre los límites entre ficción y no ficción<sup>12</sup>. Esto, además, se complementa con el empleo de metraje encontrado –al que estudiosos y críticos se refieren con distintas terminologías como “remontaje audiovisual” (Weinrichter, 2009) o “desmontaje” (Bonet, 1993), incorporando variaciones en el concepto–, convirtiéndose el *found footage* y el cine estructural en recursos tanto estilísticos como narrativos y estéticos esenciales en su trayectoria. En el caso de esta película concreta, trata de hacer pasar por documentos históricos imágenes capturadas en el presente.

Con una óptica muy distinta y empleando un procedimiento fronterizo entre lo guionizado y lo espontáneo, se halla la multipremiada *En construcción*, que surge del Máster de la UPF y que se articula alrededor de la reforma urbanística del barrio del Raval, con la gentrificación como tema principal<sup>13</sup>. Grabada en vídeo con la ayuda de estudiantes y realizada durante más de tres años, aúna la mayor parte de los estilemas autorales de Guerín y reflexiona también acerca de los condicionantes artísticos del formato videográfico frente al celuloide (Riambau, 2013; Youngblood, 2012). Aquí el tiempo narrativo se enfrenta al tiempo filmado, una constante en su obra, que está cargada de secuencias que reafirman la idea de inmovilidad temporal, de ese “vencer al tiempo” (Cuevas, 2003) que en ocasiones hace que sea imposible saber en qué momento estamos. Es precisamente esta temporalidad la que genera una discusión entre las puestas cinematográficas (en escena, en cuadro y en serie) a través de su articulación en el montaje. El cineasta prefiere la puesta en situación<sup>14</sup> a la puesta en escena, ya que posibilita un control mayor frente a lo imprevisible, una paradoja en la que se sostienen gran parte de sus técnicas de filmación.

---

12 Son muchas las investigaciones publicadas alrededor de esta diatriba, entre ellas: Torregrosa 2008; Plantinga, 2007; Yohn, 2015.

13 Para profundizar en la dimensión urbanística de *En Construcción*, consultar: Mayer, 2007 y 2008. Por su parte, Moreno-Caballud (2014) reflexiona sobre los cambios urbanísticos a través del cine centrándose en la obra Guerín y también de Jordà.

14 El concepto de “puesta en situación” o “cine de situación” no solo se ha utilizado por parte de cineastas y crítica, sino que también se integra en la literatura académica (por ejemplo: Benavente & Salvadó, 2009; Caravaca Mompeán, 2016) a partir especialmente de la propuesta de Carles Guerra, que comisarió el ciclo retrospectivo sobre Jordà titulado *Cinema de situació* (2006) en Arteleku, MACBA y FID Marseille. Igualmente lo emplea Canet Centellas (2013a) a propósito de Guerín.

Conviene enfatizar, asimismo, el uso creativo del sonido y la construcción del paisaje sonoro de los espacios: “no es que el sonido y la imagen sean igualmente significativos sino que ésta última se entrega a la sonoridad” (Avilés, 2015, p. 143). La importancia del ruido se inscribe en la polifonía de voces habituales en sus obras, pero también combinada con la ausencia de estas. Un trabajo con el silencio que se convierte en uno de los factores más diferenciales de su trayectoria. Para Guerín esto se asocia con la paciencia, la espera y el saber mirar en relación con las técnicas pictóricas. Otras de sus producciones, como *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) o la instalación expositiva *Las mujeres que no conocemos* (2007), refuerzan su heterodoxia creativa, que posibilita “una doble salida a su imagen poética; en el terreno de la industria del cine y en el del arte contemporáneo” (Villegas, 2014, p. 189), y que le ha valido la etiqueta de “cineasta en el museo” (Puyal, 2012).

Unos años más tarde estrena *Guest. Cuadernos de registro* (2010), donde utiliza parte del material de archivo filmado para su anterior proyecto. Y muy cercano en el tiempo se encuentra *Dos cartas a Ana* (2011), un medimetraje enmarcado en la videoinstalación *La Dama de Corinto* (2011). Nuevamente aquí se explicita la relación intermedial que establece con otras artes, en este caso, la pintura: “uno ya no puede especializarse en una sola disciplina y esperar sinceramente expresar una *imagen*<sup>15</sup> clara de sus relaciones con el ambiente” (Youngblood, 2012, p. 57).

En *Correspondencia(s)* (2011) lo urbano vuelve a ser un elemento central, algo que conecta con la obra de Jonas Mekas (Brenez, 2011), co-protagonista de esta relación epistolar que, más allá del cine, se plasmó en forma de exposición y proyecto editorial –a vueltas con la intermedialidad, que regresará en *La academia de las musas* (2015) a través del poema *La Divina Comedia*–. En este caso la ciudad se convierte en un espacio de forma doble, “construido como lugar físico y reconstruido como imaginario fílmico compartido por la comunidad de espectadores” (Lorente, 2014, p. 76). También en 2011 presenta *Recuerdos de una mañana*, donde vuelve a filmar Barcelona tratando de

---

15 La traducción al español utiliza el término “pintura”, pero los autores han decidido sustituirlo por “imagen” (*picture* en el original) para no confundirlo con otras artes.

restaurar algo tan frágil y complejo como la memoria, una de sus preocupaciones más habituales y que se traslada a toda una genealogía de cineastas contemporáneos.

