

# La obra documental de Llorenç Soler como precursora de las nuevas subjectividades del cine de lo real

*The documentary work of Llorenç Soler as  
a precursor to the new subjectivities of real cinema*

Carlos Bria Lahoz  
Universidad Ramon Llull

Sue Aran-Ramspott  
Universidad Ramon Llull

## Referencia de este artículo

Bria Lahoz, Carlos; Aran-Ramspott, Sue (2020). La obra documental de Llorenç Soler como precursora de las nuevas subjectividades del cine de lo real. *adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (19), 83-102. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.6>.

## Palabras clave

Documental; realidad; experimental; memoria; realismo; poética, España.

## Keywords

Documentary; Reality; Experimental; Memory; Realism; Poetic, Spain.

## Resumen

El artículo analiza la trayectoria filmica del documentalista valenciano Llorenç Soler como uno de los cineastas más singulares y desconocidos de la cultura española contemporánea y, paradójicamente, uno de los precursores de muchas de las nuevas subjectividades del cine de lo real. A partir de los antecedentes del cine documental y de la reflexión histórica respecto a su función sobre la realidad, se recorre la carrera de Soler, que denuncia determinadas condiciones de vida de las

clases sociales más bajas en el contexto de la España franquista. A principios de 1971 se produce un punto de inflexión donde el documentalista expresa una crisis autoral y la tensión entre un cine de contenido social y otro de naturaleza experimental. Desde el análisis fílmico y, especialmente, temático, se aborda el análisis de sus documentales a partir de esa tensión. Una tensión que no solo ejemplifica las diversas aportaciones teóricas que confluyen en la conceptualización del documental, sino que también funciona como testimonio de las dudas y elecciones que el autor muestra en torno a tres ejes temáticos principales: el compromiso con la alteridad, la militancia político social, y el eje cultural artístico. Las conclusiones señalan cómo la mirada crítica de Soler muestra la necesidad de buscar formas narrativas nuevas, con un carácter precursor de las más recientes aproximaciones a lo real, sobre todo desde las posibilidades del dispositivo digital. Estos recursos alteran la relación convencional entre autor y espectador, el papel de la memoria y los mecanismos de representación.

### **Abstract**

The article analyses the film path of the Valencian documentary filmmaker Lloren Soler as one of the most unique and unknown filmmakers of contemporary Spanish culture and yet a forerunner of many of the new subjectivities of real cinema. From the background of documentary film and the historical reflection on its role in reality, this research follows the career of Soler, understood as Chaim against the living conditions of the lower social classes in the context of Spain under dictator Franco rule. In early 1971 there was a turning point where the documentary filmmaker expresses an certain creative crisis divided between a cinema of social content and another of a more experimental nature. From film and, especially, thematic analysis, the study of his documentaries is addressed in relation to this tension. A tension that not only exemplifies the various theoretical contributions that converge in the conceptualization of the documentary, but also serves as a testament to the doubts and choices that the author shows around three main thematic axes: the commitment to alterity, the social political militancy, and the artistic cultural axis. The conclusions point to how Soler's critical gaze shows the need to seek for new narrative forms, as a precursor to the most recent approaches to the real that, especially from the possibilities of digital tools, alter the conventional relationship between author and viewer, the role of memory and the different mechanisms or forms of representation.

### **Autores**

Carlos Bria Lahoz es profesor de producción audiovisual en la FCRIB de la Universidad Ramon Llull de Barcelona. Es licenciado en Antropología por la Universidad de Barcelona y posee un postgrado en Dirección de proyectos audiovisuales de la

Universidad Politécnica de Cataluña. Paralelamente, ha desempeñado diferentes funciones en equipos de producción, en películas de ficción y documentales, y ha trabajado en televisión y publicidad.

Sue Aran-Ramspott es profesora titular de la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna de la Universidad Ramon Llull. Es doctora en Comunicación Audiovisual y miembro del grupo de investigación reconocido DIGILAB. Ha trabajado en producción cinematográfica y televisiva, y sus líneas de investigación principales son los imaginarios sociales, los estereotipos en la ficción audiovisual y la ética de la comunicación.

## 1. Introducción

«Entro en una crisis personal sobre el cine. Pienso que en el fondo soy un privilegiado que hago cine industrial y me puedo permitir, además, hacer cine de contenido social y aquel otro más típicamente de “autor *underground*”. Me planteo abandonar aquellas experiencias pequeño burguesas, y si debería hacer directamente una actividad política» (García Ferrer y Rom, 1996: 54).

Son palabras del documentalista valenciano Llorenç Soler, que había iniciado su carrera a mediados de los sesenta como operador de cámara en publicidad y realizado por iniciativa propia documentales donde denunciaba libremente de determinadas condiciones de vida de las clases sociales más bajas en el contexto político de la España franquista. A principios de 1971 y como consecuencia de la actividad frenética de los últimos años, abre un período de reflexión personal y profesional, que le lleva a dejar de producir sus documentales independientes. Es en este momento de inflexión donde el documentalista expresa su crisis autoral y la tensión entre un cine de contenido social y otro de naturaleza experimental. Y esta tensión es la que nos interesa abordar aquí, no solo como ejemplo de las diversas aportaciones teóricas que confluyen en la conceptualización del documental, sino también como testimonio de las dudas y elecciones que reconoce uno de los documentalistas más singulares y más desconocidos de la cultura española contemporánea y, sin embargo, precursor de muchas de las nuevas subjetividades del cine de lo real.

## 2. Antecedentes del cine documental, ¿huella o discurso sobre la realidad?

Como observa Villanueva (2015: 18),

«a pesar de que el cine nació con la finalidad de representar la realidad —ese era el objetivo del cinematógrafo de los hermanos Lumière—, el documental nunca ha sido un objeto de análisis destacado en la Teoría del Cine».

Sin embargo, el documental surgió bajo esa misma voluntad de representar la realidad. El término documental fue acuñado por Grierson (1926), con el propósito de organizar teóricamente sus propias obras que, junto con las de Flaherty y Ver-tov, eran documentos fílmicos con una intención más ambiciosa que los primitivos registros de acontecimientos de la vida cotidiana. La coincidencia del nacimiento del cinematógrafo y de la antropología, a finales del siglo XIX, no parece casual.

