

O retorno do material. A construción dun contra-arquivo de clase no cinema documental contemporáneo en España

RESUMO

M. Soliña Barreiro
mariasolina.barreiro@usc.gal
Universidade de Santiago de
Compostela, España

O cinema documental contemporáneo en España amosou nos últimos anos un renovado interese pola clase traballadora, pero lonxe de repetir fórmulas expositivas, militantes ou conmemorativas, sitúase na cabeza da renovación dos cinemas do real, experimentando coa forma, recuperando materiais inhabituais, desenvolvendo unha incisiva reflexión sobre a imaxe e cuestionando os límites do cinema documental. Un dos trazos máis destacados é o traballo sobre o arquivo, reformulando o seu uso, configuración e ausencias, co obxectivo de reconstituír a experiencia material de clase e reflexionar sobre as súas omisións na cultura visual. Esta pesquisa céntrase en tres filmes que abordan con distintas estratexias a construción dun contra-arquivo de clase traballadora: *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2015), *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020) e *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020).

PALAVRAS-CHAVE: Contra-arquivo. Clase traballadora. Colonialismo. Feminismo. Cinema documental.

INTRODUÇÃO

O documental performativo e identitario, centrado en conflitos persoais, foi deixando paso nos últimos anos a un crecente interese pola memoria colectiva e o arquivo. Sen desbotar o pouso subxectivo e autoral, agroma nos cinemas do real unha busca do pasado nos materiais – nos arquivos en sentido amplo – toda vez que se complexizan as formas da non-ficción, virando cara a conversión da forma cinematográfica nun “sistema de reflexión singular” (PÉRIOT, 2018, p. 54)¹

O cinema documental está volvendo cara ao material. Esta volta prodúcese paradoxalmente nun momento social tanto de decaemento do real material como de omnipresencia do subxectivismo. Contra o 2010, xeneralizáronse os medios de reprodución dixital da realidade. A fotografía e o cine deixaron de ser a pegada directa da luz nun negativo. As técnicas de posprodución e de creación artificial de imaxes con aparencia real esténdese no eido visual: o afamado fotógrafo Jonas Bendiksen engana ao xurado de *Visa pour l’Image* 2021 cun libro de fotos creadas con intelixencia artificial, os falsos documentais ocupan un espazo significativo na nosa cultura audiovisual e os xornais comezan a publicar as primeiras imaxes de aparencia informativa creadas integramente por ordenador. A posverdade, elixida palabra do ano 2016, e o posreal invaden as pantallas. O “novo sitio que ocupa a subxectividade nas nosas culturas e, por extensión, nunha esfera pública reificada” (TRAVERSO, 2022, p. 10) non indicaría que o cinema de non ficción estivera mirando cara ao colectivo. Pero así é. Neste contexto de decaemento do material, o documental semella conxurar a descrenza da realidade e a inhibición da historia dende a clase para renovar o pensamento coa imaxe.

El año del descubrimiento (Luis López Carrasco, 2020), *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020) e *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2015) son representativos dunha tendencia recoñecible no cinema do real español dos últimos dez anos que consiste en achegarse a diversas materialidades documentais (obxectos, arquivos paralelos, espazos, corpos...) perante a ausencia de imaxes para as súas historias. Estas tres películas permítennos, amais, estudar un uso particular diferenciado do arquivo para traballar a memoria da clase traballadora en xeral, a súa interseccionalidade coa cuestión colonial e coa cuestión de xénero, respectivamente.

O documental contemporáneo no que se inscriben estes filmes combina un forte traballo estético-reflexivo cun traballo metodolóxico marcado por determinadas correntes de pensamento histórico e político: a idea do farrapeiro benjaminiano (2006b), as memorias fracas (Traverso, 2011), a arqueoloxía visual e material da imaxe, a historia dende abaixo (Thompson, 2019 [1992]; Rediker, 2022), a microhistoria para traballar a cultura popular (Ginzburg, 2000 [1972])... Ambas vertentes –a historiográfica e a visual– conflúen na recuperación dos ecos dun pasado que non existe nos discursos nin nas imaxes convencionais, formulando así a idea de que non se pode cuestionar os contidos sen cuestionar tamén as formas, e amosando a necesidade de crear imaxes e relatos fílmicos deses momentos que non foron rexistrados pero que son fundamentais para comprender e pensar o hoxe dende un pasado non redimido.

Estes dous traballos, o estético e o historiográfico rematan por crear nos filmes contemporáneos unha sorte de *contra-arquivo* que, con unha temporalidade propia e variedade de formatos, desafían a noción historicista, lineal e obxectivizante da noción institucionalizada de arquivo.

A análise destas películas abordarase dende a perspectiva material e autoral, detectando nas súas metraxas as figuras estéticas que remiten á recuperación dunha experiencia material compartida como clase (o arquivo, o obxecto, o espazo, a estirpe e o corpo) e aquelas figuras que remiten á diversidade de posicionamentos persoais perante esa realidade material (o sono, a mirada, a palabra). Para comprender o sentido destas figuras, previamente se situarán as pezas no contexto internacional do cinema documental e no contexto do Estado español.

1. CONSTELACIÓNS E CONTRA-ARQUIVO NO *POSDOCUMENTAL*

El año del descubrimiento (Luis López Carrasco, 2020) comparte as conversas que se producen nun bar de Cartagena, en Murcia. Dentro dese bar vemos na televisión os fastos dos Xogos Olímpicos e da Exposición Universal do ano 1992 mentres fóra a cidade está paralizada polas folgas e manifestacións contra a reconversión industrial do metal en Cartagena. Tres horas e media de conversas a pantalla partida que restitúen para a historia a dureza económica da integración española no mercado común europeo.

Anunciaron tormenta (Javier Fernández Vázquez, 2020) recupera a historia de Ésaasi Eweera, líder bubi que se opuxo ao colonialismo español na actual Guinea Ecuatorial. O incendio da súa aldea e a súa morte, ferido e encarcerado en 1904, coinciden co *Estatuto Orgánico de la Administración Local* (1904) que obriga ao traballo forzado do seu pobo para os colonos españois. A inexistencia de imaxes de Eweera e os escasos documentos levan ao seu director a valerse de fotografías dalgunhas localizacións e de fontes orais que manteñen a memoria do líder bubi máis dun século despois da súa morte.

