

*This is an Accepted Manuscript of an article published by Taylor & Francis in Journal of Spanish Cultural Studies on 5<sup>th</sup> October 2018, available at <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14636204.2018.1524992>*

## RESEARCH ARTICLE

### **Núria Araüna Baró**

Universitat Rovira i Virgili - ASTERISC  
Andorra de Terol, 16 4<sup>o</sup> 1<sup>a</sup> (08870 - Sitges, Barcelona)  
Tel. 608 410 075  
[nuria.arauna@urv.cat](mailto:nuria.arauna@urv.cat)

### **Laia Quílez Esteve**

Universitat Rovira i Virgili - ASTERISC  
Passatge Piquer, 21 (08005 - Barcelona)  
Tel. 677 476 475  
[laia.quilez@urv.cat](mailto:laia.quilez@urv.cat)

## AGENCY GRANTS:

Este artículo se inscribe como resultado del Proyecto de Investigación “Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX” (Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2016-77416-P).

## NOTA BIOGRÁFICA:

**Núria Araüna Baró** es profesora lectora del Departamento de Estudios de Comunicación de la Universidad Rovira i Virgili y miembro del grupo de investigación ASTERISC. Licenciada en Antropología Social y Cultural y en Comunicación Audiovisual, desde el 2013 es Doctora en Comunicación. Desde su tesis, premiada por el Consejo del Audiovisual de Cataluña (CAC), sus temas de investigación versan en torno a las identidades culturales y los géneros audiovisuales (documental, vídeo musical, youtube...). Ha publicado en varias revistas internacionales y nacionales (*Sexualities*, *Interactions: Studies in Communication & Culture*, *Masculinities and Social Change*, *Revista Comunicar*, *Comunicacion y Sociedad*, *Área Abierta*), en libros de autoría colectiva (*Género y (pos)memorias en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo*, *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español*) y ha co-editado junto a Frederik Dhaenens y Sofie Van Bauwel un número especial del *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* dedicado a las transformaciones de las identidades de género en los medios de comunicación.

**Laia Quílez Esteve** es Profesora Agregada del Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili. Licenciada en Comunicación Audiovisual y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, desde 2010 es Doctora en Comunicación. Miembro del Grupo de investigación en Comunicación ASTERISC, ha sido la investigadora principal del proyecto “Memorias en segundo grado: posmemoria de la Guerra Civil, el franquismo y la Transición Democrática en la España contemporánea” (MINECO, 2014-2016; CSO2013-41594-P). Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales (*CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, *Archivos de la*

*Filmoteca, Studies in Spanish & Latin American Cinemas, Historia y Comunicación Social, Historiografías, Arte y Políticas de Identidad, Historia Actual, Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*) y en libros de autoría colectiva (*Cineastas frente al espejo, La risa oblicua, El cine argentino de hoy, Cartografías del 23-F*). Junto a José Carlos Rueda, ha editado *Posmemorias de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI* (Comares, 2017).

### **Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica del anhelo (más que del cambio)**

Este artículo se centra en los documentales que abordan las movilizaciones sociales y los nuevos proyectos políticos surgidos en el estado español desde la crisis iniciada en 2008 hasta nuestros días. La producción de documentales en España ha vivido un auge desde el cambio de milenio, hasta el punto que este macrogénero ha devenido distintivo del compromiso con la realidad de un conjunto del audiovisual español. De hecho, el documental se ha forjado y ha proliferado especialmente en contextos en los que se han ensayado renovaciones políticas como la Unión Soviética de los años 20, los espacios sindicales estadounidenses de la era rooseveltiana, el Reino Unido antes y después de la II Guerra Mundial o el Tercer Cine en contextos de descolonización. De los documentales políticos producidos en los últimos años, este artículo se centra en *Demonstration* (Victor Kossakovsky, 2013), *Política, manual de instrucciones* (Fernando León, 2016), e *Informe general II: El Nuevo Rapto de Europa* (Pere Portabella, 2016) para ofrecer una panorámica del modo en el que las transformaciones sociales reclaman expresiones audiovisuales y, a su vez, cómo estos documentales participan en la mediatización de las relaciones políticas contemporáneas, visibilizando los actores de la protesta y jerarquizando su relevancia.

**Palabras clave:** indignados; mediatización; documental político; cambio social; crisis económica.

**Número de palabras del artículo:** 8.465

**Número de palabras del abstract:** 200

#### **1. Cambio social y consolidación del género documental**

A pesar de la imposibilidad de separar nítidamente realidad y ficción y de las bien fundadas sospechas de connivencia entre la narratividad y las formas documentales, no es menos cierto que el macrogénero documental se presenta y legitima a sí mismo como portador de un compromiso específico con la realidad histórica y los códigos representacionales que cada contexto define como realistas. Particularmente, lo que ha venido en llamarse documental político, pone el acento en la desigual distribución del poder, y puede definirse como una “máquina de lo visible” que echa mano de recursos audiovisuales variados como entrevistas, archivos oficiales o domésticos para “confeccionar un entramado discursivo que explicita las pruebas por medio de las cuales se desvelan acciones y omisiones” y se ocupa de temas “generalmente vinculados a la pobreza, las revoluciones armadas, las grandes corporaciones, el gobierno de turno o la corrupción de agentes del Estado. Es decir, el poder en todas sus facetas” (Dittus, 2012: 41). De ahí que el documental político haya sido observado como un objeto discursivo –pero no únicamente discursivo, sino también mostracional– privilegiado cuando los parámetros con los que se define colectivamente la realidad parecen entrar en suspensión o crisis o, dicho de otro modo, cuando los relatos no hegemónicos afloran desde los márgenes y amenazan con poner en cuestión los resortes explicativos dominantes. No es, por lo tanto, extraño que el conjunto de producciones documentales que forman el canon de este género y que constituyen el cauce central de la historia –académica y academizada– del documental se haya gestado y consolidado en contextos históricos o bien convulsos o bien con proyectos esperanzadores en cuanto a las posibilidades de transformación social.