La cámara se permite capturar el mundo y se entiende como un instrumento de observación esencial para comprender la realidad positiva de las cosas. Según Quintana (2003: 116), «Desde dicha perspectiva, la cámara puede considerarse como un dispositivo objetivo que nos ayuda a comprender el mundo y certificar sus verdades». La aparente transparencia del cine para capturar la realidad permitía atribuir veracidad a lo que sus imágenes mostraban. El cine permitía acceder a la comprensión de los principios que dirigen el cuerpo humano en acción (movimiento), al estudio de la forma de relación con otros individuos y con las cosas que le

rodean. Así, la legitimidad científica se basaba en la objetividad de la observación y la capacidad de medición instrumental del aparato cinematográfico.

Como vemos, el cine y la antropología ayudaron a legitimar el positivismo empírico, basado en las ideas de progreso, objetividad y transparencia, principios compartidos por la ciencia y la sociedad del momento. Pero la mencionada coincidencia del nacimiento del cinematógrafo y la antropología, viene acompañada también del surgimiento de las vanguardias artísticas. Puede decirse que, a caballo entre el siglo XIX y el XX, convergen varios cambios fruto de la revolución industrial, tecnológica y científica, pero también de la psicológica y cognoscitiva que tiene lugar en las sociedades occidentales (Cerdán y Torreiro, 2005).

La vanguardia artística supuso un rechazo a las formas burguesas de cultura (arte, estilos de vida) y orden social. Martha Rosler (Sichel *et al*, 2007) habla de la labor de desestabilización de los diferentes movimientos vanguardistas, con una intención transgresora contra el mundo del arte, y también contra la realidad social convencional. Con este propósito, consiguieron abrir una brecha artística en el realismo empírico de la época. Tal como sostiene Sánchez-Biosca (2004: 34), será en el período de entre guerras, y especialmente en los años veinte, cuando la relación cine y vanguardia se hará más estrecha. La voluntad de trascender la propia representación a través de formas simbólicas significa una manera de estar en el mundo, una posición que se expresa claramente en muchos documentales de la época. Margarita Ledo (Cerdán y Torreiro, 2005) identifica esta voluntad de vocación (no de expresión) realista en diversos autores:

«Jean Vigo como enlace con Epstein, con Vertov, con Rotha, con ese *punctum* que nos sigue explicando el documental como un tipo de cine que no produce lo real, sino un modo de pensar lo real, que transfiere un punto de vista sobre una determinada realidad y por eso, por sus efectos, no por estar sometido a sus reglas, es un cine de vocación realista que puede adoptar una u otra *mise-en-forme*» (Cerdán y Torreiro, 2005: 34).

La conceptualización del documental recorre a lo largo de la historia esa tensión entre vocación y expresión realista, entre voluntad de producción de lo real y producción de un modo de pensar lo real... hasta nuestros días.

### 3. Cuestiones teóricas

Desde la teoría del cine, la clasificación de documentales que realizó Nichols (1997, 2001), recoge precisamente, con intensidades diferentes, esa tensión entre la representación de la realidad y la presencia del dispositivo fílmico, simplificando, entre objetividad y subjetividad. Nichols define el documental desde tres puntos de vista: el autor, que entiende desde un control de la filmación y la cámara, pero no de la interpretación; el texto, estructurado por la lógica temática e histórica, y el espectador, de quien no se espera una identificación con personajes y giros de la trama. A pesar de su innegable interés, la clasificación de Nichols se limita

a los documentales con un fuerte principio empírico, basados en el registro de las imágenes que enfatizan la voluntad de transparencia. En este sentido se aleja de nuestro objetivo, que es observar en las obras de Soler, sobre todo en las más recientes, cómo el documental también puede ser una expresión poética sobre la realidad, un modo de discurso con un punto de vista personal.

También nos interesa la posición sobre el documental de otros teóricos, como Carl Plantinga (1997, 2005), que lo entiende como un acto comunicativo entre autor y espectador, precisamente desde la ética y el grado de autoridad que el autor otorga a la voz del documental. Ya Carroll (1996) había opinado que las relaciones entre el realismo documental —o *deep focus realism*, como prefiere denominarlo basándose en la teoría de Bazin—, y el cine moderno, en especial con el cine *verité*, basadas en la búsqueda de autenticidad a partir de un tipo de movimientos de cámara y de la espontaneidad, aún siendo características visuales definidas como realistas, no implican una mayor veracidad de la imagen respecto a los hechos (Capdevila, 2015: 2). En el ámbito español, destacamos también las aportaciones teóricas de Josep Maria Català (Català y Cerdán, 2007), quien destaca en el único libro monográfico sobre la obra del documentalista (Francés, 2012), la doble aportación de Soler, combativa y de elevada creatividad formal.

En síntesis, este trabajo ha tomado las conceptualizaciones elaboradas sobre el documental desde la antropología visual y la sociología de la cultura, de manera particular sobre la cultura audiovisual.

#### 4. Metodología

La metodología, fundamentada en la revisión bibliográfica sobre Llorenç Soler (incluyendo sus propios escritos académicos) y en su obra documental, ha aplicado el análisis fílmico y el análisis textual a los documentales seleccionados como *corpus* (aquellos producidos a partir del año 1975, fecha en que Soler deja de producir sus documentales independientes, tal y como veremos). El análisis fílmico resulta eficaz para identificar tanto la dimensión narrativa como los recursos retóricos y técnicas presentes en las obras audiovisuales. A su vez, el análisis textual, que en este trabajo toma especial protagonismo dado que tiene en consideración el contexto para examinar los efectos referenciales (Araña y Quílez, 2018), nos ha permitido —siguiendo la cronología—, organizar las películas de acuerdo a sus características temáticas y formales más relevantes. La aplicación del análisis fílmico y el textual de acuerdo a nuestro objetivo, y basándonos en el modelo biofilmográfico de Francés (2012), nos permiten organizar la obra documental de Soler en las siguientes fases: la etapa posterior a su crisis como productor independiente y su revisión de la noción de cine militante (años 75-80), la llegada del vídeo, como tecnología y como reflexión autoral sobre la pretensión de un registro fílmico referencial (década de los 80), la temporalidad dialógica —el desplazamiento temporal— (finales

de los 80) y la migración vital —el desplazamiento físico— (inicio del siglo XXI, en especial a partir del año 2003). Como se verá en el siguiente apartado, estas etapas corresponden a los cuatro enunciados que organizan el análisis de los resultados. Este tipo de análisis posibilita no solo examinar los efectos referenciales, en términos históricos y también autorales, sino también señalar cómo en la obra de Soler se reconocen posicionamientos, rupturas y decisiones estéticas y éticas que anticipan las actuales subjetividades del cine de lo real.