Su última producción es el cortometraje *De una isla* (2019), donde a través de los textos del arquitecto César Manrique conecta con su vertiente más paisajista, esa que explora las texturas, los formatos y la poesía visual y sonora a través de la imagen, concebida a la vez como fin y medio cinematográfico (Dorsky, 2016).

#### **4. Resultados (II): Herencias cinematográficas de Jordà y Guerín.**

##### **Punto y seguido**

Lo primero que sorprende de la producción de películas de no ficción en España entre finales del siglo XX y comienzos de los 2000 es la cantidad de primeras obras de cineastas emergentes. Solo el equipo de una de las producciones iniciáticas del Máster de la UPF, *En construcción*, aglutina nombres como los de “Mercedes Álvarez y Abel García Rouré, la sonidista Amanda Villavieja, la productora Marta Andreu y la montadora Nuria Ezquerro” (Balló, 2010, p. 110), que se convertirán en realizadores, productores o técnicos referentes del cine independiente de no ficción en los siguientes años, a los que hay que añadir muchos otros: Laia Manresa, Sergi Dies, Carla Subirana, Isaki Lacuesta, Lupe Pérez...

Sin embargo, la genealogía no se limita a estudiantes del citado máster, sino que la influencia que proyectan Jordà y Guerín afecta también a creadores formados en otros espacios. En relación con ello, y como se ha adelantado al comienzo de este artículo, a continuación se realiza un recorrido exploratorio por varias obras de algunos de estos *cineastas-discípulos* con el fin de detectar huellas de los principios temáticos, narrativos y estéticos expuestos en el epígrafe anterior. En concreto, se pone el foco en obras posteriores a 1999 –año de referencia por el estreno de *Monos como Becky*– y enmarcadas temporalmente casi en su totalidad en la primera década del siglo XXI, que presentan algunas de las siguientes señas identitarias: dualidad azar/control, cine de situación,

hibridación genérica, mezcla de formatos, importancia de la memoria, rasgos autobiográficos, polifonía, intermedialidad o uso creativo del sonido.

Si se toma en primer lugar la dialéctica entre el azar y el control, que, aunque de manera muy diferente, define buena parte de las filmografías de Jordà y Guerín, localizamos en la obra de autores como Marc Recha una derivada evidente de este principio. Como señala Quintana (2005), entre los modelos de ficción, el cine de Recha se decanta por un realismo que “no parte de la copia del mundo sino de su exploración visual”, de manera que los relatos que construye se exponen a ser alterados “continuamente por los acontecimientos y por las múltiples circunstancias del azar” (p. 22). En este sentido, Recha y Jordà –que se influyen mutuamente<sup>16</sup>– coinciden, cada uno desde un lugar distinto, en privilegiar la puesta en realidad o puesta en situación (Jordà & Recha, 2003, p. 25). Así, si este último reivindicaba el azar como un elemento mismo de la producción, Recha es considerado precisamente un cineasta del azar en la medida en que sabe esperar, mirar y encontrar material cinematográfico en lugares donde otros no son capaces de hacerlo, proporcionando muestras claras de esa ambivalencia a través de la iluminación natural, los encuadres no planificados o la cámara al hombro en filmes como *Las manos vacías* (*Les mans buides*, 2003). Parte de este estilema se halla también en *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2006), donde es el casting el que define el resultado de la obra a pesar de contar con bloques diseñados previamente. Y, por supuesto, se percibe en determinadas secuencias planificadas de *En construcción* –la conversación de los operarios sobre *Tierra de Faraones* (*Land of the Pharaohs*, Howard Hawks, 1955)– o *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), como ocurre en esa inolvidable charla sobre la presencia de dinosaurios en Aldeaseñor. Una dicotomía entre azar y control que dificulta la posibilidad de alcanzar lo buscado, pero que convierte el camino en parte relevante y reveladora del resultado.

Por otro lado, en el cine de Guerín la puesta en situación se antepone a la puesta en escena, mientras que las películas de Jordà son inseparables de la situación

---

16 Escriben juntos el guion de *Pau y su hermano* (*Pau i el seu germà*, Marc Recha, 2001), entre otras colaboraciones.

de la que surgen. Hay múltiples obras posteriores en las que se pueden localizar estas estrategias, es el caso de Albert Serra y *Honor de cavalleria* (2006), donde los personajes parten de una puesta en situación y a través de las indicaciones del cineasta, a veces incongruentes y confusas, transitan e interpretan por el espacio dramático. Asimismo, siendo un ejemplo muy distinto, *No tiene sentido... estar haciendo así, todo el rato, sin sentido* (Alejandra Molina, 2007) incorpora de forma reflexiva afirmaciones del propio Jordà acerca de la filmación de un documental, los condicionantes del formato digital, la distancia adecuada con un entrevistado o los conflictos sobre la introducción del dispositivo en el encuadre.