Así, si bien podemos afirmar que la semilla de la vocación documental, aún sin codificación genérica concreta, está presente en las primeras películas cinematográficas –se citan las vistas Lumière como fundacionales en este sentido, aunque habría teóricos quienes verían estas películas simplemente como documentos o registros sin conciencia ni discurso (Weinrichter, 2005; Winston, 2006)–, etapas cruciales de su desarrollo se dan en la Unión Soviética en años posteriores a la Revolución de Octubre, en pleno optimismo postrevolucionario. Los trabajos de Elisabeta Svilova y Dziga Vertov serán bien conocidos y tendrán una influencia fundamental en posteriores desarrollos no sólo estrictamente en el terreno documental sino también en el cine social de las escuelas venideras. En este sentido, sólo hay que recordar la reivindicación del punto de vista documental por parte de Jean Vigo o el nombre elegido por el colectivo Dziga Vertov en el que trabajó Jean-Luc Godard en sus investigaciones acerca de la relación entre el contenido y la forma del filme o, como sugeriría Araújo, “cómo hacer cine políticamente” (2008: 3). Los géneros documentales, en un sentido amplio, tendrán otro impulso durante los años 30 del siglo XX, como respuesta por parte de los cineastas al auge de los fascismos. En este contexto, cabe considerar la producción audiovisual durante la Guerra Civil española, con numerosas obras firmadas por realizadores provenientes de fuera de las fronteras hispanas, como Joris Ivens o Esfir Shub. En esa misma época, y en Estados Unidos, los insignes trabajos de Pare Lorentz, Robert Flaherty o, en un terreno más alejado del apoyo institucional, el colectivo Frontier Films, toman sentido en un clima de reconstrucción social rooseveltiano después del *crack* del 29 y la posterior depresión, un ambiente de voluntarismo que vio en el documental un instrumento central para recoser la cohesión social. El Reino Unido conforma otra de las influencias fundamentales del documental con las experimentaciones para la GPO –luego CFO– del equipo de John Grierson –de quién se dice que acuña el término “documental” como

tratamiento creativo de la realidad e interpretación de la misma (Costa, 2015)– y Alberto Cavalcanti, además de los trabajos entre lo documental, ficcional y propagandístico de Humphrey Jennings, que propuso las experimentaciones sonoras (*Listen to Britain, 1942*) y llegó, en la que quizá es su obra más sorprendente, a recrear la destrucción de una aldea minera checa, Lidice, por parte de los nazis a través de conseguir que actuaran como si fueran los habitantes de la aldea checa aquellos de un pueblo galés que, según Jennings, bien podían identificarse en sus modos de vida y resistencia antifascista (*The Silent Village, 1943*).

Las movilizaciones y la contracultura de los 60 recuperarán las propuestas del documental comprometido socialmente y darán nombres tan insignes –además del conocido cine directo de Drew y compañía– como Émile de Antonio en Estados Unidos, que propondrá con su obra una contraparte a las interpretaciones oficialistas de la política norteamericana, o Chris Marker, que participará de la encomienda francesa de deconstruir la mirada –fílmica y cognitiva– colonial, como también hará Jean Rouch dando la vuelta al filme etnográfico. Además, colectivos minorizados como las mujeres tomaran las cámaras para darle la vuelta a las formas documentales y mostrar las experiencias femeninas (Mayer, 2011; Selva, 2005). De extrema importancia serán los trabajos –de ficción y no ficción– producidos en el seno de lo que ha venido en llamarse *El Tercer Cine* latinoamericano desde finales de los sesenta y en apoyo de las luchas anticoloniales y las revoluciones antidictatoriales de los países del sur del continente americano (Chanan, 1997) y que se expandirán en las liberaciones africanas. Como prefigurador de lo que sucede actualmente en nuestro país, cabe también considerar el auge en Estados Unidos de los documentales políticos durante el primer decenio del siglo XX, una década marcada por el gobierno de George W. Bush y la erosión de derechos y libertades civiles, además de una agresiva política exterior y la crisis capitalista (Oroz y Ambrúneiras, 2010).

## **2. Documental político español y ruptura del consenso de la transición**

En España, el aparato censor franquista no permitió la emergencia y llegada al público de documentales meridianamente críticos con el gobierno, a pesar de que, evidentemente, el cine popular encontró varias formas de ridiculizar el régimen –desde, por ejemplo, las producciones de la Uninci, productora de *¡Bienvenido Mr Marshall!* (1952) de Berlanga. Eso sí, la llegada de la democracia acarrió la producción de varios documentales que se esforzaban en replantear el pasado reciente y las perspectivas que un presente incierto ofrecían a la democratización del país. Ahora bien, a pesar de la emergencia a través del audiovisual de los discursos que hasta la fecha habían permanecido en los márgenes, como la desmitificación de la figura de Franco con los documentales *Caudillo* (1977) de Basilio Martín Patino o *Raza, el espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde (Sangro, 2015), son varios los trabajos que se encontrarán con resistencias en la administración –desde la Dirección General de Cinematografía– a pesar de haberse abolido ya, formalmente, la censura oficial franquista. Casos notorios son el de la confiscación de *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) o el retraso de dos años para el estreno de *Después de...* (Cecilia y Juan José Bartolomé) que según García Vaquero (2010) explicarían la progresiva desaparición de los productos de no-ficción con un discurso que contrariara de forma tajante los cauces oficiales de la interpretación histórica y social. Esta línea de supresión de los discursos contrahegemónicos se vería reforzada, según Triana-Toribio (2003:131), por

la aprobación de la Ley Miró, que privilegiaría a los productos que contribuyeran a la afirmación de un sentido de modernidad lograda en España, lo que desde ciertas revisiones políticas contemporáneas vendría a denominarse la consolidación de la cultura de una anodina e inocua cultura de la transición (Martínez, 2012). En el plano de las producciones culturales alternativas o experimentales, nos encontraríamos con un asalto de las formas posmodernas, entroncadas con una mística subjetivista del “yo” que, en el fondo, suponía un rechazo a todo compromiso y responsabilidad social y que expresaría síntomas precursores de un colapso anunciado ya en *El Desencanto* de Jaime Chávarri (Labrador, 2007).