## 5. Resultados y discusión

### 5.1. Soler, entre el contenido combativo y la intención expresiva

Si bien algunos documentalistas coetáneos a Soler se preguntan como él sobre el sentido del denominado cine militante (Mir García, 2006), en él podemos identificar de manera particularmente intensa la búsqueda de un equilibrio entre el contenido y la expresión. Como recoge Mirizio (2017: 435),

«Llorenç Soler defiende que el cine militante “ha de partir de unos códigos icónicos distintos a los del cine dominante” pero ha de tener una lectura clara: “Si lanzamos panfletos indescifrables —explica el director— la gente no los entenderá”».

De manera que Soler persigue, tanto en sus textos e intervenciones públicas como en su obra documental, ese encuentro entre un cine al servicio de la ideología democrática, tal y como él redefine el cine militante (Mir García, 2006: 56), y una necesaria intención estética.

En 1975, después del mencionado punto de inflexión que lleva a Soler a dejar de producir sus documentales independientes, reemprende su actividad como autor de documentales con *Sobrevivir en Mauthausen* (Soler, 1975). A partir de este momento, ejercerá de otra manera su particular forma de resistencia cultural, a menudo trabajando por encargo, pero sin perder su mirada crítica y colaborando con iniciativas de distribución cinematográfica alternativas, como con la *Central del curt*, fundada un año antes, y que contribuye en esa década a incidir en el momento político:

«En sus propuestas programáticas se entiende el trabajo de un modo integral, en el que se combinan la distribución con la búsqueda ininterrumpida de puntos de exhibición a través de la inmersión en las problemáticas de los barrios, sindicatos y otras agrupaciones sociales» (Arnau, 2015: 99).

Ejemplo de esa inmersión en las temáticas sociales es precisamente *Sobrevivir en Mauthausen*. Los supervivientes españoles en los campos de exterminio nazi era un tema que no se había abordado en la cinematografía nacional, de hecho era tabú para la mayoría de los españoles. Soler se asesora con expertos en el tema, en este caso por la Asociación Amical de Mauthausen. El documental se estructura a partir de las entrevistas a supervivientes españoles, y construye un relato sobrio y eficaz, muy alejado de sus trabajos anteriores más experimentales.

Más allá de las obras de encargo, como pueden ser sus trabajos sobre arquitectura y urbanismo, Soler va consolidando a partir de este documental una voz propia que recoge temáticas sociales y políticas protagonizadas por sujetos ignorados, excluidos o derrotados. Sujetos y circunstancias como los supervivientes españoles de los campos de concentración; el golpe de estado de Pinochet para derrocar el gobierno socialista de Salvador Allende (*Cantata de Santa María de Iquique*, 1975); el seguimiento de la jornada electoral de las primeras elecciones democráticas en España después de la muerte del dictador Francisco Franco (*Votad votad malditos*, 1977); la expropiación de terrenos de la Galicia campesina y tradicional para construir autopistas (*Autopista, una navallada nos aterra*, 1977) o de los montes comunales durante la victoria franquista en 1939 (*O monte e noso*, 1978); las consecuencias para las clases oprimidas de la alianza de la Iglesia con los poderes políticos, económicos y militares, tanto en España como en otros países (*Antisalmo*, 1977); el abordaje de programas públicos para la erradicación del alcoholismo (*Condenados a beber*, 1978) o sobre los enfermos mentales (*L'altra normalitat*, 1981); la vida en los centros penitenciarios (*Más allá de las rejas*, 1980) y las amenazas ecológicas de la desaparición del delta del Ebro, entre otros documentales. Bajo esta última temática, con *Terra entre terra i mar* (Soler, 1981), el director filma su último documental con exhibición en formato cinematográfico (35mm.); la aparición del vídeo supuso un cambio drástico en la manera de producir y difundir sus documentales.

## 5.2. Revisando la pretensión de objetividad

Siguiendo con el recorrido cronológico, la llegada del vídeo en los ochenta supuso un cambio radical en el mundo del documental, en cuanto a su producción y difusión. La facilidad en la grabación de imagen y sonido de forma sincrónica, en una sola cinta, unida a la inmediatez en el acceso a las imágenes, sin pasar por el revelado, facilitaron su utilización por parte de los documentalistas interesados en mostrar la realidad de forma más directa y espontánea. El formato magnético permitía una producción y exhibición mucho más ágil y económica.

Este paso al vídeo en ningún caso significa en Soler la pérdida de interés por la narrativa y el lenguaje cinematográfico, al contrario, será crítico con tal desconocimiento, según sus propias palabras:

«Confundiendo medio con soporte, aquellos documentalistas que accedían a la profesión a partir de los años 80 ya no se sentían herederos de la tradición cultural cinematográfica, sino de la inmediatez y funcionalidad del fenómeno televisivo y de la estética del videoclip. Se había desacralizado el Cine y ello era, hasta cierto punto, plausible, pero al mismo tiempo se había derrumbado el interés por su Historia, por sus cien años de práctica artística, por sus investigaciones y hallazgos en el terreno de la expresión audiovisual» (Soler, 2002: 112).