El gran vuelo (Carolina Astudillo, 2015) rescata –sen poder resolvelo– o misterio da desaparición de Clara Pueyo Jornete e rescátala a ela dun esquecemento avergoñado. Esta militante comunista clandestina durante a ditadura franquista fuxe da cadea no ano 1943 para desaparecer sen deixar traza. Dela só se conservan tres fotografías e un feixe de cartas, pero a súa vida é a daquelas mulleres de clase traballadora que se rebelaron contra o asoballamento e que, como metáfora da súa fuxida, non aparecen na historia nin no cinema.

Estes tres documentais, producidos en España nos últimos 10 anos, están inmersos nunha certa tendencia a recuperar as historias das clases populares (traballadores, mulleres, migrantes, presos...) problematizando os discursos oficiais sobre a historia, en especial sobre a Transición e a ditadura franquista. *Nación* (Margarita Ledo, 2020) recuperaba a historia dunhas mulleres obreiras da fábrica Pontesa en Galicia valéndose de arquivo, dos corpos xa maiores desas mulleres, dos espazos revisitados e de actrices que se abrían a encarnar experiencias non tomadas pola cámara. *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) botouse á busca dunha memoria que é propia pero no se lembra a través dos espazos, dos restos arqueolóxicos e das pegadas na personalidade da directora. O concepto de arquivo ampliouse enormemente, por exemplo, en *Una revuelta sin*

imágenes (Pilar Monsell, 2020), recupérase a mirada das protagonistas do Motín do Pan de 1652 en Córdoba a través da busca das súas pegadas no pósito do trigo ou da confrontación de cordobesas actuais con pinturas de Julio Romero de Torres. Tamén en *Una dedicatoria a lo bestia* (NucBeade, 2019) onde os pequenos obxectos abandonados nun centro de internamento de mulleres no Franquismo abren a posibilidade de coñecer os desexos, gustos e sufrimentos das internas. O arquivo familiar [*Ainhoa no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018)], persoal [*La calle del agua* (Celia Viada Caso, 2020)], ou marxinal [*Historias de la Televisión* (Adolfo Garijo, 2019)] nutren os filmes; as fotografías, pasan a ser obxecto central [*Vaca mugiendo entre ruinas* (Ramón Lluís Bande, 2020)]. Todo isto supón unha renovación de materiais e de perspectivas que concorda coa nova tendencia de voltar cara o colectivo sen rexeitar a experiencia subxectiva. Estas procuras do cine de non ficción en España conectan coas tendencias anovadoras do cinema documental a nivel internacional.

A contemporaneidade daquilo que se deu en chamar documental amosa unha diversidade de formas e recursos que superan e cuestionan as modalidades tradicionais de NICHOLS (1997)². Non só trala crítica de BRUZZI (2000) senón nun sentido que transcende o tradicional xogo de equilibrios entre o DIR (Documentary as Indexical Record) e DA (Documentary as Assertion) expostos por Plantinga (2011) porque cuestiona ambos. Perante un DIR que negligiu o real, o director que ten mergullarse na ausencia (de imaxes) e “restituír o que existe ao campo do visible” (LEDO, 2023, p.9). Perante a superación discursiva do eu, por exceso de repetición da performatividade ególatra como forma que aporte significado social, preséntase un novo tipo de traballo sobre o real no que a reflexividade e o rescate do social impregnan formas e temas ata converter a forma cinematográfica nunha forma de pensar (DE SOUSA DIAS, 2023). Estas radicais transformacións que levaron mesmo a incluír animación e recreación no documental, levaron tamén a debater a terminoloxía do cine de non ficción, formulando algúns autores a superación do termo documental:

Considero que nos atopamos perante un dispositivo que, sen ter abandonado o ámbito da tradición documentalista, revoluciona por completo. E que, mediante esta revolución, o posdocumental toma o relevo das vangardas artísticas para aplicar a súa vontade experimental á compresión dunha realidade esencialmente complexa” (CATALÀ, 2021, p.14)

Desaparece neste documental o convencional sentido pedagóxico e reaparecen algúns universos conceptuais vangardistas como suxire Català (2021). Especificamente, o interese destes filmes por recuperar historias que quedaron sepultadas conecta coas vangardas no traballo sobre a temporalidade, establecendo así un labor de subversión dos parámetros supostamente obxectivos –tempo e espazo–, da exploración sistemática do dispositivo e dende as áreas do real (BARREIRO, 2022). O medio fílmico sería un instrumento de pensamento, recuperación e subversión.

Ese cuestionamento prodúcese dende moitas fronteiras (o tratamento da imaxe, a montaxe, os temas e os materiais, a palabra...) mais en todas hai un traballo sobre as temporalidades activas das imaxes do pasado, que adoita abordarse mediante un traballo diferencial co arquivo; uns trazos estético-reflexivos na súa construción; e unha relación diferente con real.

1.1. UN TRABAJO DIFERENCIAL CO ARQUIVO

A inflación de imaxes dende a democratización dos dispositivos de gravación e a apertura de arquivos colígase cunha ruptura experiencial entre pasado, presente e futuro, coa aceleración do tempo e o cambio cara un novo réxime de historicidade (HARTOG, 2003), o *presentismo*, que conmemora freneticamente sen historia nin memoria. Esa patrimonialización banal constante non reconstitúe o pasado para volvelo pensable, só o fai conmemorable nas súas formas e baleiro nos seus contidos. Á inversa que os cinemas documentais dos que aquí falamos, pois malia compartir un contexto histórico, releen criticamente os intereses sociais, propoñen outras perspectivas, do mesmo modo que o fan algúns dos documentalistas internacionais máis anovadores.

Estes cinemas rastrexan *à rebours* o arquivo cuestionando a intención con que se creou (GINZBURG, 2000) como é o caso de *48* (De Sousa Dias, 2009) ou previamente *Dal Polo al Equatore* (Glanikian e Ricci, 1986); procuran o *contrarquivo*, como revelación dalgo que non está aí pero existe, algo non rexistrado pero que pode convocarse. Empregan arquivos menores que externalizan a memoria, resignificándoa colectivamente dende o familiar ou o amador (VAN ALPHEN, 2009), do mesmo xeito que *Maelstrom* (Forgàs, 1997). Ou procuran outras trazas materiais que converter en arquivo visual: obxectos, espazos, voces, letras.

Este tipo de traballo sobre o arquivo vencélase cun pensamento historiográfico no sentido da consciencia de que o documental pode ser a reconstrución dun pensamento sobre o pasado que precisa cuestionar as súas fontes para atopar os feitos que, malia non estar nelas, existen. Desenvolven así unha sorte de *historiofotía* (WHITE, 1988) porque, mesmo se o debate historiográfico non é explícito no filme, si que se evidencia dende o tratamento estético da imaxe (ralentís, reencadres, tintados, viñetas, pantallas partidas, montaxe...), profundando así no aspecto reflexivo destes documentais.