Sin embargo, el relativo optimismo y triunfalismo –del que fue epítome el aznarista “¡España va bien!”– de la consolidación democrática y el crecimiento económico de la España de los 80 y los 90 ha dado paso a la augurada crisis económica y la actual recesión, marcada por el colapso del estado de bienestar y la reestructuración capitalista que dicta medidas de austeridad a los estados dependientes de la Unión Europea o de fondos internacionales como los del FMI. El progresivo recorte de inversiones sociales e incremento de la represión –lo que Wacquant (1999) denominaría “la criminalización de la pobreza”– no son fenómenos repentinos, sino que se han gestado en el plano internacional y han sido impulsados por *think tanks* transnacionales por lo menos desde los 80, aunque la denominada crisis parece haber sido el pretexto para su aplicación e incrementada percepción en España. Esta situación y la rotura del (relativo) consenso de la cultura de la transición, además de la crisis de representatividad de los medios de comunicación tradicionales, han propiciado la aparición de movilizaciones sociales como el #15M (López García, 2013). Dichas movilizaciones han sido recogidas en trabajos documentales que, por tanto, han funcionado de altavoz de estas resistencias colectivas, llevando hacia el foco de atención pública discursos que hasta entonces habían discurrido por los márgenes. Tal es el caso del #15M y los llamados *Indignados*, la PAH, los movimientos ambientalistas, y el replanteamiento territorial del estado que reclaman movimientos como el catalán. Así, el documental político revive en un momento en el que la televisión, dominada por las grandes corporaciones, alimenta los relatos oficialistas sobre el presente pero, a su vez, afronta una crisis de legitimidad ante la ciudadanía. La consolidación de las tecnologías digitales que facilitan la realización de audiovisuales y la ampliación de espacios de difusión y de encuentro con públicos cada vez más segmentados han ayudado a esta eclosión, en un contexto en el que “...la proliferación de pequeñas cámaras digitales ligeras, portátiles y casi invisibles nos convierten en potenciales documentalistas” (Oroz, 2010). Ejemplos recientes de la afluencia de documentales de vocación política que han puesto en cuestión la legitimidad de la democracia parlamentaria y constitucional de 1978 y sus instituciones, además de dar voz a movimientos alternativos, son *Banderas Falsas* (Carlos Serrano Azcona, 2011), *La Plataforma* (Jon Herranz, 2012), *Indignados* (Tony Gatlif, 2012), *50 Días de Mayo (Ensayo para una revolución)* (Alfonso Amador, 2012), *El Camino* (Fran Menchón y Tomás Suárez, 2013), *Demonstration* (Victor Kossakovsky, 2013), *Ciudad Muerta* (Xavier Artigas y Xapo Ortega, 2013), *La Lucha* (Gustavo Vizoso, 2014), *Nunca es tan oscuro* (Èrika Sánchez Marcos, 2014), *No estamos solos* (Pere Joan Ventura, 2015), *A tu què et sembla?* (Pau Poch, 2015), *Metamorphosis* (Manuel Pérez Cáceres, 2015), *Alcaldesa* (Pau Faus, 2016), *Política, manual de instrucciones* (Fernando León de Aranoa, 2016), *Informe General II: El nuevo rapto de Europa* (Pere Portabella, 2016), o *Campanya* (Andrés Alonso, Catarina Brites Soares, Alejandro Cabrera, Lara Curto y Damián Depetris, 2016).

Así, si bien los trabajos documentales que afrontan los retos políticos contemporáneos en España son múltiples, para este artículo hemos seleccionado tres documentales que se distancian del clásico documental expositivo para ofrecer una perspectiva del tránsito entre las movilizaciones urbanas del #15M y el intento de constituir, de ellas, un sujeto político efectivo para el cambio a través de los espacios institucionales. Revisaremos, así, los documentales *Demonstration* (Victor Kossakovsky, 2013), *Política, manual de instrucciones* (Fernando León de Aranoa, 2016) y *Informe General II: El Nuevo Rapto de Europa* (Pere Portabella, 2016).

### **3. Gestualidades reivindicativas y cultura de la protesta: *Demonstration* (Victor Kossakovsky, 2013)**

A propósito del cine político argentino realizado en el último decalustro, Gonzalo Aguilar traza una genealogía fílmica a partir de la poca o mucha importancia que en estas películas adquieren los rostros, los cuerpos y los gestos. Así, según él, mientras que en la década de 1970, primaba la calle, el grito, la manifestación y el paseo colectivo, desde la década de los 90 hasta hoy el paisaje urbano ha sido sustituido por los espacios interiores, de igual modo que el plano general de la multitud airada lo ha sido por el primer plano del testimonio que habla, gesticula, duda y calla (2015: 143-144). Sin embargo, siguen produciéndose películas de corte político que siguen apelando no tanto al individuo solo, al sujeto pensante, sino más bien a una colectividad que se apropia del espacio público para poner allí en escena su descontento y sus proclamas. *Demonstration*, de Victor Kossakovsky, sería un ejemplo paradigmático al respecto.

*Demonstration* se centra en la capacidad movilizadora de la ciudadanía organizada y, particularmente, supone un homenaje a la cultura de la protesta. El documental trata de mostrar al espectador el máximo de detalles del transcurso de una manifestación concreta el 29 de marzo de 2012 en Barcelona, algo después del #15M y en plena fase de recortes al sector público, aunque el documental se construye sin ofrecer datos contextuales ni detalles de quienes son los agentes que observamos en pantalla más allá de esta definición general y de las pancartas contra las medidas de austeridad que pueda observar el espectador. Se trata, por lo tanto, de una observación de cómo se lleva a cabo la protesta y de los gestos y acciones que performan los diferentes actores que toman parte en ella –manifestantes, bloques políticos o sindicales, policías, secretas, periodistas, o gráficos. El documental surgió como proyecto del máster en documental creativo de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) bajo la dirección del prestigioso realizador ruso Victor Kossakovsky, que comparte la dirección, como reza el intertítulo de apertura, con los estudiantes: “Una película de 32 estudiantes y Victor Kossakovsky”, y se construye con las múltiples imágenes de las movilizaciones que toman todos ellos. La falta de contexto y la austeridad de los medios empleados son, en cierto modo, marcas del autor (Baker, 2006) que se expanden a la pluralidad de perspectivas que ofrece el trabajo colectivo. El carácter autoreflexivo del documental se presenta desde el arranque del filme, en el que vemos la preparación de una de las pistolas con las que la policía lanzará las polémicas pelotas de goma y que serán comparadas con el acto de disparar de las cámaras. A continuación, se revela la dimensión procesual de la película presentando los títulos que el equipo había barajado para el

filme pero que al final no resultaron elegidos por medio de intertítulos sobre la pantalla y, finalmente arrancan las vistas sobre la ciudad con la música de ballet y los preparativos para la manifestación.