De esta época son *E-vidències* (Soler, 1981), *Top-less* (Soler, 1983), *VideoexperiènciaPS1* (Soler, 1983), *¡Oh, Calanda!* (Soler, 1983), *Bilbo, Sonor* (Soler, 1983).

Nos interesa destacar cómo estos trabajos de naturaleza experimental conectan con los realizados en los años setenta en soporte cinematográfico: Soler aprovecha el nuevo soporte para investigar sobre el propio medio y las formas de expresión en el lenguaje audiovisual, siempre en relación al documental. Además, incorpora el vídeo en su actividad como docente, pero tal y como él mismo expone:

«De todas maneras yo creo que la experimentación no es mi campo. Me interesa como herramienta, como camino...esta inquietud en buscar nuevas posibilidades en la relación imagen/banda sonora, la complementación con una preocupación estética por las imágenes en mis documentales sociales. Preocupación estética no en el sentido de bello, sino como articulación en imágenes de una determinada idea... Las imágenes han de estar bien estructuradas y la película bien construida» (García Ferrer y Rom, 1996: 58).

De nuevo, la tensión entre la preocupación estética y el compromiso con las ideas. Una vez más, la inquietud de Soler por el poder de la imagen y la necesidad de ir más allá de un registro fílmico referencial basado en la supuesta transparencia de la cámara. Una tensión que también se manifiesta en la voluntad de no alejarse del espectador en favor de la experimentación. Su compromiso con el público le lleva a una simplicidad de las formas de expresión sin renunciar a su valor estético.

Durante la década de los ochenta, que significó en España —además de la primera legislatura socialista del presidente González (1982-86)—, la apertura del espacio de radiodifusión a nuevas televisiones, autonómicas y más adelante privadas, y coincidiendo con las posibilidades técnicas que ofrecía el vídeo, Soler mantiene su interés en un documental alejado de la paradójica artificiosidad de los procesos de objetivación. A pesar de que los documentales de objetivación adquieren notoriedad hasta bien entrados los noventa, como señala Capdevila (2015), al referirse a la hegemonía de dichos documentales de estilo realista y argumentos positivistas, Soler colaborará con las nuevas televisiones, en especial en la televisión pública de Catalunya, sobre todo para poder crear libremente, con un punto de vista personal, en el contexto de proyectos de indiscutible interés social, con la ilusión de estar protagonizando un momento histórico en el cual todo estaba por hacer (Francés, 2012: 162).

Muestra de su voluntad alejada de la narración omnisciente con pretensión de objetividad, Soler asume la realización de programas culturales, desplegando una creatividad visual muy alejada del canon televisivo de la época. Soler hace compartir protagonismo a la imagen y a la palabra a la hora de abordar los temas y acercarnos a sus protagonistas, distanciándose del tratamiento periodístico habitual en televisión. Fue un intento de acercar las manifestaciones culturales y sus protagonistas al espectador, sin perder rigor, pero cuidando las formas expresivas.

Sin embargo, las rutinas de producción televisiva, el aumento en la rigidez formal de los programas y un interés cada vez más elevado por las audiencias provocaron la salida de Soler de TV3. Colaborará puntualmente, como con *In memoriam*

(Genovés, 1986), donde el cincuentenario del inicio de la guerra civil española permite inaugurar en TV3 un nuevo estilo de documentales, con un enfoque más antropológico que periodístico. Soler propone eliminar la voz en off y dejar que sean los testimonios de tres generaciones de una misma familia, la memoria oral, quienes sean el hilo conductor del documental.

### 5.3. El desplazamiento temporal: la vieja y la nueva Europa

La memoria oral y el paso del tiempo constituirán a partir de ese momento elementos claves de la nueva etapa que inicia Soler con *Cada tarde a las cinco* (Soler, 1989). En él, Soler decide buscar a los protagonistas de su primer documental de autor, *52 domingos* (Soler, 1966), saber qué ha sido de aquellos hijos de emigrantes, aprendices de toreros, veintitrés años después. Ninguno de ellos había conseguido ser torero, sus vidas habían transcurrido alejadas de sus sueños. Al margen del documento sobre el paso del tiempo sobre la propia vida de los protagonistas, Soler les acompaña durante el visionado del primer documental, obteniendo unas secuencias de fuerte valor emocional, al capturar sus reacciones al reencontrarse con sus sueños de juventud, entrelazando pasado y presente.

Este recurso de temporalidad dialógica centrará la siguiente de sus obras, donde tratará distintos aspectos del pueblo gitano. Desde que Llorenç Soler realizó *Gitanos sin romancero* (Soler, 1976) en Galicia, había sido admitido en los círculos de defensa y promoción del pueblo gitano, y pertenecía a la asociación Presencia Gitana. A raíz de unas inundaciones ocurridas en un poblado chabolista gitano en San Fernando de Henares, cerca de Madrid, surge su siguiente documental. La asociación de Presencia Gitana le propone a Soler documentar el éxodo forzado del poblado, como forma de dar a conocer a escala internacional la situación de marginalidad del pueblo gitano; Soler accede sin dudarle. *Gitanos de San Fernando de Henares* (Soler, 1991) es un documental de observación y seguimiento, sin voz en off, solo con la voz de sus protagonistas. Soler documenta el efecto de las inundaciones en el poblado y la decisión de las autoridades de que abandonen el pueblo y buscarles un lugar donde pasar la noche. Los pueblos de alrededor se niegan a acogerlos, finalmente un pueblo a sesenta y cinco kilómetros acepta. El documental acompaña a la caravana gitana hasta Manjirón, de donde son *invitados* a irse por parte de los vecinos al comprobar su etnia. Después de ciento treinta kilómetros y veinticuatro horas de viaje, el poblado volvía a estar en el mismo sitio de origen. Soler fue observador de todo el proceso, con su cámara como testimonio de los sin voz.