Esta tendencia cara a reflexividade sobre o material de arquivo, leva mesmo a existencia de filmes que centran a súa estrutura narrativa na interrogación ao material como *Three Minutes: A Lengthening* (Bianca Stigter, 2021). A partir de tres minutos de película amadora de viaxe a unha aldea polaca no 1938, o filme enténdense ata os 70 minutos, nun traballo co *inconsciente óptico* (BENJAMIN, 2006a) sobre as imaxes dunha maioría de persoas que se sabe morrerán no Holocausto, combinado cunha pesquisa entre a tecnoloxía reconstructiva e a historiografía para desentrañar o destino de cada unha delas.

Estes tratamentos do arquivo caracterízanse por tensionar as temporalidades da imaxe, da recepción, do feito e da súas proxeccións dándolle ao filme unha enorme densidade crítica.

1.2. TRAZOS ESTÉTICO-REFLEXIVOS

Efrén Cuevas traballou no seu libro *Filming History from Below. Microhistorical documentaries* (2022) unha serie de películas de autores como Forgàs, Panh, Mekas ou Akerman nas que se mesturan elementos cinemáticos e históricos que combinan a complexidade fílmica –que pode dar a técnica, a carga emocional propia do arquivo, da entrevista...– e as estratexias da historia –como a

participación de expertos, testemuñas e o cuestionamento dos procesos de construción do coñecemento—. Malia que Cuevas mestura a historia dende abaixo (REDIKER, 2022) coa microhistoria de Ginzburg de xeito impreciso e algo deformado, clarifica unha idea coherente coas obras que estudamos: para estes cineastas “as cuestións formais e/ou estéticas serían tan importantes como os asuntos estritamente historiográficos” (2022, p. 30). Cuevas identifica trazos concomitantes cos dos filmes que analizamos como o uso do arquivo, a tensión histórica entre o caso concreto e o xeral e as estratexias fílmicas anovadoras, flexibles e reflexivas.

De entre esas estratexias destaca de novo o traballo estético sobre o tempo. Se nos anos 20 do século XX os cineastas de vangarda exploraban as posibilidades emancipatorias das novas temporalidades da modernidade na proxección dun futuro diferente, agora as experimentacións temporais concéntranse na reflexividade histórica e na recuperación das historias escurecidas. As estratexias estéticas teñen que ver coa desaceleración das imaxes, que lles da densidade; cos tempos superpostos e coa “mutua tensión radical” (VAN ALPHEN, 2009, p. 32-33) dos tempos históricos e persoais. Tamén se relaciona coa actualización benjaminiana, ben como ruptura do tempo dominante para unir dous momentos distantes construíndo una nova liña histórica –por exemplo *Zimmerwald* (Valeria Stucki, 2023) que conecta a reunión da I Internacional nunha aldea suíza con unha nova xeración que procura evitar a amnesia política contemporánea– ben como *medium*, que convoca os mortos á sesión fílmica e os reanima para escoitalos– como analizaremos na secuencia de apertura de *El gran vuelo* onde aparece unha sesión de espiritismo—.

Os reencadres, as molduras, as pantallas partidas ou múltiples, un encadramento que non ocupa toda a pantalla son outros dos recursos que suxiren que sempre queda fóra algo descoñecido: a inestabilidade da forma e do espazo da pantalla problematiza a imaxe e a memoria (DE SOUSA DIAS, 2023) e provoca o presentimento da inestabilidade dos discursos oficiais e revela o carácter ensaístico da obra.

As relacións entre son e imaxe son tamén produtivas; entre as posibilidades están a resonorización de arquivos, como fai Sergei Loznitsa en *Blokade* (2006) ou en *The History of Natural Destruction* (2023); ese son dálles corpo e profundidade ás imaxes, reactívaas. Outros empregos do son teñen que ver co desfase coa imaxe, en ocasións a modo dialéctico, como no filme *Țara moartă* ([*A nación morta*], Radu Jude, 2017), na que imaxes fotográficas recuperadas dun estudo romanés dos 30-40's confróntanse á lectura do diario dun médico xudeu represaliado. Noutros casos o uso do son incide no *inconsciente óptico*, en 48 a narración fóra de campo das torturas sufridas na PIDE (policía política portuguesa da ditadura salazarista) acompaña as fotografías policiais desas persoas tomadas no intre previo de entrar na cadea e que todo o que oímos fora suceder. De Sousa Dias filma as fotografías para darlles aire e corpo e, cun imperceptible movemento, fai que flúan xunto os sons.

1.3. UNHA RELACIÓN DIFERENTE CO REAL

A revelación do non visible tórnase teima deste novo documental, coincidindo co xiro imaxinario e o xiro onírico propostos por Català (2021) para definir as

orientacións do posdocumental. Estes abordarían as recreacións, o emprego da animación ou os traballos sobre a materialidade como índice poético de perda, en concreto podemos pensar no traballo de Bill Morrison *Decasia* (2002) ou *Dawson City: Frozen Time* (2016) onde, ao empregar celuloide en proceso de degradación, amosa a fragilidade da toma, do rexistro e do real que aparece na imaxe, ao tempo que engade unha capa temporal e reflexiva máis nesta decadente poesía da inminente desaparición do real e as súas trazas.

A nova relación co real que establece este cine vai alén do indicial e do discursivo, parte de considerar o cine algo máis que un medio, e –de novo conectando con Entreguerras– entendelo como “un novo órgano sensorial” (BALÁSZ, 2013, p. 10) que permite desenvolver unha relación diferente co mundo. Este cinema documental non desenvolve teses nin certezas, pensa coa imaxe e dende a imaxe, ofrece a “a posibilidade de ensaiar, non de elaborar un pensamento se non de precisar as preguntas que un ou outro tema me formula, de tentar ir na procura daquilo que presinto que se agocha nas sombras” (PÉRIOT, 2019, p.9-10). De aí que moitos destes filmes non pretendan pechar as historias que contan, por exemplo, a imposibilidade de saber que lle pasou verdadeiramente a Ėsási Eweera en *Anunciaron tormenta* ou a Clara Pueyo en *El gran vuelo*.