Una de las particularidades del trabajo es su autodefinición como “un film-ballet” –tal y como puede leerse también en los intertítulos–, bajo el pretexto que el mismo día de la manifestación en Barcelona se representa, en el Teatro del Liceu, el ballet *Don Quixote* de Ludwig Minkus. La música de Minkus será montada, en gran parte del metraje, en yuxtaposición a las imágenes de los manifestantes, proponiendo una mirada sobre ellos diferente a la que es habitual encontrar en los medios masivos y, junto a la erosión del sonido directo, el contrapunto orquestal exalta los gestos y acciones de los actores, cuyos movimientos y desplazamientos por el entramado urbano adquieren una dimensión casi coreográfica. Hasta cierto punto, esta aproximación a las pancartas, a las multitudes de manifestantes, a la construcción de barricadas e incendio de contenedores, otorga belleza al conflicto urbano, revelándolo como dotado de una fuerza motriz interna, propia, que escapa al corsé de una narrativa, racionalización o explicación estructurada. Así, las prácticas de los manifestantes se revisten de una dimensión litúrgica, ritual, necesariamente experienciada, que es la que cristaliza en que el tema del documental devenga en apelar a una cultura de la protesta más que a la singularización de un conflicto específico con causas y consecuencias situadas.

Para mostrar esta dimensión identitaria, imbricada en los cuerpos, de la reivindicación y sus prácticas, Kossakovsky y su equipo se sirven de dos protagonistas o personajes que destacan del resto, a los que vemos en un lugar y tiempo extemporáneo al de las movilizaciones, en una sala de proyección donde ven un primer montaje del documental y firman las autorizaciones para permitir la exhibición del trabajo. Uno de ellos, quién tendrá más presencia e hilvanará un trabajo que, de otro modo, se habría presentado como disperso y cuasi abstracto, es Pere Cuadrado, un activista que, en el entramado del documental, parece ir por libre –lo vemos reiteradamente exponiendo sus discursos al público, por la calle, sin compañía– y vivir una existencia enteramente dedicada a la militancia de base. De hecho, este personaje es quién abrirá el documental declarando, en tono testimonial, de perfil a la cámara y con iluminación en contraluz, su experiencia, desde pequeño, frente a la represión del régimen franquista, que tenía encarcelados a sus familiares. En la evocación de este recuerdo se presenta también la predisposición resistente del personaje, que cuenta cómo se revolvía contra esta encarcelación ajena. Luego, lo vemos en la calle, casi al inicio del ballet que se nos propone como documental, en una conversación pesimista pero activa en la que el personaje plantea su ateísmo: “...porque si realmente no existiera Dios, esta peña no estaría [refiriéndose a los gobernantes]” (tc: 02:50).

El otro personaje destacado que observa el primer montaje del filme es Ester Quintana, activista perdió un ojo por el impacto de una pelota de goma policial y que representa en el documental las consecuencias de la militancia y de participar en reivindicaciones ciudadanas. Quintana ha devenido el icono de uno de los casos ciudadanos más amplios contra las actuaciones policiales en Cataluña y que ha llevado a juicios contra los Mossos d'Esquadra; su historia se presentó también en la creación de la plataforma *Ojo con tu ojo* y el documental *A tu què et sembla?* (Pau Poch, 2015). En *Demonstration*, la observamos siempre de perfil hasta los últimos minutos del documental, hasta que un repentino plano frontal revela el parche que le cubre la cuenca

del ojo izquierdo. En este momento, Ester comenta el documental que ha estado viendo –el mismo, excepto con sus escenas en esta sala, que han visto los espectadores– y pone en evidencia la poca claridad del discurso del filme con respecto a su presencia en él, además de señalar su dimensión construida:

*“But the film is finished? Porque queda como un poco... un poco confuso, ¿no? Que toda la filmación sea del 29 de marzo y después se me presente a mi como víctima de aquella manifestación, de aquellas imágenes que hemos visto cuando... no es verdad, ¿no? Porque yo ni siquiera estuve en la manifestación del 19 de marzo, ¿no? Entonces, sería interesante recoger un poco de imágenes del 14 de noviembre y que estas imágenes también puedan estar aquí para dar contexto a que yo aparezca”* (tc: 44:35).

Después de algunas imágenes más de otras movilizaciones –no podemos saber con exactitud si estas refieren al 14 de noviembre o todavía a la manifestación del 19 de marzo–, un *travelling* frontal que recorre el rostro de los dos personajes vuelve a evidenciar el parche sobre el ojo izquierdo de Ester. Volvemos al documental, y sobre las imágenes de la represión policial y del momento en que Ester es introducida en un coche de policía, escuchamos la voz de Pere: “Mira, ahora estás tú” (tc: 01:01:35). A continuación, sólo oímos la declaración de Ester ante el Parlament de Catalunya mientras la observamos a ella, de nuevo en la sala de proyección, revisitando este metraje y llorando comedidamente ante su propio relato filmado.

El papel de la prensa y los medios convencionales también es investigado en la escena en la que, después de una reivindicación ante la Bolsa de Barcelona y la quema de papeles delante de la puerta de su edificio en Passeig de Gràcia, en el centro de la ciudad, un conjunto de planos amplios muestran cómo se amontonan, alrededor de las cenizas, reporteros, fotógrafos y cámaras, tomando imágenes de la incidencia. El contrapunto musical da un aire irónico al mimetismo de las acciones de la prensa e indica que las capturas valiosas para el mundo periodístico son aquellas del espectáculo de la violencia, susceptibles de generar escándalo una vez emitidas.

En el cierre del filme, vemos como Ester y Pere firman los papeles que autorizan el uso de su metraje para el documental y vuelven a su rutina. Pere no puede evitar convocar a los cámaras a nuevas manifestaciones para el día siguiente, cosa que le resitúa en esta posición de activista congénito. Después de su abandono de la sala, vuelve a emerger la música del ballet y observamos a los servicios de limpieza del ayuntamiento borrando los rastros de la manifestación, así como también lo hace el personal de limpieza de la bolsa. Después del intersticio de la movilización, la vida en la ciudad parece recuperar su normalidad funcional.