Unos años más tarde, con *Lola vende ca* (Soler, 2000), recupera su interés por el pueblo gitano, esta vez con un giro inesperado, introduciendo la ficción en el documental. La productora CPI le dejó libertad para escoger tema y tratamiento. Soler planteó ciertas condiciones: grabar en vídeo formato MiniDV y siempre cámara a mano, no iluminar, utilizar hasta donde fuera posible actores no profesionales,

no emplear maquillaje, partir de un guión abierto, modificable sobre la marcha y reducir el equipo técnico a la mitad del empleado en trabajos anteriores, como en *Saïd* (Soler, 1998). Sin embargo, consideramos que no se trata de una obra característica del denominado documental *verité*. En esta corriente, como analiza Brian Winston, las oportunidades que había ofrecido a finales de los cincuenta el conocido como cine directo (en Europa, *cinéma verité*, de la mano de un Jean Rouch que recoge el testigo de Vertov y Flaherty),

«se incrementaron por el aumento de un estilo sucedáneo que combina el sesgo del cine directo hacia “mostrar” en lugar de “contar” con otros elementos de una variedad de modos diferentes, incluyendo entrevistas, reconstrucciones dramáticas, interacción, gráficos y comentarios» (Winston, 1995: 210-11).

Coincidimos con Stones (2002: 220) cuando observa que en cualquier forma de representación se produce a menudo que la retórica del texto excede lo que efectivamente se muestra. Pero en el caso de Soler no se trata de un ejercicio de artificiosidad, sino de una propuesta dialógica con el espectador.

«Quería hacer un film de ficción, sí, pero donde la tenue barrera que separaba la ficción del documental se traspasara constantemente. Quería que el espectador no supiera en muchos momentos en cuál de los dos hemisferios se encontraba» (Soler, 2002: 168).

*Lola vende ca* es una historia de amor convencional, centrada en una figura femenina de ambigua identidad gitana, lanzada a la búsqueda de sus raíces. Un drama pasional lleno de encuentros, amores, amistades y odios, todo a través del choque de dos comunidades condenadas al desencuentro, en un ambiente de intolerancia.

El tratamiento visual mezclaba ficción con entrevistas a los propios actores que expresaban sus puntos de vista personales, incluso en algunos momentos aparecen planos del propio *making off*. Todo mezclado, combinado, tratando de encontrar un sentido que justificara cada cambio de registro, un trabajo de montaje más próximo al documental que a la ficción. La experiencia tuvo buena acogida por parte del público y en festivales. No en cambio su difusión en salas, por falta de interés del propio distribuidor. Desde entonces, Llorenç Soler no ha vuelto a dirigir una película para su distribución en salas cinematográficas.

La recuperación de temas ya tratados por Soler, seguirá con un nuevo proyecto sobre los supervivientes españoles en los campos de exterminio nazis, veinticinco años después de *Sobrevivir en Mauthausen*. Con *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (Soler, 2000) recupera la figura (y el material gráfico utilizado) del prisionero español Francisco Boix, fotógrafo destinado al laboratorio del campo de donde habían podido sacar las fotos clandestinamente, a través de la red de presos que el partido comunista tenía en Mauthausen.

El contexto español de 1975 no había sido el más propicio para conseguir apoyos para hacer ese documental. Con el paso de los años, el descubrimiento de que

Boix fue el único español presente como testigo en los juicios de Núremberg y que su testimonio fue definitivo para condenar a varios altos cargos del nazismo, el proyecto tomó forma, no sin dificultades.

Tanto TVE como TV3 rechazaron su participación, decisión sorprendente dada la trascendencia histórica de los hechos y la forma en que sucedieron. Canal+ apoyó finalmente el documental, que tuvo amplia difusión en varias televisiones europeas y en festivales; especialmente destacable son el Gran Premio del Festival de Cine e Historia, de Pessac (Francia) y la nominación entre las diez mejores películas de habla no inglesa en los Premios Emmy del año 2000 (EEUU).

Como el mismo Soler afirma, es el más cinematográfico de todos sus documentales, dada la estructura narrativa de ficción que se plantea a través de un protagonista al que le suceden todo tipo de aventuras hasta su muerte. Pero a pesar de dicha afirmación, el documental se construye dentro del canon del género, a base de entrevistas a supervivientes y amigos de Francisco Boix, material de archivo variado, imágenes grabadas en el propio Mauthausen y alrededores. Ello no impide que Soler afirme la subjetividad de todo relato, por ejemplo, al iniciar el documental con una escena en el vagón de tren que traslada al propio Soler a París como arranque de su investigación. Y por medio de un encadenado aparece Francisco Boix en una fotografía, con un encuadre similar, recostado en el vagón que le llevó en 1945 a Nuremberg para iniciar el famoso juicio. Poco después una voz en off advierte al espectador de las características de este trabajo, basado a partes iguales en el rigor de la investigación histórica y en las memorias personales de quienes vivieron esos hechos.

A pesar de ser un documental de gran formato (presupuesto, viajes, trabajo de documentación y archivo), Soler se mantuvo fiel a sus principios, con un equipo de grabación reducido a dos personas y llevado a cabo en MiniDV. Además, persiste en Soler la voluntad de actualizar el discurso del pasado histórico en el presente; la barbarie nos sigue acompañando, recordemos que en el año 2000 acaban de terminar las guerras en los Balcanes ante la pasividad de Europa:

«Era una advertencia a la reflexión, una llamada de atención sobre el gran enemigo, la bestia fascista que periódicamente hace su aparición en la historia de la “civilizada” Europa. Era una mirada al pasado cargada de intención didáctica hacia el presente y una advertencia frente al futuro. Pero, ¿se entendería así?» (Soler, 2002: 178).

#### 5.4. El desplazamiento físico como migración vital

Con el cambio de siglo y sobre todo a partir de 2003, los documentales del período contemporáneo permiten analizar en paralelo la doble migración, física y vital, que realizan Soler y su pareja, la fotógrafa Anna Turbau, al irse a vivir a una despoblada provincia de Soria.

El documental *Max Aub, un escritor en su laberinto* (Soler, 2002) es el primer documental de esta mirada al pasado a través de la figura de Max Aub, recorriendo su vida y su obra. Soler vuelve a la docuficción para recrear situaciones y episodios importantes de la vida del escritor, extraídos de su propia autobiografía, mezclándolos con entrevistas a personas que estuvieron vinculadas a Aub e imágenes de la actualidad. Como en otras ocasiones, la mirada de Soler construye un relato historiográfico a partir de la memoria subjetiva de sus protagonistas que invita a reflexionar sobre el presente.