De igual manera, la aparición de Jordà interactuando en el entorno de un filme en calidad de personaje o dirigiendo desde dentro del encuadre, no es algo que ocurra solo en sus propios trabajos o en la película de Molina (que trata sobre él mismo), sino también en otras como *Nadar (Nedar)*, Carla Subirana, 2008) o *Morir de día (Morir de dia)*, Laia Manresa y Sergi Dies, 2010), que nace a raíz de uno de sus proyectos inacabados. Y en otro orden de cosas, pero sin abandonar la cuestión de la puesta en situación, esta incorpora en ocasiones conceptos interesantes como el de la *cámara cómplice* (Oroz, 2010, p. 149-154), que plantea una discusión acerca de la representación del *otro* y las interferencias que provoca no tomar una determinada distancia con los sujetos filmados, siendo *Can Tunis* (Paco Toledo y José González Morandi, 2007) un buen ejemplo de ello, ya que se acerca a los protagonistas, los incluye, pero carece de un contraplano reflexivo.

Como se ha repetido en varias ocasiones, aunque Jordà y Guerín se mueven en estilos muy distintos y la joven generación que se inspira en ellos también se caracteriza por la heterogeneidad, todos se encuentran en la zona limítrofe entre el cine de lo real y la ficción. Así, desde la puesta en escena absolutamente ficcional de *Diario Argentino* (Lupe Pérez García, 2007), hasta el naturalismo escénico de *Honor de cavalleria*, pasando por la performatividad de *El cielo gira*, se ratifica que “la frontera entre documental y ficción era sólo una cuestión nominal y de dramaturgia, y que en este cine de lo real anidaba una

nueva poética y un nuevo sentido de la emoción” (Balló, 2010, p. 115). El caso inverso se halla en *Los condenados* (Isaki Lacuesta, 2009), donde el director parte de un proyecto documental para construir una ficción. También Subirana borra las fronteras genéricas en *Nadar* al inventar imágenes que no existieron o cartas que nunca llegaron a escribirse; y Jo Sol en *El taxista ful* (2005) cuando discute la veracidad del protagonista en su relato.

Enlazando con lo anterior, la mezcla de formatos, estilos y recursos es otro de los rasgos más repetidos en este linaje de cineastas. Aunque quizá aquí el maestro siga siendo Jordà –capaz de encajar en un solo filme reconstrucciones ficcionales, teatro filmado<sup>17</sup>, escenas documentales clásicas y otras estrictamente de ficción o momentos de autorreflexividad cinematográfica–, parte de ello se encuentra, sin duda, en el célebre debut de Isaki Lacuesta, *Cravan vs Cravan* (2002), que aglutina fotografías, encuadres desenfocados o testimonios contradictorios para confundir intencionadamente al espectador. Pero, más allá de tratar de desfamiliarizar las convenciones de género, los trabajos de Jordà y de muchos de sus discípulos han sido a menudo calificados de “performativos” precisamente por “subrayar los aspectos subjetivos” y enfatizar “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Weinrichter, 2004, p. 49). Algo evidente en películas como *El cielo gira*, a través de la presencia catalizadora del pintor Pello Azketa, o, por descontado, en la ópera prima de Carla Subirana, paradigmático “documental del yo”.

En lo temático, la memoria es una cuestión primordial común a Jordà, Guerín y a tantos de los que vienen después. Pero resulta especialmente destacable en el primero por su doble vertiente: por una parte, su constante interés por la historia de España (en especial, la Transición y la lucha obrera) –que continúa en multitud de obras posteriores como *El efecto Iguazú* (Joan Ventura y Goergina Cisquella, 2002), *200 km* (Grupo Discusión 14, 2003), *Más allá de la alambrada* (Pau Vergara, 2004), *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska,

---

<sup>17</sup> Aunque este recurso no ha sido tan comúnmente utilizado por otros cineastas, no puede dejar de citarse, por la centralidad temática del teatro, *Máscaras* (*Màscares*, 2009), de Elisabet Cabeza y Esteve Rimbau, que –no lo olvidemos– “dirigen” a Jordà en *La doble vida del faquir* (2005), un filme sobre la memoria y los tiempos de la Guerra Civil en el que el cineasta catalán interpreta a uno de los faquires que dan título a la película.

2004), etc.–, y por otra, la reflexión en torno a la propia capacidad de memoria, afectada por las enfermedades cognitivas que sufre –aunque podrían citarse muchos otros, un documental ineludible por recoger el testigo aunando ambas memorias es *Bucarest, la memoria perdida* (*Bucarest, la memòria perduda*, Albert Solé, 2008)–.