O documental comercial contemporáneo tamén experimenta unha inflación no uso do arquivo, unha fetichización. A creación de series documentais que colorean arquivos orixinalmente filmados en branco e negro e que constrúen a narración cun continuo de imaxes de época trasladan a falsa idea de que no arquivo está todo, que é un depósito completo e inesgotable da historia onde só cómpre mergullarse. É o caso das series *World War I in Colour* (2003) e *World War II in Color* (2009) de Jonathan Martin, que tamén chegaron a España con *España dividida: la Guerra Civil en color* (Luis Carrizo e Francesc Escribano, 2016). Pola contra os documentais que se traballan neste artigo –nin canónicos, nin comerciais– deconstrúen esa noción ideolóxica do arquivo ao presentar os seus ocos, ocultacións e incoherencias, toda vez que amplían o seu concepto a obxectos, espazos e corpos. Convértese deste xeito nun contra-arquivo, crítico coa propia idea de arquivo.

Outra razón é que fronte a idea dun arquivo alienado de sentido, propio do funcionamento do rexistro fotográfico (Kracauer, 1995), estes cineastas danlle un uso político e restaurador, oposto á idea “do arquivo positivista e o sagrado mito da súa orde, exhaustividade e neutralidade obxectiva” (AMAD, 2010, p. 20). Ese novo arquivo constrúe unha temporalidade propia que sae da linearidade progresiva do tempo inherente a ordenación arquivística, xerando produtivas fracturas temporais que contribúen a novas lecturas fílmicas e históricas. E, amais dunha temporalidade propia, desenvolven unha cultura que pon en cuestión tanto o ocularcentrismo (todo é rexistrable) como o antiocularcentrismo (a realidade non pode ser percibida pola vista), rachan con ese “aciago vínculo da visión coa presenza puramente sincrónica” (JAY, 2007, p. 25).

Este contra-arquivo configúrase por unha constelación de propostas xa procesadas como documentais. Este contra-arquivo tampouco constrúe un sistema de coñecemento– é igualmente parcial e inabordable, non sempre é articulábel nin sistemático– mais xuntas, estas tentativas de pensar coa imaxe de

xeito diferente, iluminan moitas ideas e formas de abordar a imaxe e o que cada imaxe (ou a súa falta) nos aprende.

2. A (AUSENCIA DE) MATERIA COMO SÍMBOLO

As páxinas dun álbum fotográfico conservado no Arquivo da Orde Claretiana de Malabo (Guinea ecuatorial) van pasando baleiras; só os paspartús e os ocos onde deberían estar as imaxes discorren ante os ollos dos espectadores. A continuación, aparece un fragmento do filme colonial *Una Cruz en la Selva* (Hermic Films, 1946) sobre a misión española na Concepción. E despois, dúas mulleres guineanas, Nieves e Paciencia, contan como viviron a erradicación da lingua bubi polos colonos españois. Tres secuencias de *Anunciaron tormenta* que evidencian o borrado do arquivo material, a súa substitución por un arquivo espurio colonial. Non só desaparecen os feitos, senón as ferramentas colectivas de artellamento: a lingua e a imaxe. Por iso, as técnicas fílmicas e históricas para evidenciar a falta e recuperar o posible eríxense nunha forma documental complexa apegada ao material.

Cando Luis López Carrasco comeza o seu traballo sobre a reconversión industrial en Murcia, que dará lugar a *El año del descubrimiento* (2020), ninguén semella lembrarse de que o parlamento da Región de Murcia ardera durante o conflito laboral de febreiro de 1992 que recupera o filme. Esa imaxe ausente era o epítome do borrado da memoria que impide comprender a situación de Murcia hoxe. Unha imaxe fotográfica que aparece ao rematar o filme convértese en ancoraxe do contra-arquivo onde se concentra a historia da clase traballadora eclipsada polos fastos da Exposición Universal en Sevilla, dos Xogos Olímpicos en Barcelona e do V centenario do “descubrimiento” de América, que se celebraban en España.

Incidir sobre a ausencia de materiais documentais é unha das marcas reflexivas destes filmes. Por iso, unha película do ano 2020 coma esta ten a aparencia dunha dos anos 90: imaxe en 4/3 con textura de vídeo-cámara onde se rexistran conversas nun bar que quedou estancado na derradeira década do século XX. Alí, no momento en que deixou de representarse a clase traballadora, retoma o fío López Carrasco creando unhas imaxes que non existen pero deberon ter existido. Xunto a esa traza formal que chama a atención sobre a ausencia de imaxes dese conflito, o uso da pantalla partida chama tamén a atención sobre o dispositivo formal que, se ben é sinxelo, é o suficientemente formalista como para conferirlle reflexividade a imaxe. A pantalla partida non funciona como un plano/contraplano do cine clásico, non traballa para a falsa transparencia naturalista do cinema clásico. A pantalla partida amosa unha perspectiva lixeiramente variada do mesmo plano, alguén máis do bar, un anuncio da época e mesmo algunhas imaxes de arquivo cedidas pola televisión local –arquivo menor que se mantivo como último refuxio da representatividade da loita de clases no audiovisual–.

Estes cineastas pensan o mundo dende a súa imaxe, non tanto dende os feitos como dende as construcións visuais que poden articularse sobre eles. “Eu, para comprender as imaxes, monto” di Périot (2022). Pensar a imaxe é pensar sobre un discurso previo, sobre unha historia xa artellada poñéndoa en cuestión. Supón tamén un *décalage* temporal entre o suceso real, os seus discursos e as súas actualizacións, unha convivencia de tempos que ilumina o pasado pero que, sobre

todo, permite comprender o presente á vez que pronuncia o pensamento. Esas temporalidades configuran no seu choque unha imaxe dialéctica que “escintila na hora da cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2005, p. 475), un “eco”, que “nos fai tropezar como se fose un trebello esquecido na nosa cámara escura (...) que nos leva cara esa estrañeza invisible: o que o porvir esqueceu entre nós” (BENJAMIN en GARCÍA DE LEÓN, 2005, p. 133-114). Ese desfasamento temporal tamén se manifesta na materialidade da imaxe, de aí que para incidir na ausencia de imaxes e facilitar a integración do escaso arquivo, López Carrasco gravara anacronicamente coa textura e o formato do vídeo dos anos 90.

O anacronismo, proposto por Didi-Huberman (2008) como método de traballo coas imaxes, orixina unha dialéctica entre tempo e historia, do colectivo co subxectivo facilitando unha síntese que configura nos filmes a experiencia da clase. As imaxes reviven cun sentido colectivo para o hoxe, confíreselles o que Berger deu en chamar unha “temporalidade popular” que permite “vivir certos momentos que desafían o paso do tempo, non tanto por facerse inesquecibles como porque a experiencia deses momentos faise impermeable ao tempo” (BERGER, 2017, p. 97-98). Estes principios –as fracturas temporais e o popular– combinan cos materiais espurios dispoñibles: foto, as cartas (non) entregadas, os obxectos abandonados, os arquivos amadores e persoais, as cancións, os espazos, os debuxos, as atmosferas... e eses materiais trátanse esteticamente despregando as posibilidades expresivas fílmicas.