Pero en esta última etapa se observa especialmente en Soler una mirada hacia el interior, hacia los orígenes, no solo naturales sino temáticos, producto de una madurez personal y autoral. Así podemos entender tanto sus trabajos relacionados con la cultura y la política de la comunidad de Valencia, como los que realiza desde su *exilio* en Soria, aunque puntualmente dirigirá otros documentales de temáticas variadas, por ejemplo al retomar el proyecto titulado *El hombre que sonreía a la muerte* (Soler, 2006), sobre Ramón Sampedro, la primera persona en España en pedir el suicidio asistido, o *Vida de familia* (Soler, 2007), basada también en hechos reales, donde narra las dificultades de una mujer lesbiana que, llegada a la cuarentena, ha decidido tener un hijo.

Por una parte, las producciones relacionadas con la cultura valenciana tienen un nexo común, la revisión histórica del final del franquismo y de la transición para entender el presente político.

*Del roig al Blau* (Soler, 2004) muestra las diferentes voces que en los años setenta y ochenta se pronunciaron sobre la identidad valenciana y cómo la lengua se convirtió en instrumento de debate político. Narrativamente, el documental se construye con las entrevistas a las protagonistas alternadas con imágenes de archivo. Soler utiliza al inicio y final del documental una secuencia con niños en una escuela realizando una lectura colectiva de un poema de Vicent Andrés Estellés sobre la identidad del pueblo, un recurso que persigue actualizar el pasado histórico y proyectarlo hacia el futuro.

*Ser Joan Fuster* (Soler, 2008) también construye el retrato del intelectual valenciano a partir de los más de treinta entrevistados, y de los propios archivos de Joan Fuster, combinando el material con una entrevista que le hicieron en televisión. El original tratamiento visual del material de archivo y la sobriedad formal del encuadre de los testimonios se mezclan con elegancia y a la vez producen un ritmo ágil a favor del conocimiento de la personalidad de Fuster. Con este documental Soler cierra la trilogía valenciana, sobre su lugar de origen.

Por otra parte, desde el entorno del pueblo de Catalañazor, Soler aborda, en un primer documental, las relaciones entre la población soriana y la llegada de la nueva emigración, principalmente de origen subsahariano. Una población soriana envejecida que se muestra recelosa y temerosa de la llegada de extraños, olvidando cómo se

sintieron sus vecinos cuando muchos de ellos emigraron a las ciudades industriales de España. En *Apuntes para una odisea soriana interpretada por negros* (Soler, 2004) el director vuelve a poner su mirada sobre el racismo y la emigración. En esta ocasión dirige la responsabilidad también hacia los políticos que asocian emigración y delincuencia, y a su vez, plantea la emigración como posible solución a la despoblación que sufre Soria. El uso de insertos con planos en que la clase política se refiere a la inmigración como causa del aumento de la delincuencia señala gráficamente el auge en Europa de los populismos de la derecha. En off, los poemas de Machado están bien presentes. Y el plano final muestra a un niño subsahariano que lee precisamente el final de *Parábolas*, que en la escena inicial recitaba, como canto de esperanza hacia esas nuevas generaciones migrantes, ese *Era un niño que soñaba...*

Su segunda producción soriana, *¿Por quién doblan las campanas en Calatañazor?* (Soler, 2005), se centra en el mismo pueblo donde reside. Aprovechando la circunstancia de que Orson Welles había rodado allí gran parte de *Campanadas a medianoche* (Welles, 1965), Soler hace un retrato de sus vecinos y de una época, y utiliza algunas secuencias de la película de Welles en su montaje, alternando el blanco y negro original con detalles que conectan el filme con el presente, incluso desde un cierto sentido del humor que no resta fuerza a la dureza del presente. De hecho, a través de anécdotas del rodaje y de comentarios, conocemos las condiciones de vida en los pueblos de Castilla, antes de que se acelerase su despoblación.

Y si la despoblación en Soria es un tema recurrente en sus documentales, en su siguiente producción Soler nos propone dirigir la mirada hacia *El viaje inverso* (Soler, 2006). A partir del origen de la despoblación en Soria, su interés se centra en conocer a las personas que abandonan la gran ciudad buscando un entorno más humano y deciden ir a vivir a los pueblos. El propio Soler pertenece a este grupo, y no duda en hacer acto de presencia y hablar en primera persona durante el documental. A través de distintos testimonios que cuentan sus experiencias se construye este viaje, que Soler propone como punto de encuentro entre la cultura tradicional soriana y la apertura a las nuevas formas culturales llegadas de fuera.

En su retiro de Soria, Soler se expresa también desde la experimentación, con trabajos más personales e introspectivos. En *Veinte proposiciones para un silencio habitado* (Soler, 2007), el director nos habla desde su interior, nos muestra su propia casa en el transcurso de un día, a través de los cambios de luz, sus espacios, acompañado de sonidos cotidianos, a veces del exterior, otras descontextualizados de las imágenes que los acompañan. Recorremos distintas habitaciones con su presencia o la de su mujer, Anna Turbau, en diferentes situaciones cotidianas. Silencio y soledad, claroscuros, forman parte del paisaje soriano del director, que conduce a una mayor subjetivación de su obra.

En otras ocasiones, Soler reflexiona sobre nuestra historia más reciente, acercándose al ensayo fílmico a través del material de archivo propio, utilizando secuencias

de otros documentales, pero resignificándolas, al mezclarlas con imágenes actuales de los pueblos y campos de Soria. El éxodo rural y la despoblación vuelven a estar presentes en *Historia(s) de España* (Soler, 2008), gracias a un montaje en el que presente y pasado se interpelan. A través de la apropiación de su propio archivo visual consigue construir pensamiento y reflexión mediante el uso de las imágenes como un valor poético más que referencial.