#### **4. Contradicción o confluencia entre institucionalización y cambio (Tomar el parlamento por asalto o por simbiosis). *Política, manual de instrucciones* (Fernando León de Aranoa, 2016)**

Este documental muestra una contextualización y reflexividad mayor en torno a los procesos políticos que retrata. Toma cierto alcance en seguir un proceso de más de un año y dibuja sus



límites en un ámbito situado, al centrarse en unos agentes específicos: la organización de Podemos y como después de las movilizaciones masivas contra las medidas de austeridad y las ejecuciones hipotecarias, además del triunfo en las elecciones al Parlamento Europeo de 2014, se consideran a sí mismos una alternativa de gobierno viable, una fuerza capaz de recoger el sembrado del descontentamiento ciudadano que hemos visto en *Demonstration*. De ahí que la formación intenta, como se observa a lo largo del documental, organizarse para encajar en los parámetros de un partido mayoritario, y a la vez apelar a la ruptura con el régimen del 78 –con cierta ductilidad, admitiendo en su progresión las virtudes de la Transición (Rueda Laffond, 2016)–, por lo que sus miembros se ven obligados a resolver múltiples tensiones con respecto a elección del liderazgo del partido, los mecanismos de participación de los militantes y simpatizantes o la definición del discurso público de Podemos. Este material es el que provee el drama que recorre *Política, manual de instrucciones*, y que se visibiliza a través del acompañamiento, de cerca, de los principales actores de este proceso.

El documental está realizado en un estilo de cine directo, con el equipo de grabación inserto en los momentos clave del desarrollo de la preparación y la campaña electoral para las estatales de 2016. Además, se añaden entrevistas, algunas con un tono confesional, a distintos agentes de la formación –con un protagonismo destacado para Pablo Iglesias e Íñigo Errejón– en formato *talking head* –con variación en el tamaño de los planos– y con algunos títulos que reproducen algunos de los *tweets* claves u otros mensajes en redes que se dieron en el contexto en el que se sitúa cada momento del documental. El sonido es directo y superpone el ambiente y los diálogos *in situ* con anticipaciones de las voces de los protagonistas entrevistados, aunque en varios momentos también incorpora una banda musical instrumentada por una improvisación de batería que añade tensión al drama que se desarrolla en la pantalla. Con estos materiales, el documental se inicia con capturas en fotografía fija de desahucios y protestas de la PAH; acto seguido, sobre una imagen opacada de manifestaciones, leemos los intertítulos que situarán el documental:

“España 2014. La crisis económica deja un paisaje de recortes sociales, desahucios, desempleo. El debate político ha dejado el Parlamento, está en la calle. Democracia es una de las palabras más buscadas en Google. El gobierno invita a los que protestan a canalizar sus demandas por la vía parlamentaria” (tc: 00:00:48).

Acto seguido, vemos los preparativos para una asamblea popular constituyente de Podemos en la que se asentó el liderazgo de Iglesias y empezamos a escuchar a algunos de sus representantes relatando la ventana de oportunidades que vieron en el nuevo partido para asaltar las instituciones democráticas. Luego, el material de archivo de declaraciones a medios de comunicación presenta a representantes políticos del PSOE y el PP insistiendo en la idea de que quienes quieran protestar deben hacerlo desde la vía parlamentaria como camino legítimo de transformar las instituciones. En este punto, emergen los créditos del documental y, de ahí, se accede a lo que será el núcleo del documental: un seguimiento de eventos que dan muestra del tránsito del partido en una estructura de cuenta atrás para los comicios estatales.

No es baladí que el primer personaje que cobra entidad sea Errejón, quién sería posteriormente director de campaña de la formación, y quién insiste en la importancia de los elementos de

escenificación frente la propia asamblea del partido. Seleccionando estas declaraciones como iniciales, León de Aranoa parece introducir cuál va a ser el conflicto principal de su documental: cómo encajar en el sistema parlamentario y recurrir al maquiavelismo propio de una estrategia de partido sin disolver la propuesta de democracia radical que debiera representar Podemos. El debate sobre el léxico que debe utilizar la formación será una de las cuestiones centrales del audiovisual. La diatriba se plantea ya desde la escritura del primer discurso, en el que Iglesias quiere parafrasear la conocida cita de Marx cuando referenciaba los actos de la Comuna de París como “tomar el cielo por asalto”, mientras que Errejón le sugiere que ésta no va a ser una metáfora con posibilidades de agrandar a una mayoría. Enseguida observamos a Iglesias y Errejón preparando el discurso para la asamblea, a la vez que relatan su historia común como asesores de IU y en tanto trabajadores precarios de la universidad –luego se referirán a su trayectoria común como asesores políticos en latinoamérica. De alguna forma, introducir este vector biográfico que sitúa su marginalidad social fuera de las lindes de Podemos parece situar a los personajes como dependientes del proceso del que están pasando a formar parte.

El primer drama al que se enfrentan los personajes es la toma de decisiones en torno a la organización del partido, que se dirime entre el modelo pluralista de Echenique –quien propone una fórmula mancomunada con tres secretarías generales–, contra la fórmula disciplinaria de un único secretario general propuesta por Iglesias y su equipo. Este último modelo, que el mismo Iglesias considera menos popular, se defiende bajo la rúbrica que hay que robustecerse ante la opinión pública y la batalla que tendrá que librarse en las urnas. Finalmente, como es conocido, Iglesias arrasará y su oposición cerrará filas deportivamente en torno al partido, aunque la discusión se presenta como ardua. Durante el nombramiento de Iglesias, al que acude el primer ministro griego Alexis Tsipras, Errejón expone las bases del conflicto que ya han empezado a encarar y que se agravará en el futuro cercano:

“Nacemos desafiando tres tabúes: el tabú de que toda la ordenación política y producción de sentido político tiene que ir en torno a la dicotomía izquierda-derecha, uno; el tabú de que primero se acumula en lo social y luego se va a las elecciones; y en tercer lugar el tabú de los liderazgos, de que democracia y liderazgo se llevan mal” (tc: 24:15)