Para Guerin, la memoria es un lugar construido a partir de la polifonía de voces individuales que configuran la memoria colectiva, algo muy presente, nuevamente, en películas como *Nadar*. Pero también hay que subrayar aquí otro elemento importante: la memoria de los lugares, esa que se articula en los espacios urbanos, desde el Raval a Casa Antúnez, o los rurales desde *Innisfree* a *Aldeaseñor* (*El cielo gira*) o *Aguaviva* (Ariadna Pujol, 2006). Y hay que prestar atención, asimismo, a la desmemoria, sobre la que se construyen cintas como *Entre el dictador y yo* (*Entre el dictador i jo*, Juan Barrero, Raúl Cuevas, Guillem López, Mónica Rovira, Sandra Ruesga y Elia Urquiza, 2006), que ahonda en la idea de una memoria múltiple y subjetiva a través de las propuestas de seis cineastas que forman parte de la primera generación nacida tras la muerte de Franco. Entre los directores que firman este trabajo se incluyen Mònica Rovira –que años más tarde realizará un filme imprescindible del “otro cine español”, *Ver a una mujer* (*To see a woman*, 2017)– o Juan Barrero, director de *La jungla interior* (2013). “De un modo menos directo, la política de la memoria articula parte de la obra del colectivo madrileño *Los hijos*” (Benavente, 2012, p. 617).

En el terreno autobiográfico, el cine de Jordà es referencial tanto en lo explícito como en lo simbólico, incluso más allá de su obra. Como ya se ha comentado, es un personaje de *Nadar* y *La doble vida del faquir*, y el protagonista de *No tiene sentido...* En el caso del filme de Subirana, ella misma es, además, no solo objeto sino también sujeto de su película. De igual forma, Lupe Pérez en *Diario Argentino* narra en primera persona sus conflictos y contradicciones a través de elementos íntimos y generacionales. Por su parte, Mercedes Álvarez lo hace mediante su propia voz en *El cielo gira* y Elías León Siminiani utiliza vídeos domésticos en *Mapa* (2012). La autobiografía y la familia también inundan



*Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2011), *Días de agosto* (*Dies d'agost*, Marc Recha, 2006) y *Todos vosotros sois capitanes* (*Todos vos sodes capitans*, Oliver Laxe, 2006), “películas donde, partiendo de experiencias personales, se recrean situaciones ficticias ubicando el pacto autobiográfico en una situación de suspense” (de la Torre Espinosa, 2015, p. 580).

En otro orden de cosas, se ha destacado del cine de Jordà su carácter dialógico, algo que, entre las obras citadas, es nuclear en *Aguaviva*, donde la entrevista es una fuente de conocimiento social y se emplea recurrentemente el *diálogo imperfecto* con un fin eminentemente informativo (Oroz, 2010, p. 145). En este sentido, la multiplicidad de voces que contribuye a la construcción de un punto de vista crítico en forma de memoria oral, cristaliza de manera apabullante en filmografías como la de Lluís Bande: *El fulgor* (2002), *Estratexa* (2003), *Divina lluz* (2003), *De la Fuente* (2004), *Paniceiros* (2005), *El paisano. Un retratu colectivu* (2005), *De la vida de les piedras* (2006).

En lo que respecta a la centralidad de personajes marginales, que ya están presentes en las dos obras seminales de este “nuevo cine” de no ficción, se replica en muchas de las que vendrán después: desde *Can Tunis* a *La leyenda del tiempo* o *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013). Una *otredad* en la que también se inscribe Carla Subirana como parte de esa genealogía de mujeres solas que llenan la pantalla en *Nadar*, o los singulares habitantes de los alrededores de Gallecs en *La plaga* (Neus Ballús, 2013).

Por último, como se ha visto, la intermedialidad o el uso creativo del sonido son otros de los rasgos recurrentes en la trayectoria, esta vez, de Guerín. Respecto al primero, está presente de formas muy diversas en filmografías como la de Lacuesta, donde esa relación intermedial protagoniza el díptico *El cuaderno de barro* (2011) / *Los pasos dobles* (2011) en torno a la obra del artista Miquel Barceló y el coreógrafo Josef Nadj; y también se cuele de manera clara de la mano del citado Pello Azketa en el caso de Mercedes Álvarez y *El cielo gira*. Del lado de la literatura, una muestra obvia la proporciona Albert Serra con el *Don Quijote* de Cervantes en *Honor de cavalleria*. Y por lo que se refiere a la creatividad del sonido, se trata de un aspecto que se viene repitiendo desde *En*

*construcción*, y que cuenta con importantes antecedentes como el cortometraje *Tiurana* (Marta Albornà y Ariadna Pujol, 1999), armado alrededor de la dicotomía silencio/ruido. Otros ejemplos paradigmáticos posteriores son *Caracremada* (Luis Galter, 2010), un trabajo muy sensorial en el que destaca el juego con el sonido ambiente, o el viaje onírico que propone el primer largometraje de Anna Sanmartí, *La tierra habitada* (*La terra habitada*, 2009), donde el sugerente uso del sonido constituye un elemento capital.