En la línea de sus trabajos más personales se expresa *El poso de los días* (Soler, 2008), opiniones fragmentadas a modo de diario sobre la realidad de nuestro tiempo. En ella, confiesa sus interrogantes y dudas sobre el mundo, pero se mantiene fiel a su mirada, irónica sobre el poder y solidaria con los humildes (Francés, 2012: 271).

De igual manera, en *Fragmentos de un discurso* (Soler, 2008) se ejemplifica la lucha de toda una generación contra la dictadura. Reconocemos en la lectura de una adolescente de fragmentos de *El Capital* de Karl Marx la incompreensión entre las nuevas generaciones de un pasado revolucionario, pero el autor no pierde la esperanza: el documental muestra al final aquella consigna de Mayo del 68 que pedía el fin de la sociedad de consumo, y con este gesto revitaliza los antiguos discursos revolucionarios.

En 2009 dirige *La mirada de Anna*, centrado en la fotoperiodista Anna Turbau, que en 1976 se trasladó a Galicia como enviada especial de las revistas *Interviú* y *Primera Plana*. La cámara de Anna fue testigo de los nuevos movimientos sindicales y asamblearios que comenzaban a surgir en aquella época de profundos cambios políticos y sociales. A través de fotografías, recuerdos y testimonios de los protagonistas descubrimos la historia menos oficial de la transición gallega.

Con *Monólogos de un hombre incierto* (Soler, 2010), construido a partir de mini relatos, de diferente contenido, algunos realistas, fantásticos, poéticos, irónicos, críticos..., se define de nuevo la personalidad ecléctica de su autor, que se muestra también en *Los naufragos de la casa quebrada* (Soler, 2011), una docuficción de investigación periodística. En esta etapa soriana, y sin renunciar a su concepción del documentalista como alguien que ve (más que mira) con un fuerte compromiso para colaborar en el cambio de las realidades injustas, Soler parece «alejarse de la “estética del dolor de sus películas más combativas» (Larraz, 2012: 256). En esta última etapa, se intensifica su concepción del documental como un discurso que reconoce un punto de vista personal como expresión poética del mundo.

## 6. Conclusiones

Como se ha visto, la trayectoria de Soler permite identificar unos ejes temáticos y estilísticos sobre los cuales gira su extensa obra. Dichos ejes son, a modo de conclusión y sin voluntad de referirnos aquí a etapas o categorías cerradas, el compromiso con la alteridad, la militancia político social, y el eje cultural artístico.

Hemos observado cómo desde la mirada individual o colectiva Soler se aproxima a las personas con la intención de hacer visibles sus vivencias, de manera que permitan mostrar realidades que aporten conocimiento y reflexión a la sociedad. Esta necesidad de visibilizar al otro le ha acompañado a lo largo de toda su trayectoria profesional, pero entendemos que sería difícil llevarla a cabo sin un compromiso personal y vital.

Dicho compromiso lo identificamos a través de su militancia política y social. Una militancia política que queda muy patente en sus documentales durante la dictadura franquista y los primeros años de la transición. Como hemos visto, con la llegada del primer gobierno socialista, sus obras abandonan su carácter más político y reivindicativo por un mayor interés social, aunque sin perder la mirada crítica propia de su activismo.

En nuestra opinión, esa mirada crítica de Soler se muestra también en la necesidad de buscar formas narrativas nuevas, de renovar la manera de acercarse a los temas que le interesan, con un carácter precursor que tiene vigencia en las más recientes aproximaciones a lo real que, sobre todo desde las posibilidades del dispositivo digital, alteran la relación convencional entre autor y espectador, interpelan tanto el papel de la memoria como del propio testimonio y revisan los mecanismos de la representación. Ejemplos de tal necesidad son *Votad, votad malditos* (1977), *Cada tarde a las cinco* (1989), *Ciudadanos bajo sospecha* (1993), *Lola vende cá* (2000) y *El poso de los días* (2008), por citar algunos. En su obra encontramos las figuras retóricas propias del documental contemporáneo, hibridación, apropiación, subjetivación, fragmentación y reflexividad. Su uso se da en distintos grados y nunca de forma gratuita, siempre al servicio de sus protagonistas y del espectador. Por eso a Soler no le interesa la repetición, aunque sean fórmulas que funcionan. Algo que a nuestro parecer denota un interés creativo por lo artístico, la necesidad de buscar soluciones audiovisuales más allá de los temas tratados. Desde una perspectiva artística, su obra presenta una variedad narrativa y formal difícil de encontrar en el panorama documental español. Soler lo expresa así:

«La práctica documental se iba presentando, película tras película, como un marco de infinitas posibilidades expresivas, el reino de la pura libertad, de la absoluta creación, donde cualquier recurso sonoro o auditivo, convocado a integrarse en la película, podía participar a la vez de un universo artístico original sin eludir su sentido más radical, crítico y comprometido» (Soler, 2002: 86).

Su interés por la práctica literaria, tanto en prosa como poesía, le ha llevado en ocasiones a escribir los textos de sus documentales y además, desde sus estancias en Soria, incorpora todavía más su propia voz, dado el carácter más personal e intimista que está tomando su producción estos últimos años. Más allá de las estrategias de mostración y de la expresión retórica que se concretan a lo largo de la trayectoria de Soler, su concepción del documental señala siempre una voluntad de transformación del mundo que puede reconocerse en muchos documentales recientes, que

entienden el documental desde ese mismo compromiso (véase como ejemplo del contexto sociopolítico español los ejemplos analizados por Araüna y Quílez, 2018).

Además de dichos ejes temáticos, en la obra de Soler hay dos elementos autorales que son constantes. De una parte, Soler siente una debilidad por los personajes que viven a contracorriente, y a través de ellos reivindica la dignidad del marginado. Emmanuel Larraz, conocedor de la obra de Soler, lo expresa así: «El compromiso de Llorenç Soler al lado de los olvidados de la historia, los marginados, los sin voz, también le ha llevado a denunciar la xenofobia y el racismo» (Català, Cerdán, Torreiro, 2001: 218).