A partir de esta primera resolución de una crisis interna, se destaca la obsesión algunos de los cuadros de Podemos, en este documental bajo las efigies de Iglesias y Errejón, para ocupar espacios de centralidad en la opinión pública, algo que hasta cierto modo se representa como distanciador con respecto a las bases. Como grita un militante en la calle “Podemos no es Pablo Iglesias, Podemos somos todos los españoles que estamos en la pobreza” (tc: 35:40). En este contexto, emergen algunos de los giros discursivos de la formación, como la reivindicación de la patria y el patriotismo como idea aglutinante en lugar la apelación a la clase social. León de Aranoa, después de haber introducido este giro discursivo, monta a continuación la persecución que vivirá Podemos y la creciente tensión con la que serán abordados sus representantes en los medios de comunicación, asociándolos con temas polémicos como el terrorismo de ETA, o el chavismo a partir del caso Monedero. El montaje sugiere que es este asedio el que llevará a Podemos a un repliegue y mayor control de la información y el discurso, algo que minimizará su posicionamiento en el arco ideológico. En este punto, cobra importancia la figura de Juan Carlos Monedero, opositor a esta línea del partido que ha adoptado lo que Monedero denomina

la “hipótesis populista”, trasplante del modelo latinoamericano que, según el crítico, no responde a la situación española en la práctica, y contrario también a la normalización léxica que lleva a erosionar el vector izquierdoso en el discurso de la formación. Esta desactivación en Podemos de los códigos revolucionarios reconocibles por la militancia es lo que, cuando Ciudadanos aparezca en la palestra estatal, desactivará al menos en cierta medida el atractivo del partido, tal y como lo señala Monedero, protagonista de esta sección central del documental: “...bastaba un mejoramiento de la economía por ejemplo o el surgimiento de alguien que se situara en el mismo espacio de crítica que tu para ocupar tu espacio” (tc: 57:02) o “...si en algún momento tú estableces que el único conflicto es lo nuevo frente a lo viejo, lo único que tiene que hacer el sistema es inventarse algo nuevo para sustituirte a ti” (tc: 57:32), a lo que pasamos a imágenes del discurso anti-casta de Albert Rivera y a su aclamación por parte de los círculos de opinadores mediáticos. De nuevo, las disensiones internas se manifiestan como uno de los escollos que tiene que superar el partido, en el que Errejón vuelve a ser señalado como el artífice de minimizar las líneas programáticas para evitar las críticas externas, e Iglesias, en apoyo de la misma tesis, insistirá en la necesidad de incluir en el programa sólo temas en los que Podemos pueda ganar dentro del marco hegemónico. Por su parte, Monedero sentenciará su distancia con las prioridades electoralistas de la formación –“...la hipótesis populista es como el carnet por puntos: si no sacas el coche del garaje los tienes intactos, pero no vas a ningún lado” (tc:59:55), reconocerá–, para finalmente comparar la disolución ideológica del Podemos de la “nueva política” con un campo semántico que lo aúna a C’s y a UPyD y anunciar su dimisión.

En la selección de acontecimientos que presenta León de Aranoa, esta táctica emprendida por Podemos será efectiva en las elecciones municipales –valiéndoles alcaldías en las coaliciones de Madrid y Barcelona–, pero en cambio naufragará en las autonómicas catalanas. *Política, manual de instrucciones*, termina con la celebración de las elecciones generales de enero del 2016 y el posicionamiento de Podemos como 3ª fuerza política del país con 69 escaños y la recuperación del apoyo en Cataluña. En el momento en el que se cierra el filme, Podemos ya ha vivido una notable erosión interna, pero todavía no se auguran el estancamiento en los pactos de gobierno, la celebración de segundas elecciones, el pacto con la IU de Garzón, y el gobierno que se ha consolidado casi un año después con el apoyo del PP y C’s y la abstención en favor de este gobierno del PSOE.

### **Los espacios del tránsito, entre la institución y la calle, y atravesados por el cambio climático: *Informe General II: El Nuevo Rapto de Europa* (Pere Portabella, 2016)**

En *Informe General II: El Nuevo Rapto de Europa* (2016), Pere Portabella, una de las figuras clave del cine experimental y conocido productor del cine realista español de los años sesenta, plantea varias cuestiones acuciantes del presente político de España. Y lo hace basándose en el registro de movilizaciones sociales y la palabra de figuras que transitan en varios terrenos como la política, el activismo, el arte o la ciencia. No deja de ser sintomático que, con este monumental filme de más de dos horas de duración, Portabella ofrezca una segunda parte de su conocido *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), documental que dirigió para mostrar las transformaciones sociales y políticas que tenían

lugar durante la Transición. De esta forma, Portabella –senador después de las primeras elecciones democráticas después de Franco y co-autor de la Constitución– halla en el contexto contemporáneo un potencial de cambio similar al del momento en el cual se instauró la democracia en España. De hecho, ambos documentales recurren a análogos aspectos formales y discursivos. La voz y la palabra de intelectuales críticos, así como de representantes de los movimientos sociales de más incidencia pública, se convierten en las piezas que articulan la diagnosis del estado del país que propone Portabella. Estas argumentaciones se recogen, principalmente, a través de conversaciones escenificadas en pequeños grupos –así sucede con el Consejo Nacional de Podemos, la breve reunión de los tres diputados de la CUP, la Asamblea Nacional Catalana, o un grupo de científicos del CSIC–, pero también de registros de actos públicos o incluso intervenciones mediáticas, de modo que el material que usa el director es desacomplejadamente heterogéneo. Es interesante destacar el hecho de que en varios fragmentos se visibiliza la escenificación y *performance* que hacen de sí mismas las personas que intervienen en el producto, evidenciando el artificio conversacional que sirve de dispositivo básico del filme, y que también se muestran los aparatos de registro del propio documental –vemos, en algunas escenas, los micrófonos o sonidistas escondidos detrás de un mueble, o los operadores de cámaras desplazándose alrededor de los entrevistados–, con lo que el trabajo adquiere una relativa dimensión reflexiva y una puesta en cuestión de su propio régimen representacional. Como en el documental de 1976, los personajes y los espacios se retratan sobre todo mediante *travellings* que dan sensación de recorrido y de movimiento, y que vehiculan la metáfora transicional del documento. Lo que Portabella nos presenta es un momento de agitación y la posibilidad de la transformación, aunque también la pesada y sofisticada estructura –heredera del cambio que retrataba su primer documental– que maniató a los agentes radicales. En los intervalos entre distintos discursos encontramos montajes que recurren a la música para elaborar un *collage* de imágenes de movilizaciones sociales o de desplazamientos de algunos de los personajes y que nos ayudan a situar la acción y tener una idea de la agitación del presente político del país.