Se *El año del descubrimiento* se valeu da imaxe da televisión local, os outros filmes tamén tiveron que procurar os seus propios arquivos menores. O cinema amador, desenvolvido sen grandes pretensións alén de manter o recordo ou ser unha distracción familiar foi a base do filme *El gran vuelo*. Carolina Astudillo só tiña tres fotografías de Clara Pueyo e algunhas cartas, pero descubriu na Filmoteca de Catalunya unha enorme cantidade de filmes familiares amadores da burguesía catalá, e decidiu construír un contraste entre as imaxes que si existen e permanecen –as da burguesía– e a historia borrada de Clara Pueyo; deste xeito amosa a parcialidade do arquivo e da narración da historia á vez que evidencia a loita de clases tamén no eido visual.

As cartas persoais dunha traballadora como Clara Pueyo tamén son arquivo menor, son materiais que non foran considerados polo documental clásico, nin mesmo pola historia ata a segunda metade do século XX e só por escolas históricas concretas como a marxista británica ou a *Annales* francesa. Agora, no século XXI, o cine de non ficción deu en achegarse a estes arquivos menores como case a única traza que pode quedar dalgúns feitos e dunha subcultura propia; estes arquivos permiten, cando menos, “dar fe dunha mutilación histórica” (GINZBURG, 2000, p. 24). A enunciación de arquivo menor –pois os historiadores non o cualificaban como tal– débese ao libro de Deleuze e Guattari titulado *Kafka. Pour une littérature mineur* (1975); nel destácase a subxectividade da enunciación, propia tanto deste tipo de fontes (cartas, cine familiar, obxectos...) como dos propios textos fílmicos documentais contemporáneos.

Anunciaron tormenta tamén confronta unha escaseza de imaxes e unhas marcados polo nesgo colonial. Javier Fernández Vázquez opta por viaxar na procura do lugar exacto onde morreu Ėsáasi Eweera, convocando a memoria aos espazos onde sucederon os feitos. Tamén emprega algunhas fotografía contemporáneas aos feitos, pero estas amósanse moi brevemente, aparecen

dende branco luminoso, como se unha néboa mesta impedira acceder a ese pasado.

“[Fai un] uso do arquivo fotográfico propio das lecturas poscoloniais e que aquí pasa por afirmar e negar simultaneamente ao público contemporáneo a mirada colonial. Así, as fotografías que documentan o sometemento da poboación amósanse apenas uns *frames* para desaparecer subitamente a negro” (FERNÁNDEZ LABAYEN e OROZ, 2022, p. 146)

E, finalmente, o director de *Anunciaron tormenta* recorre a confrontación das fontes escritas coloniais e fontes orais bubis. Para iso, sitúaaas nun mesmo plano, a lectura dramatizada nun estudo de gravación de son: as fontes coloniais lenas actores, en planos dende atrás ou laterais, esta posta en forma explícase pola ocultación que esas fontes exercen, esa posta en forma é unha “decisión moral porque están lendo medias verdades” (FERNÁNDEZ, 2021). Mentres, as testemuñas bubis poden falar en off, como Nieves e Paciencia, que non querían amosar a súa cara mentres lembraban a historia transmitida oralmente durante máis dun século. Ou poden tamén mirar e ser miradas de fronte pola cámara, como no final do filme, cando Justo Bolekia –catedrático na Universidade de Salamanca e bubi– e a súa filla, Reha-Xustina Bolekia, len no mesmo estudo de gravación no que aparecían as lecturas dos documentos coloniais, un poema que el escribiu, o primeiro intento de poñer por escrito en lingua bubi a historia de Ėsáasi Eweera. A transmisión xeracional, como modo de recuperación, é un elemento ao que Fernández Vázquez lle da moita importancia. A Reha-Xustina Bolekia, nacida xa en España, cústalle comezar a ler en bubi (“Espera, preciso que o meu pai diga a primeira palabra”) e cando o pai lle da ese fío, ela pode facelo. O director da película non está dando voz, os seus protagonistas xa a teñen: “véxoo en termos de contribución dende a miña posición e o meu punto de vista, que son español, vivo en Europa, son branco (...) eu falo xunto a eles, facilito un dispositivo que creo que contribúe a unha reparación” (FERNÁNDEZ, 2021).

O uso que fai de Fernández Vázquez das fontes orais é semellante ao traballo de Markus Rediker para historiar fenómenos tan pouco documentados como a conformación dun proletariado internacional nas tripulacións mariñeiras transatlánticas do s. XVII ou as revoltas de escravos nos barcos, por exemplo a do *Amistad*, para a que recolleu cancións populares africanas que século e medio máis tarde gardaban a memoria daqueles que se liberaron e volveron a casa; o contido das cancións resultou consistente factualmente co inscrito nas fontes máis convencionais. Deste xeito, non só se achega aos feitos, senón á “subcultura ou cultura de resistencia” que se transmite xeracionalmente (Rediker, 2021).

Esta permanencia xeracional da memoria percibiuna Marianne Hirsch (2009) nos descendentes dos superviventes do Holocausto nazi e denominouna “posmemoria”. Pero, dende a nosa perspectiva, é máis importante a transmisión como modo de resistencia, conservación e redención colectiva, que como solución dun trauma transmitido interxeracionalmente.

Vemos como fronte a escaseza de trazas dos feitos referidos a unha clase social– en especial ás mulleres e pobos colonizados desa clase– estes cineastas desenvolveron estratexias diferentes pero todas cun marcado carácter material e de recuperación. Estes cineastas eríxense, logo, en farrapeiros no senso que Benjamin lle daba, como alguén que recolle “os lixos” da historia, o que “perdeu

ou desprezou”, “cotexa os anais da disipación, o cafarnaún da escoura, apartando as cousas, fai unha axuizada selección” (2006b, p. 173). Eses lixos da historia dan unha rica información sobre outras subculturas e, á vez, desfetichizan o arquivo como repositorio de todo saber.