## 5. Discusión y conclusiones

Como se señalaba al comienzo del presente estudio parafraseando a Antonio Weinrichter, la riqueza y las enormes posibilidades de la no ficción residen precisamente en su indefinición. De ahí la evidente paradoja en la que incurren tantas investigaciones, incluida esta, en su intento por delimitar y explicar la extensa y muy variada producción desarrollada en ese espacio limítrofe e híbrido de nuestra cinematografía.

No obstante, en línea con lo que defienden Fernández Guerra y Alonso Ruiz de Erentzun, más allá de etiquetas “sugerentes pero irremediablemente inoperantes” (2015, p. 81), lo que se necesita es continuar analizando las aportaciones de estos filmes, profundizar en lo que cuentan y en la radicalidad de las formas que adoptan para hacerlo. Y es que no puede olvidarse que el apogeo de la no ficción iniciado en el cambio de siglo, más allá de copar festivales y museos o ganarse el favor de la crítica, consiguió algo todavía más difícil: la exhibición regular de documentales en salas comerciales. Pero, además, como ya escribiera Jordà al comienzo de este fenómeno, y que sigue siendo aplicable al 2021, en el momento actual, “fundamentalmente crítico” de la historia del cine, la reflexión “es más imprescindible que nunca” (Jordà, 2004, p. 6), y qué puede ser más útil que la reflexión en torno al cine que reflexiona.

En estas páginas se ha llevado a cabo una revisión necesariamente limitada, pero suficiente, para dar cuenta de la enorme pujanza de ese “otro cine español” entre milenios, y de algunos de sus puntos cardinales, que no se entenderían sin

los magisterios de Joaquim Jordà y José Luis Guerín (aunque no solo)<sup>18</sup>. Entre estas narrativas y estrategias creativas *heredadas* –sin que se pierda un ápice de pluralidad–, se encuentra el juego entre el control y el azar, que lleva a muchos de estos realizadores a planificar con atención cada escena, al tiempo que saben aprovechar el más ínfimo elemento inesperado durante el rodaje. Asimismo, la puesta en situación, trabajada de modos muy diversos, define a este cine híbrido y desacomplejado, ya caiga más del lado de “la apariencia de lo real o de la representación de esa apariencia” (Jordà, 2004, p. 5). Una vez más, nos movemos en esos *blurred boundaries* que tan acertadamente dan nombre a la ya clásica obra de Bill Nichols.

En la misma línea, la mezcla de recursos, formas y formatos, y en definitiva, de todo aquello que resulte útil para contar-pensar-hacer pensar, es otra constante de un cine que habla del cine, de su historia y de la historia de todos nosotros. Un cine que rebusca en y reivindica la memoria colectiva y personal, que dialoga consigo mismo, a menudo con sus personajes –esos *otros* que somos también nosotros– y siempre (de mil maneras distintas) con el espectador. Silencios dilatados o polifonía de voces, intentos de captación del tiempo o provocación indisimulada de la acción, voluntad performativa, crítica punzante, aparente asepsia por la que se cuele la cotidianidad de lo político (que no de la Política)... En definitiva, formas infinitas y complejas que se abren (que nos instan a) múltiples niveles de lectura.

Recorridos como este certifican, por un lado, la existencia de una serie de estilemas y preocupaciones comunes en la no ficción española del siglo XXI; y por otro, la gran importancia que Jordà y Guerín tienen tanto en el establecimiento (no deliberado) de estas líneas compartidas, como en el auge que el cine de lo real experimenta especialmente durante la primera década del nuevo milenio. Un auge que en sus inicios se interpretó como *boom* pasajero,

---

<sup>18</sup> Cabe apuntar que, por las restricciones de espacio y tiempo que afectan a toda investigación, este trabajo apunta únicamente algunas de las influencias que Jordà y Guerín ejercen especialmente en la órbita de su ámbito de acción académico, pero que en ningún caso son las únicas ni se restringen al interior de las fronteras nacionales. Tampoco estos cineastas están solos en el inicio del auge del documental creativo en España, mención obligatoria merece a este respecto, por ejemplo, Jean Louis Comolli, otro de los nombres propios en el arranque del máster de la UPF.