Aunque plantea un recorrido por las movilizaciones urbanas, en *Informe General II: El Nuevo Rapto de Europa* el énfasis recae en personas de diferentes instituciones españolas, empezando por los museos en tanto que espacios privilegiados de pensamiento y crítica social, y terminando con los centros de investigación científica. Esta selección contrasta con el protagonismo que los partidos políticos y sindicatos tenían el documental de 1976, donde la transformación de las instituciones democráticas parecía ser el principal reto del país. El documental de 2016 señala el agotamiento de las posibilidades del parlamentarismo, y se amplían las cuestiones tratadas mediante la palabra de variopintas personas; por ejemplo, pensadores vinculados a la crítica social y artística contemporánea ponen en cuestión la función del arte para la mejora de las condiciones de vida humanas. De hecho, el planteamiento con que se abre el documental se localiza en el Museo Reina Sofía, y cuestiona la estructura del propio museo –con un patronato del que forman parte diputados conservadores, así como representantes de los principales bancos y empresas multinacionales– en relación con los objetivos y discurso presuntamente críticos que configuran su programa actividades. De hecho, el título del documental parte de uno de los seminarios de esta institución (“El nuevo rapto de Europa”), el cual cuenta con la presencia del sociólogo y filósofo político Antonio Negri y la activista Ada Colau –como representante de la PAH. Así, el film adopta, en su propia confección, un aire de contradicción, pues al mismo tiempo que puede considerarse como una pieza en la que participan representantes de

las instituciones dominantes, se propone como un discurso comprometido con el común de los ciudadanos y, especialmente, con aquellos más afectados por las desigualdades sociales. Así, como plantean en una conversación la filósofa Marina Garcés y la arquitecta Itziar González (Institut Cartogràfic de la Revolta), dispositivos como el museo pueden contener una lógica perversa cuando cooptan los individuos activistas y, en cierto modo, los desarticulan al integrarlos en su seno. El debate de la neoliberalización de estos espacios y de su conversión en espacios de transacción económica, se extiende con las preguntas que se plantea Negri acerca de si es posible consolidar una vida institucional para la izquierda y, a su vez, mantener la capacidad de resistencia en su interior.

En la segunda sección del documental, que retrata la toma de la calle por parte del llamado movimiento de los Indignados y el #15M de 2011, Portabella se permite una edición más libre y heterogénea, con imágenes tomadas al vuelo de las ocupaciones de la Plaza del Sol en Madrid y Plaça Catalunya en Barcelona –algunas prestadas de otros trabajos documentales como *Demonstration* (Victor Kossakovsky, 2013), ya analizado en este artículo. Hay que considerar que, como sucedía en el trabajo de Kossakovsky, los manifestantes no tienen apenas discurso en este documental, con excepción de una voz que nos relata el despliegue de la acampada de la Plaza del Sol en Madrid, pero desde una perspectiva más logística que de análisis ideológico de la realidad. A estas movilizaciones sigue la declaración de anticonstitucionalidad de l'Estatut de Catalunya. Este caso sirve para llevar el documental hacia el discurso de la colisión entre la clase política y las decisiones tomadas democráticamente por parte de la ciudadanía. Tiene lugar aquí una escena en la que la ANC re-presenta una discusión interna, en la cual la Asamblea se autodefine como ciudadana e independiente de opciones políticas concretas y reconoce que dejará de existir una vez se consiga el objetivo de la independencia. En este momento Portabella da paso a un *talking head* del entonces presidente de la Generalitat, Artur Mas, quien, ante el Tribunal Superior de Justicia de Catalunya, reconoce ser el máximo responsable las consultas participativas. El discurso del ex presidente defiende los movimientos sociales, a los que contraponen el orden legal y los tribunales penales, volviendo todavía más compleja la relación entre la oficialidad política y las reivindicaciones ciudadanas.

De las movilizaciones independentistas saltamos al acto de campaña para las elecciones al Parlamento Europeo de 2014 de Podemos en Madrid, comicios en los que la formación consiguió cinco eurodiputados y más de un millón de votos, tornándose una alternativa emergente de la izquierda parlamentaria. Las esperanzas que estas elecciones asientan para las formaciones de nuevo cuño cubren de optimismo estos primeros estadios de cristalización de las movilizaciones sociales en partidos políticos sólidos. Este entusiasmo es representado en el documental, si bien éste no ahonda en los conflictos internos y frustraciones del propio partido, como sí sucede en *Política, manual de instrucciones* (Fernando León de Aranoa, 2016).

Finalmente, la última gran sección del documental la protagoniza el CSIC y, en concreto, un grupo de investigadores que amplían la perspectiva con la que considerar los retos de la España presente. Para estos científicos, la inextricabilidad de los retos políticos contemporáneos no puede disociarse del colapso del paradigma del crecimiento económico y el amenazante cambio climático. Antes de llegar al final del documental, vemos imágenes del deshielo de los glaciares de los polos, que suponen un acercamiento a una amenaza que presenciamos como lejana. El

film se cierra con una imagen de alta carga semántica: observamos la producción mecanizada de las urnas, guardadas en una nave industrial; sobre el muro que éstas construyen se proyectan imágenes de manifestaciones. No queda claro si Portabella quiere decir que las urnas, símbolo de la democracia, tendrán que ser la canalización de la movilizaciones en la calle, o si quiere expresar un contrapunto: el de que la verdadera democracia está en las calles y no en las papeletas.

En *Informe General II* Portabella plantea la dimensión transformadora de su propia función como realizador y promotor de la producción cinematográfica –una producción que ha ido ocupando más espacio en el museo, precisamente. Ahora bien, en el recorrido que hace por los espacios institucionales, protagónicos en el documental, la crisis del paradigma expresada por las protestas ciudadanas queda fuera de campo. Así, si bien se trata de una película profusa y robusta en su diagnóstico del estado actual del país, al privilegiar las voces autorizadas o legitimadas por el *status quo*, acaba reproduciendo aquello que cuestionaba en la sección inicial con respecto a los museos, esto es, que las fuerzas del cambio sólo puedan darse bajo el paraguas de la institución. De ahí, quizás, que las protestas sean representadas como algo llamativo y casi folklórico, una masa donde no necesariamente pesa la razón; un espacio cuya voz sólo puede empezar a oírse cuando se canaliza y amolda a los estándares requeridos por el sistema establecido.

## 5. Conclusiones

El análisis de estas tres producciones, que se cuentan entre los trabajos más ambiciosos de documental comprometido con el contexto sociopolítico español de los últimos años, permiten pensar acerca de las representaciones del cambio y de la especificidad de los relatos de no ficción para contribuir a los anhelos del cambio social. Más allá de sus estrategias narrativas y mostracionales, y de la retórica implícita en sus relatos, la línea de fuerza de estos trabajos es su vocación de análisis del presente histórico y su voluntad de acción sobre el mundo, en tanto parte de “un sub-género cuyo discurso busca transformar sujetos y relaciones entre esos sujetos, no siendo sólo un medio para reproducir lo real según los parámetros de la indexicalidad peirceana” (Dittus, 2012: 41).