3. A CLASE COMO ESTIRPE

“Aínda que non o lembre, si que o vivín. De feito sigo nesa casa, á que os meus pais tiveron que marchar [despois do desafiuzamento]: a casa dos meus avós. Ou sexa, que aínda sufro as consecuencias.” (1:03’:07”). Membro do equipo técnico de *El año del descubrimiento*, Lucía Blasco Lerma, a maquilladora, remata por entrar tamén en escena para contar como a crise en alumes supuxo a perda de todo para os seus pais, o traballo, a casa, a independencia e mesmo a vida do pai, morto dun infarto durante unha manifestación. Ela era pequena, pouco lembra de entón, mais a experiencia de clase, hérdase. Por iso, aínda que non se lembre, viviuno e conformouna, no material de clase (aínda non deu saído 30 anos despois da casa que os acolleu cando perderon a súa) e no subxectivo da clase, a conciencia de pertenza. A clase non é só unha posición material no modo de produción, é un proceso (Thompson, 2012) no que o económico, o social, a conciencia e o experiencial constrúen dinamicamente a clase.

López Carrasco non ten as imaxes de entón, así que a través da testemuña—que resulta ser unha traza da herdanza material da clase—, dunhas imaxes anacrónicas na textura e formato, da atmosfera do bar, dos corpos (máis tarde retomaremos esta idea) e do traballo, non sobre a representación da clase, senón sobre a experiencia compartida como clase (Todd, 2018), mira de reparar o oco que na historia das imaxes e das narracións hai na cultura e cinema españois. Cumprindo deste xeito a premisa proposta por Enzo Traverso: “A elaboración crítica do pasado (...) [ten que] preservar o significado dunha experiencia histórica” (2022, p.42).

A condición material e experiencial da clase hérdase, e tamén a deshonra que aplican os vencedores. “Tivo que desterrar a súa familia. As fillas tiveron que mudar os apelidos (...) os seus descendentes foron perseguidos (...) Só unha filla súa tiña Ėsáasi de segundo apelido” (1:05’:48”-1:06’:50”). O borrado da resistencia anticolonial descríbese en *Anunciaron tormenta* pola supresión do apelido —outra marca de estirpe— nos rexistros, pola eliminación da lingua bubi con castigos repugnantes e, finalmente, pola destrución das súas estruturas sociais propias. A rotura da transmisión e dos mecanismos de transmisión da estirpe forman parte do traballo de aculturación colonial e de clase para desactivar o pasado no presente. Pero a materialidade da liñaxe introdúcese tamén no corpo —e na cor da pel dos bubi— como morada material da conciencia, no corpo desa clase que vemos na pantalla en primeiros planos en *El año del descubrimiento*, e que fala durante tres horas e media, sendo a cultura oral “case unha prolongación do corpo” (GINZBURG, 2000, p.99). Pero tamén pode comunicarse a través do corpo do espectador, como ten reflexionado a teoría cinematográfica.

Béla Balázs aseguraba que o cine conseguía que “o coñecemento consciente se tornara sensibilidade inconsciente: *materializándose como cultura no corpo*” (2013, p.20-23). No 2010 Elsaesser e Hagener volven de certo xeito a esa idea no seu libro *Film Theory: an Introduction to the Body and the Senses* e consideran que

o imaxinario e o real se comunican no cinema a través do corpo do espectador, quen experimenta a través da pantalla.

“O que se podería preguntar é se, no momento en que se poñen corpo e sentidos no centro da teoría do cine, o cine mesmo non se está formulando, xa non só como un novo xeito de coñecer o mundo, senón como un novo xeito de “estar no mundo”, pregunta que suporía, amais dunha epistemoloxía nova, tamén unha nova ontoloxía” (Elsaesser e Hagener, 2015, p. 25)

Carolina Astudillo reparou en que había uns corpos sempre cortados nas imaxes familiares que revisaba para a súa curtametraxe documental *De monstruos y faldas* (2008). Durante a preparación deste filme coñeceu a Albert Pueyo, sobriño de Clara Pueyo Jornet, a protagonista de *El gran vuelo*. Ese corpos fragmentados eran os das mulleres que coidaban dos pequenos da burguesía catalá, que aparecían en imaxe mentres termaban deles ou lles daban de comer, de aí que saíran as súas mans, as pernas ou ás veces fugazmente o seu rostro. Son das poucas imaxes de traballadoras da época que se poden ver fóra dos filmes industriais. E iso sucedeulle a Astudillo do mesmo xeito que a Esfir Shub montando *A caída da dinastía Romanov* (1927), cando na revisión dos 60 km de celuloide cos que preparou o filme reparou que nas colas das tomas familiares dos tsares e da aristocracia, aparecían como restos dun decorado as serventas recollendo a louza da merenda ou termendo dos pequenos. Os corpos fragmentados suxeríronlle a idea de crear un filme no que a vida narrada e a visible estiveran en contradición. Eses corpos fragmentados e marxinais na representación evidenciaban a súa ausencia e estruturábanse en dialéctica de clases coa representación dos corpos enteiros da burguesía. E os corpos, que son sumamente individuais, experimentan, sen embargo, colectivamente unhas condicións económicas compartidas como clase traballadora, e unhas condicións de existencia indisociables da condición sexual feminina no caso das mulleres. Así, o corpo no cinema, pode ser tamén un “un limiar que, como a pantalla (...) asume a función de porta e pasaxe” (Ledo, 2020, p. 21) do interior cara ao exterior, do individual como colectivo, sempre dende a experiencia compartida e herdada como clase.

Mesmo se esas mulleres só aparecen en anacos. Mesmo se só temos tres fotografía de Clara Pueyo e non sabemos se deu escapado, se a mataron os franquistas ou os seus compañeiros; mesmo se a historia de Ésási Eweera nunca se poderá saber por completo nin os bubis borrar o seu suplicio; mesmo se os traballadores murcianos viven aínda as consecuencias desa traizón silenciada, nada do que agora salvemos, nese contra-arquivo queda perdido para a historia e para a súa redención no hoxe, se seguimos a ideas de Walter Benjamin.

3. A DERROTA E AS SÚAS PANTASMAS

Carolina Astudillo abre *El gran vuelo* coas imaxes dunha sesión de espiritismo na que quere convocar á súa protagonista.

“Non podemos escoitar a voz dos nosos mortos, só en lembranzas, soños ou nunha imaxe. Hai mortos aos que ninguén reivindica porque a súa memoria pérdese sen deixar pegada. O rastro de Clara Pueyo Jornet desaparece no verán de 1943, ten 29 anos e deixa tras de si un mañuzo de cartas que non chega a mandar e algunhas fotografías (...)”

Hai mortos aos que ninguén lembra porque doen demasiado para querer lembralos. Outros, tornáronse incómodos. Como facelos regresar?” (00’:00”-05’:07”).