pero que los años han revelado como un fenómeno “nacido para quedarse” (Balló, 2011, p. 35), y que permite en la actualidad seguir hablando de la “edad de oro” (España, 2018) del documental de creación en nuestro país. Qué duda cabe ante nombres como los de Oliver Laxe, Mónica Rovira, Ramón Lluis Bande, Elias León Siminiani, Sergio Oskman, Carlos Muguiro, Maite García Ribot, Isa Campo, Pilar Monsell, Eva Vila o Luis Galter, entre tantos otros.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, S. (2018). Casos problemáticos para la teoría del documental. *Perspectivas de la Comunicación*, 11(2), 177-195. Recuperado de <https://bit.ly/2P0522R>
- Arnau Roselló, R. & Gifreu Castells, A. (Coords.) (2020). Monográfico ‘Cartografías de lo real: de las nuevas subjetividades a las narrativas expandidas’. *adComunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, 19. Recuperado de <https://bit.ly/3ts5BS0>
- Aubert, J. P. (2016). *Seremos Mallarmé. La escuela de Barcelona: una apuesta modernista*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Avilés, M. O. (2015). El paisaje sonoro en *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007). En A. Gómez & A. Melendo (Eds.), *Paisajes Visuales* (pp. 135-150). Cuadernos Artesanos de Comunicación, 97.
- Balló, J. (2010). Cronología de una transmisión (El Máster de Documental de la UPF). En C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (pp. 105-121). Madrid: Cátedra.
- Balló, J. (2011). Los Círculos del documental de creación. *Academia revista del cine español*, 178, 36-8. Recuperado de <https://bit.ly/3ojUNmo>
- Benavente, F. (2012). Formas de resistencia en el documental español contemporáneo: en busca de los gestos radicales perdidos, *Hispanic Review*, vol. 80, 4.
- Benavente, F. & Salvadó, G. (2009). Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordà. *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 5. Recuperado de <https://bit.ly/3qsN4CW>
- Benet, V. J. (2012). *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Bonet, E. (1993). *Desmontaje: film, vídeo / Apropiación, reciclaje*, Valencia: IVAM.
- Brémard, B. (2019). En construcción: el marinero, la puta y el pescador. En J. L. Sánchez Noriega (Ed.), *Imaginarios y figuras en el cine español de la postransición* (pp. 247-265). Barcelona: Laertes.

- Brenez, N. (2011). Mimesis 2. Correspondence between Jonas Mekas and José Luis Guerin. En J. Balló (Ed.), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (pp. 280-87). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Intermedio.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A critical introduction*. London: Routledge.
- Cabré, M. A. y Udina, D. (2003). Joaquín Jordá, entre la traducción y el cine. *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores*, 26, 21-29.
- Calvo de Castro, P. & Marcos Ramos, M. (2020). Nuevas voces en el documental latinoamericano a través del cine ensayo como herramienta para el cambio social. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 20(3), 301-315. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5209/arab.69584>
- Canet Centellas, F. J. (2013a). La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerin. *Archivos de la Filmoteca*, 72, 145-159.
- Canet Centellas, F. J. (2013b). La reflexividad como género cinematográfico: El cine de José Luis Guerin como caso de estudio. En el *II Congreso Internacional del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU) y el XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C.)*
- Caravaca Mompeán, J. (2016). *La trama de los noventa. Historia crítica del cine documental español a finales del Siglo XX (1989-1999)* [Tesis Doctoral]. Universidad Rey Juan Carlos. <https://bit.ly/3cHkYQm>
- Casetti, F. y di Chio, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castanon-Akrami, B. (2011). *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan: le Master en Documentaire de Création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelona)* [Tesis Doctoral]. Université de Reims Champagne Ardenne URCA. <https://bit.ly/2P2N6o6>
- Castro De Paz, J. L. (2005). Materia para el ojo o el retorno a lo real. En *II Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*. Universitat Pompeu Fabra.
- Castro de Paz, J. L. (2014). Formal Trends in Spanish Cinema (1990-2011). *Eutopías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 8, 17-28. <https://bit.ly/3cMZf97>
- Català, J. M. (2005). Écfrasis y film-ensayo. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 7, 223-235.
- Català, J. M. (2010). La necesaria impureza del nuevo documental. *Líbero*, 13(25), 45-56. <https://bit.ly/3bOHdDU>
- Català, J. M. (Coord.) (2013). *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética*. Barcelona, Castellón, València: UAB, UJI, UPF, PUV.

- Català, J. M. & Cerdán, J. (2007a). Después de lo real: pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58(1), 6-25. Recuperado de <https://bit.ly/3eHafaw>
- Català, J. M. & Cerdán, J. (2007b). Teorizar desde la praxis: el interior del nuevo documental. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58(2), 220-221. Recuperado de <https://bit.ly/2OBxnwt>
- Català, J. M., Cerdán, J. & Torreiro, C. (2001). *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España, IV Festival de Cine Español de Málaga*. Málaga: Ocho y Medio.
- Cerdán, J. (2003). Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani. *Quaderns del CAC*, 16, 15-21. Recuperado de <https://bit.ly/3bPytgY>
- Cerdán, J. (2005). Vindicación de la periferia. Revisión crítica de los márgenes del documental español contemporáneo. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, 146-169. Recuperado de <https://bit.ly/38Gzxll>
- Cerdán, J. & Torreiro, C. (2007). *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.
- Cobo-Durán, S. (2015). *Modelo de análisis de estructuras narrativas en el cine de no-ficción. Un análisis filmográfico del realizador Ross McElwee* [Tesis Doctoral]. Universidad de Sevilla.
- Cobo-Durán, S. y Fernández Pichel, S. N. (2015). La "imagen resistencia" en la obra documental de Mercedes Álvarez. En V. Guarinos (Ed.), *Apuntes de cine: homenaje a Rafael Utrera* (pp. 27-37). Madrid: Delta.
- Cobo-Durán, S.; Fernández Pichel, S. N. y Hermida, A. (2016). *Imágenes Resistentes. Temáticas, Narrativas y Estéticas del otro cine español*. Sevilla: Macleín y Parker.
- Comella Dorda, B. (2010). *Mirar la realidad. Una aproximación al Máster de Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra (1997-2009)* [Tesis Doctoral]. Universitat Rovira i Virgili. Recuperado de <https://bit.ly/3lrYpCv>
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw- Hill.
- Corner, J. (2000). Documentary in a post-documentary culture? A note on forms and their function. *Changing Media—Changing Europe*, Programme Team One (Citizenship and Consumerism), Working Paper No. 1. European Science Foundation.
- Cuevas, E. (2003). Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico. *Archivos de la Filmoteca*, 45. Recuperado de <https://hdl.handle.net/10171/2958>