Por otra parte, incorpora una pluralidad de voces, también la suya, para analizar las transformaciones de la sociedad española. Coincidimos con Manuel Barrios cuando afirma «que en las obras de Soler siempre hay un tema y, sobre todo hay un sujeto cuando entiende que su cámara, antes que un aparato tras el que esconderse, es un puente que lo pone en relación con el otro» (Francés, 2012: 170).

Esta concepción del documental se plasma en una expresión fílmica que rehúye la *timidez discursiva* o la falta de voz explícita, rasgos característicos de la pretensión de objetividad que ha sido escasamente criticada, como señala Mirizio (2017), por alentar una falta de responsabilidad en la parte de los cineastas. Es una concepción que puede explicar, por un lado, la escasa atención que ha merecido la trayectoria de Soler en los círculos académicos más ortodoxos. Otro elemento que puede explicar el limitado reconocimiento del papel que Soler tiene en el cine documental español es la dificultad de encasillar su obra en las convenciones hegemónicas de género. Como él mismo reflexiona,

«En un espacio tan atiborrado de tecnología digital no está de más que tratemos de reafirmar la naturaleza ontológica de lo que llamamos documental o, más genéricamente, no ficción. En el documental no es que la realidad nos guíe, es que somos nosotros los que guiamos a la realidad y le inoculamos substancia» (Soler, 2014: 1).

Con esa consciencia de guiar el discurso, Soler irá depurando en sus obras más recientes su voluntad de claridad (no confundir con la noción de transparencia), claridad que se ofrece como diálogo con el espectador y, a su vez, mantiene el compromiso con los más frágiles, otorgándoles voz, pero no necesariamente *dándole la cámara al obrero*, como propone otra gran documentalista a reivindicar, y antigua compañera de Soler, Helena Lumbreras (Mirizio, 2017: 435).

Finalmente, Soler se reafirma con el paso de los años en el sentido del documental comprometido, pero de una manera progresivamente menos rígida que la tradición del cine militante y menos retórica que en sus etapas más experimentales. Su obra anticipa algunas de las subjetividades que adopta el documental contemporáneo español; en pequeñas dosis y con discreción observamos la presencia de esas formas retóricas que caracterizan el documental hegemónico en este siglo, sin perder su interés por la alteridad.

De manera que Soler persigue ese encuentro entre un cine al servicio de la ideología democrática —como él redefine el cine militante (Mir García, 2006: 56)— y una necesaria intención estética, sin olvidar al espectador siempre presente en su obra. Por todo ello creemos que es un autor independiente que se encuentra entre el compromiso político, nunca indiferente al otro, y la expresión poética, como un modo de altruismo artístico (*artistic selflessness*, Renov, 2004: 174). Para cerrar el círculo, acabamos con sus propias palabras: «El buen documentalista, como intérprete de una realidad, debe estar tan cerca del poeta como del periodista» (Soler, 2014: 3).

## Referencias

- Araüna, Nuria; Quílez, Laia (2018). Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica de anhelo (más que del cambio). En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 19, nº 4. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 427-443. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524992>
- Arnau, Roberto (2015). Cooperativas independientes y cambio social: las raíces del cine ciudadano en las grietas de la industria. En: *Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital* — Commons, vol.5, nº1. Cádiz: Editorial UCA, Universidad de Cádiz, 93-116.
- Capdevila, Pol (2015). El documental de objetivación: realismo, estética y temporalidad. En: *Communication & Society*, vol.28, nº4. Navarra: Universidad de Navarra, 67-83.
- Carroll, Noël (1996). From Real to Reel: Entangled in Non fiction Film. En: Carroll, Noël (ed.). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University.
- Català, Josep Maria (2012). Formas de la distancia: Los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. En: Francés, Miquel (Coord.). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Català, Josep Maria; Cerdán, Josetxo (Eds.) (2007). *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Català, Josep Maria; Cerdán, Josetxo; Torreiro, Casimiro (eds.) (2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Málaga: Ocho y Medio.
- Cerdán, Josetxo; Torreiro, Casimiro (Eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Francés, Miquel. (Coord.) (2012). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- García Ferrer, Josep Maria; Rom, Martí (1996). *Llorenç Soler*. Barcelona: A.E.I.C.

- Grierson, John (1926, 8 de febrero). Review of Robert Flaherty's film *Moana*. En: *The New York Sun*.
- Larraz, Emmanuel (2012). La soledad creativa de un soriano de adopción. En: Francés, Miquel. (Coord.) (2012). *La mirada comprometida*. Llorenç Soler. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Mir García, Jordi (2006). *El viejo topo treinta años después. Cuando la participación es la fuerza*. Barcelona: Eds. de Intervención Cultural.
- Mirizio, Annalisa (2017). El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumberras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol.18, n<sup>o</sup>4. Nueva York: New York University. <https://doi.org/10.1080/14636204.2017.1380156>
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to documentary*. Blomington: Indiana University Press.
- Plantinga, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl R. (2005). What a Documentary Is, After All. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.63, n<sup>o</sup> 2. Nueva York: Wiley-Blackwell.
- Quintana, Àngel (2003). *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- Sichel, Berta; Krauss, Rosalind E.; Frank, Meter; Szeemann, Harald; Davis, Douglas; Rosler, Marta; Bonet, Eugenio; Mello, Christine (2007). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Soler, Llorenç (2002). *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Editorial Cims 97.
- Soler, Llorenç (2014). La democratización de la producción audiovisual. Los documentales en la Era Digital. En: *Telos*, n<sup>o</sup>96. Madrid: Fundación Telefónica.
- Stones, Rob (2002). Social theory, documentary film and distant others. Simplicity and subversion in *The Good Woman of Bangkok*. En: *European Journal of Cultural Studies*, vol.5, n<sup>o</sup>2. Londres: SAGE. <https://doi.org/10.1177/1364942002005002873>

Villanueva, Sergio (2015). Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental. En: *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n°20. Valencia: Asociación Cineforum L'Atalante y Asociación El Camarote de Père Jules, 116-123.

Winston, Brian (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. Londres: BFI.