Chama así por Clara Pueyo Jornet. Este inicio, en aparencia esotérico, ten un fondo material e histórico: á volta da memoria encarnada no cinema. O cine como *médium* que chama polos mortos e lles pide revelar os segredos daqueles que non deixaron trazas.

Mireille Berton pensa esta relación entre cine e espiritismo dende unha perspectiva histórica, considera o “*médium (spirite) comme média*”³ (2021, p. 108), é dicir, non se centra tanto na pantasma que volve como no mecanismo de comunicación que lle permite volver: vidente e cinematógrafo; deste xeito pode pensar á vez as pantasmas e as formas de atraelas, ou o que é o mesmo, o tema e a estética; a idea e os recursos fílmicos. Berton chega a esta proposta considerando a historicidade do tándem médium/media:

“[dado que] os medios de comunicación modernos e o espiritismo aparecen no mesmo contexto sociocultural, propoño considerar a figura do vidente [*médium spirite*] baixo o ángulo dos medios de comunicación, máis precisamente do medio [*média*] cinematográfico” (BERTON, 2021, p. 109).

Esta perspectiva permítenos tamén percibir en *El año del descubrimiento* (López Carrasco, 2020) e *Anunciaron tormenta* (Fernández Vázquez, 2020) como os corpos dos traballadores –filmados anacronicamente e tan de preto– e os rostros de Justo e Reha-Xustina Bolekia ou as voces de Nieves e Paciencia se fan presentes á vez que os mecanismos formais para traelos de volta: arquivos menores, anacronismo, revisitación de espazos, tratamento visual, etc. Eses recursos formais son pantallas de proxección da ausencia desas historias do arquivo tradicional e da necesidade de reintegralas tanto no conxunto de relacións sociais e poder do seu momento (para comprender o seu sentido), como no conxunto de relacións de poder visual contemporáneo que explican as súas ausencias.

Esas pantasmas convocadas polo médium xunto cos soños configuran un espazo entre a melancolía e a acción. *El año del descubrimiento* (2020) abre e pecha con variacións sobre o soño. Na apertura os traballadores desempregados falan do insomnio pola falta de traballo; no peche, chega o pesadelo pola incapacidade de combater o fascismo: un obreiro concienciado e con bo traballo explica como ten un soño recorrente no que non pode defenderse dun grupo de fascistas porque os seus puños caen impotentes. É reveladora a dialéctica entre desemprego-insomnio e emprego-pesadelo, as dúas caras da explotación. Outros filmes contemporáneos recorren ao soño, en *Nación* (Ledo, 2020), unha película sobre a loita das traballadoras dunha fábrica en Galicia, pregúntaselle a Nieves, a protagonista, se aínda soña coa fábrica, ao que responde “todos os días”. Son variantes dunha figura adoito empregada por Benjamin na súa dialéctica de entresoño e acordar (2005) que contribuíría a facer esvaecer o poder mítico das imaxes fascinadoras do capital. A do acordar ao mundo é unha figura que aquel primeiro Marx enunciaba nas cartas a Arnold Ruge: “A reforma da conciencia consiste soamente en facer que *o mundo sexa consciente da súa propia conciencia, en despertarlo da ensoñación* que ten de si mesmo, de explicarlle o

significado das súas propias accións” (1970, p.69). Ese acordar “non se trata de trazar una recta do pasado ao futuro, senón de realizar as ideas do pasado” (ibid). O mirar cara atrás destes documentais conecta con esta idea, co que fica por realizar, coa recuperación do que *o porvir deixou entre nós* do anxo da historia (Benjamin, 2006c), que mira cara atrás nunha operación de rescate mentes a tempestade o empurra cara adiante.

As ruínas son a vexetación que se vai cortando para acceder ao lugar da morte de Ėsáasi Eweera, coa lanterna alumeando para ver. E as testemuñas que contan cousas que se lles contaron sobre a represión da revolta bubi. Ou esa luz pantasmal e alucinada que da a luz brevemente as poucas fotos que quedan na atmosfera húmida, chuviosa e bretemosa da illa de Fernando Poo. Unha atmosfera que se move ente o entresoño e o pesadelo.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Paula Rabinowitz tira o título do seu ensaio sobre a política do documental dunha frase de Karl Marx publicada en *El dieciocho Brumario de Luis Napoleón Bonaparte*. “They must be represented”. Marx referíase ao campesiñado da Segunda República Francesa (1848-1852): “se eles non poden representarse, deben ser representados”. Esta frase sintetiza para ela a actitude de Marx fronte a escritura política, convertendo o seu libro nun modelo de “reportaxe comprometida” que “prefigura o estándar da reportaxe documental” (1997:10). Esta frase, que foi considerada por algúns como un “xesto colonial” en relación á representación, revela explicitamente a posición de Marx fronte a escritura, empregando un dobre “método, á vez obxectivo e subxectivo” (ibídem). Isto facilita a Rabinowitz pensar como o documental radical accede aos seus suxeitos á vez que permite aos autores comprender a súa posición. Para nós é tamén importante porque contribúe a comprender como o documental contemporáneo en España ten virado de novo cara ao colectivo pero sen recuperar o dispositivo obxectivizante e naturalizador característico do documental clásico. Na súa experimentación combínase o colectivo e material coa posición autoral e a exploración da subxectividade, alumando así unha reflexividade poética que fai máis accesible o real na súa complexidade: rachar coa falsa transparencia e dar o espectador acceso aos materiais e aos conflitos do autor no proceso de construción fílmica.

El gran vuelo (Carolina Astudillo, 2015), *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020) e *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020) son parte da constelación que configura un contra-arquivo documental sobre clase traballadora recuperando feitos á vez que reflexionando sobre como acceder a eles. Se estas pezas comparten a experiencia de clase traballadora e as súas interseccións, tamén comparten a experiencia dos seus directores no proceso de construír un dispositivo político e poético de acceso ao real.

O retorno do material. A construção de um contra-arquivo de classe no cinema documental contemporâneo na Espanha

RESUMO

O cinema documental contemporâneo na Espanha mostrou nos últimos anos um renovado interesse pela classe trabalhadora. Porém, longe de repetir fórmulas expositivas, militantes ou comemorativas, situa-se na vanguarda da renovação dos cinemas do real, experimentando com a forma, recuperando materiais incomuns, desenvolvendo uma incisiva reflexão sobre a imagem e questionando os limites do cinema documental. Um dos traços mais destacados é o trabalho sobre o arquivo, reformulando o seu uso, configuração e ausências, com o objetivo de reconstituir a experiência material de classe e refletir sobre as suas omissões na cultura visual. Esta pesquisa centra-se em três filmes que abordam, com distintas estratégias, a construção de um contra-arquivo da classe trabalhadora: *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2015), *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020) e *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020).