- De la Torre Espinosa, M. (2015). Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español. *Bulletin of Hispanic Studies*, (92)5, 567-582.
- Dorsky, N. (2016). El cine de la devoción. Sevilla: Lumière.
- España, K. (2018). La edad de oro del cine documental en España. *Nuestro tiempo: revista cultural de cuestiones actuales*, 700, s.p. Recuperado de <https://bit.ly/3eJX6on>
- Fernández Guerra, V. (Ed.) (2014). *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Fernández Guerra, V. (Ed.). (2015). *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. CAC-Cuadernos Artesanos de Comunicación, 83. La Laguna: SLCS.
- Fernández Guerra, V. & Alonso Ruiz de Erentzun, E. (2015). Desterritorialización, modulación y puntos de inflexión en el documental contemporáneo español. En V. Fernández Guerra (Ed.). *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc* (pp. 79-103). CAC-Cuadernos Artesanos de Comunicación, 83. La Laguna: SLCS.
- Fernández Guerra, Vanessa & Gabantxo, Miren (Eds.) (2012). *Territorios y fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- García Ferrer, J. M. & Rom, M. (2001). *Joaquín Jordà*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- García López, S. (2012). Hincándole el diente a lo real: las óperas primas salidas de los másteres de creación documental de Barcelona. Dos estudios de caso: *Nedar/Nadar* (Carla Subirana, 2008) e *Iván Z* (Andrés Duque, 2004). En N. Berthier & A. Fernández Reyes. *Ópera prima documental, 1990-2010* (pp. 121-143). París-Guadalajara: Université de la Sorbonne-Paris IV / Universidad de Guadalajara.
- Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Valencia: Shangri-la Ediciones.
- Gómez Tarín, F. y Marzal-Felici J. (s.f.). *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. [Realizado en el marco del proyecto de investigación 'Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recurso expresivos y narrativos en el discurso fílmico', financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, código 041355.01/1.] Recuperado de <https://bit.ly/3c1acVo>
- Guerra, C. (2006). Un cine de situación. *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 4-10.
- Guerra, C. (2014). La militància biopolítica de Joaquim Jordà. *Cinema Comparat/ive Cinema (II)*5, 50-55. Recuperado de <https://bit.ly/38gRSoK>

- Jordà, J. (2004). Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha. *Nosferatu: Revista de cine*, 46, 4-6.
- Jordà, J., & Recha, M. (2003). Entre Méliès y Lumière: Conversación entre los directores Joaquim Jordà y Marc Recha. *Quaderns del CAC*, 16, 23-28.
- Lacuesta, I. (2001). Una apuesta contra Joaquín Jordà. En J. M. García Ferrer y M. Rom, *Joaquín Jordà* (pp. 138-141). Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- Liberia Vayá, I. (2012). Joaquim Jordà y el documental de creación: fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 371-386. <https://bit.ly/3l1pTia>
- Liberia Vayá, I. (2013). Ética y estética del film-ensayo. Un estudio de caso: *Monos como Becky*. Ponencia invitada en 'II International Conference on Media Ethics'. Universidad de Sevilla y Fundación Tres Culturas.
- Liberia Vayá, I. (2018). Joaquim Jordà y el activismo disidente: cine dialógico, pedagogía colectiva y resistencia popular. Comunicación en 'I Congreso Internacional de Cultura Popular'. Universidad de Sevilla.
- Lomillos, M. Á. (1998). El cine de José Luis Guerín: cuando el metacine se convierte en meta. *Banda aparte*, 12, 26-29.
- Lorente, E. (2014). Correspondencias fílmicas en la ciudad expandida: Guerín-Mekas. *AusArt Journal for Research in Art*, 2-1, junio, 69-77.
- Manresa, L. (2006). *Joaquín Jordà: la mirada lliure*. Barcelona: Pòrtic.
- Mayer, M. (2007). La ville, espace d'une rencontre. Le marin et la putain dans *En construcción*, de José Luis Guerín. *Cahiers d'études romanes*, 16, 115-127.
- Mayer, M. (2008). La condition urbaine : *En construcción*, un film de José Luis Guerín. *Cahiers d'études romanes*, 19, 167-179.
- Mayer, M. (2010). Le temps des fantômes. Approche de l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerín / El tiempo de los fantasmas. Aproximación cinematográfica de José Luis Guerín [Tesis Doctoral]. Universitat Pompeu Fabra y Université de Provence (Aix-Marseille).
- Monterrubio Ibáñez, L. (2017). Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 15, 58-76. Recuperado de <https://bit.ly/3cJpflM>
- Monterrubio Ibáñez, L. (2019). Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo: Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 16(3), 335-361. Recuperado de [https://doi.org/10.1386/slac\\_00003\\_1](https://doi.org/10.1386/slac_00003_1)
- Moreno-Caballud, L. (2014). Looking amid the rubble: New Spanish documentary film and the residues of urban transformation (Joaquim