PALAVRAS-CHAVE: Contra-arquivo. Classe trabalhadora. Colonialismo. Feminismo. Cinema documental.

NOTAS

- 1 - Todas as traducións ao galego das citas e das transcripcións fílmicas fíxoas a autora.
- 2 - Josep Maria Català (2021) considera que complexidade do documental contemporáneo non se pode encaixar nas modalidades desenvolvidas por Nichols, por iso, en troques de modalidades, propón una serie de xiros que caracterizan o que el chama *posdocumental*: o xiro subxectivo, o xiro emocional, o xiro onírico, o xiro reflexivo, o xiro imaxinario.
- 3 – “O vidente como medio de comunicación”, dada a precisión do xogo de palabras no orixinal francés, manteño no texto o orixinal e propoño aquí a tradución de sentido.

REFERÊNCIAS

- AMAD, Paula. **Counter-Archive**. Film. The Every-day, and ALBERT'S Kahn's Archives de la Planète. New York: Columbia University Press, 2010.
- BALÁZS, Béla. **El hombre visible o la cultura del cine**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- BARREIRO GONZÁLEZ, M^a Soliña. **La revuelta en la mirada**. Las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Pequeña historia de la fotografía** (1931). In Walter Benjamin, Obras. Madrid: Abada, 2006a.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. **Un lírico en la época del altocapitalismo**. In Walter Benjamin, Obras. Madrid: Abada, 2006b.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre el concepto de historia**. In Walter Benjamin, Obras. Madrid: Abada, 2006c.
- BENJAMIN, Walter. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2005.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- BERGER, John. **Para entender la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

BERTON, Mireille. **Cinema, fantômes et médiums**. Critique. Le grand retour des fantômes, 2021/1, nº 884-885, p.106-116.
<https://doi.org/10.3917/criti.884.0106>

BRUZZI, Stella. **New Documentary**. A critical Introduction. London, New York: Indiana University, 2000.

CATALÀ, Josep Maria. **Posdocumental**. La condición imaginaria del cine documental. Shangrila. 2021.

CUEVAS, Efrén. **Filming history from below**. Microhistorical documentaries. New York: Columbia University Press, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Ressemblance par contact**. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Éditions de Minuit., 2008.

ELSAESSER, Thomas e HAGENER, Malte. **Introducción a la teoría del cine**. Madrid: UAM, 2015

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel e OROZ, Elena. **Usos del archivo en el documental postcolonial español***. L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 34, p. 137-150, 2022.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Javier. **Anunciaron tormenta**: historia colonial, documentos, silencios e imágenes. Entrevista de SAMA ACEDO, Sara, Serie Antropología visual y de lo digital. Canal UNED (Universidad Nacional Española a Distancia), 31 maio 2021.
<https://canal.uned.es/video/60a77834b609234ed43ad092>

GINZBURG, Carlo. **El queso y los gusanos**. El cosmos según un molinero del siglo XVI. Barcelona: Muchnik. 2000 [1972].

HARTOG, François. **Régimes d’historicité**. Présentisme et expériences du temps. Paris: Seuil, 2003.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory**. Poetics Today. nº29 (1), 2008, p.103–128. <https://doi-org.ezbusc.usc.gal/10.1215/03335372-2007-019>

JAY, Martin. **Ojos abatidos**: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Madrid, Akal, 2007.

JAY, Martin. **In the Realm of the Senses**: An Introduction, The American Historical Review, 116-2, p. 307-315, 2011

KRACAUER, Sigfried. Photography. en **The Mass Ornament. Weimar Essays**. ED. Thomas Y. Levin. Londres; Cambridge: Harvard University Press, p. 47-65, 1995.

LEDO ANDIÓN, Margarita. Nación son as mulleres da miña xeración. Entrevista de José Manuel Sande a Margarita Ledo. **Luzes**, 28/06/2021
<https://luzes.gal/20/03/2021/seccions-da-revista-luzes/entrevistas/margarita-ledo-nacion-son-as-mulleres-da-mina-xeracion/>

LEDO ANDIÓN, Margarita. **El cuerpo y la cámara**. Madrid: Cátedra, 2020.

LEDO ANDIÓN, Margarita. Prólogo. En Torreiro, M. e Alvarado, A. (Eds) **El documental en España**: Historia, estética e identidad. Madrid: Cátedra, 2023.

MARX, Karl e RUGE, Arnold. **Los Anales Franco-Alemanes**. Barcelona: Martínez Roca, 1970.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

PÉRIOT, Jean Gabriel E BROSSAT, Alain. **Ce qui peut le cinéma**. Conversations. Paris: La Découverte, 2018.

PLANTINGA, Carl. Documental. **Cine Documental**, nº3, 2011.
<http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html> Consulta: 16/06/2023

RABINOWITZ, Paula. **They must be represented**. The Politics of Documentary. London-New York: Verso, 1994.

REDIKER, Markus. **Reflections on history from below**. Transhumante. Revista Americana de Historia Social, n.20, p.296-299, 2022.

REDIKER, Markus. **Entre el deber y el motín**. Lucha de clases en mar abierto. Valencia: Antipersona, 2021.

THOMPSON, Edward Palmer. **La formación de la clase obrera en Inglaterra**. Madrid: Capitán Swing, 2012 [1963]

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumbres en común**. Estudios sobre la cultura popular. Madrid: Capitán Swing, 2019 [1992].

TODD, Selina. El Pueblo. **Auge y declive de la clase obrera (1910-2010)**. Madrid: Akal, 2018.

TRAVERSO, Enzo. **El pasado, instrucciones de uso**. Historia, memoria, política. Madrid: Prometeo, 2011.

TRAVERSO, Enzo. **Pasados singulares**. El “yo” en la escritura de la historia. Madrid: Alianza, 2022.

VAN ALPHEN, Ernst. Hacia una nueva historiografía: Peter Forgács y la estética de la temporalidad, **Estudios Visuales**, nº6, p. 30-47 , 2009.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**. 93(5), p. 1193-1199, 1988.

Recebido: 20 ago. 2024

Aprovado: 20 nov. 2024

DOI: 10.3895/rl.v26n48.19006

Como citar: BARREIRO, M^a Soliña. O retorno do material. A construción dun contra-arquivo de clase no cinema documental contemporáneo en España. *R. Letras*, Curitiba, v. 26, n. 48, p. 1-19, jan./jun. 2024. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