- Jordà and José Luis Guerín). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 11-1, 61-74.
- Nichols, B. (2003). El documental performativo. En B. Sichel *et al.*, *Postvérité* (pp. 196-221). Murcia: Centro Párraga.
- Nichols, B. (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 57-58(1), 29-45. Recuperado de <https://bit.ly/3vwjUqw>
- Ortega, M. L. (2007). De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 679, 19-27. Recuperado de <https://bit.ly/3q7QBYI>
- Oroz, E. (2010). Can Tunis, Paco Toledo y José González Morandi, 2007. En C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (pp. 105-121). Madrid: Cátedra.
- Pérez Morán, E. & Sánchez Noriega, J. L. (2020). Panorámica: entre las nuevas pantallas y la polifonía audiovisual. En J. L. Sánchez Noriega (Ed.), *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp. 31-72). Madrid: Laertes.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 63(2), 105-117. Recuperado de <https://bit.ly/3eJNPFs>
- Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 57-58(1), 46-67. Recuperado de <https://bit.ly/3lk57ui>
- Puyal, A. (2012). Cineastas en el museo: José Luis Guerín. *Archivos de la Filmoteca*, 69, 104-119.
- Quintana, A. (2005). Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, 10-31. Recuperado de <https://bit.ly/3gAecwZ>
- Reviriego, C. (17 de noviembre de 2005). Joaquín Jordá. Director de "Veinte años no es nada". *El Cultural*. Recuperado de <https://bit.ly/3otJgXt>
- Riambau, E. (2013). La amenaza fantasma: las filmotecas frente al reto digital. En A. Mercader y R. Suárez, *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual* (pp. 11-83). Barcelona: Universidad de Barcelona, Colección Comunicación Activa.
- Riambau, E., Salvadó, G. & Torreiro, M. (2006). "A mí la normalidad no me gusta": un largo encuentro con Joaquín Jordá (Barcelona, 26/28-1-2006). *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 40-79.
- Riambau, E. & Torreiro, M. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Anagrama.
- Ruvira, F. (2006). Joaquín Jordá, una mente prodigiosa. *Contrapicado: escritos sobre cine*, 40. Recuperado de <https://bit.ly/30Cpau9>

- Sainz Pezonaga, A. (2007). Singularidades. El marxismo desajustado de Joaquín Jordá. *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*, 4, 31-53. Recuperado de <https://bit.ly/2OiVj7H>
- Sánchez Alarcón, M. I. & Díaz Estévez, M. (Eds.) (2009). *Doc 21: panorama del reciente cine documental en España*. Málaga: Luces de Gálibo.
- Sánchez Noriega, J. L. (2001). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza editorial.
- Torregrosa, M. (2008). La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación= Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, vol. 13/24, 303-315. Recuperado de <https://bit.ly/3sv8bGO>
- Torreiro, C. (2010a). *Realidad y creación en el cine de no-ficción: el documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Madrid: Cátedra.
- Torreiro, C. (2010b). De tendencias y autores (La configuración artística del documental catalán contemporáneo). En C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (pp. 33-59). Madrid: Cátedra.
- Torreiro, C. & Cerdán, J. (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Vidal, N. (Ed.) (2006). *Joaquín Jordá*. Torino: Museo Nazionale del Cinema, Fondazione Maria Adriana Prolo.
- Villegas, J. M. (2014). José Luis Guerín; Descubriendo una Sintaxis Posible. *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, 2/2, 169-200.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.
- Weinrichter, A. (Ed.) (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra: Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, Punto de Vista.
- Weinrichter, A. (Ed.) (2010). *Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Yohn, M. (2015). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones. *Revista Cine Documental*, 11, 29-51.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Argentina: Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Zunzunegui, S. (2005). Vetas artísticas del cine español. En P. Poyato (Ed.), *Historias(s), motivos y formas del cine español* (pp. 9-21). Córdoba: Ed. Plurabelle.

- Zunzunegui, S. (2007a). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 29, 51-58. Recuperado de <https://bit.ly/3cATNGe>
- Zunzunegui, S. (2007b). Joaquín Jordà Catalá. En J. Cerdán & C. Torreiro, *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos* (pp. 173-206). Madrid: Cátedra.