Uno de los correlatos principales de estos documentales es la tensión entre la consolidación institucional de los agentes del cambio y su propia capacidad transformadora, y la cuestión de si hay una contradicción entre estos términos es el drama principal de *Política, manual de instrucciones* e *Informe General*. De ahí que la distancia con este elemento de institucionalidad, que se sitúa en el lugar del objeto evaluado y no en el sujeto o posicionamiento observante, lleva a que “las funciones sociales del documental ya no se identifican con los Estados sino con la opinión pública y la comunidad” (Campo, 2015: 14). Con todo, cabe interrogarse si los realizadores eligen una fórmula para sus documentales –en tanto objetos de visibilización de los actores sociales– que permita subvertir las jerarquías presentes en el mundo retratado. En el caso de *Demonstration*, la manifestación aparece como expresión de entusiasmo colectivo y, sin embargo, también como una alteración puntual del orden, una especie de ritual carnavalesco que, una vez termina, deja espacio a la restitución de lo cotidiano. Quizá son las imágenes del

final del filme, en las que vemos los servicios de limpieza borrando los rastros, las que asientan cierta banalización de la protesta. El documental no parece adoptar una posición discursiva clara sino que se mantiene en la pluralidad de tomas de vista, a través de un montaje asociativo que da cierto orden al material. Los dos personajes priorizados en la focalización del trabajo matizan el tono celebratorio de la pieza: la militancia y la movilización ocupan un lugar histórico, tienen causas y consecuencias y afectan a las vidas de las personas. Pere carga con un bagaje que lo ha llevado a identificarse en la oposición o resistencia a lo dominante –y que apela a las insuficiencias históricas del país–, mientras que Ester acarrea para el futuro las marcas de haber ocupado esa posición resistente en su cuerpo. Si bien se podría argüir que *Demonstration* folkloriza, hasta cierto punto, a los manifestantes, y se recrea en los aspectos más vistosos de las protestas, como los incendios de contenedores y las barricadas, también es innegable que es el único de estos audiovisuales en el que las movilizaciones ciudadanas devienen el centro del producto, y no el telón de fondo para el discurso de las élites de unos u otros campos de relaciones. En *Política, manual de instrucciones e Informe General*, en cambio, las voces autorizadas son aquellas de las de las personas que han sido avaladas para acceder a la institución y han accedido a hacerlo. No deja de ser llamativo que el retrato de Podemos que hace León de Aranoa tenga como casi exclusivos protagonistas cuatro hombres con algunos de los cargos más destacados y mayor presencia mediática del partido: Pablo Iglesias, Íñigo Errejón, Juan Carlos Monedero y Pablo Echenique –y es notorio que este último ocupa un minutaje mucho menor que el resto. Sólo una mujer, Carolina Bescansa, tiene una presencia notable en el documental, pero mucho menor que la de los citados y centrada en los cálculos electorales –no en la producción de discurso ideológico–, a pesar de ser una de las fundadoras de Podemos. En este sentido, la visibilidad y capacidad de discurso que otorga el director a los actores se corresponde con las jerarquías de la formación. Finalmente, el documental de Pere Portabella otorga la palabra a intelectuales, científicos y políticos –personas dotadas de capital cultural y social–, y parece sugerir, contradictoriamente con su discurso, que estos intelectuales orgánicos son lo que tienen la llave para el cambio.

A pesar de su evidente fascinación por la agitación social del momento, en estos tres documentales los realizadores toman una posición externa y distanciada con respecto al lugar que ocupan los protagonistas del cambio social. Algo distinto sucede con el trabajo, por ejemplo, de documentales de tipo militante como *Ciutat Morta*, en el que el discurso se insiere de nuevo en un tono que tiene más que ver con el expositivo –más legible, unívoco, con pretensión de sobriedad– y cuyo potencial para el cambio parece haber dado algunos frutos, aunque limitados. De hecho, este documental, que cuestionaba las directrices políticas que seguía la Guardia Urbana barcelonesa para reprimir los movimientos sociales y los colectivos marginalizados, adquirió una gran repercusión cuando, en su emisión por Televisió de Catalunya, se le suprimieron cinco minutos de metraje por petición de un juzgado de Barcelona, lo que dio más difusión a la producción e incluso al fragmento censurado, que corría por Youtube la misma noche en la que fue recortado. Después de su emisión, centenares de personas se manifestaron en Barcelona pidiendo la reapertura del caso del 4F, y el debate público se prolongó unos meses.

La posmodernidad señaló el peligro de las certezas y del modo expositivo de los relatos, que tienden a la objetivización, a la simplificación, a un régimen de verdad que puede autorigirse como autoritario. Ahora bien, quizá haya en el documental político cierto cansancio frente a

otro autoritarismo; el de la complejidad, el que asienta el paradigma de la incapacidad de conocer y de intentar dar respuesta a los retos de la contemporaneidad. Con cualquiera de las fórmulas, estos documentales son capaces de ofrecer una visión y una versión del panorama presente y, a su manera, llamar a la acción y a la implicación ciudadana. Junto con el creciente uso de las redes sociales, la difusión de estos documentales a través de Internet y circuitos comunitarios puede contribuir a la acción social y a la organización de movimientos que pueden presionar la opinión pública, aunque la participación *online* de activistas suele ser fragmentaria y dispersa, más centrada en el *meme* que en la información sólida. Quizás sea tarea del documental revertir esta situación, contribuyendo a modelar activismos más cívicos e informados, en tanto que “disrupts dominant mainstream news frames, exposing strategies of ideological hegemony, and simultaneously using these strategies to build collective identification among a counter-public sympathetic to the injustice of social alienation” (Aguayo, 2013).

### Referencias bibliográficas

Aguayo, Angela. “Paradise Lost and found: Popular documentary, collective identification and participatory media culture”. *Studies in Documentary Film*, 7: 3 (2013): 233–248.

Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Baker, Maxine. *Documentary in the Digital Age*. Oxford, Burlington, MA: Focal Press, 2006. 177-192.

Campo, Javier. “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad”. *Cine Documental*, 1 (2015): 1-28.

Chanan, Michael. “The changing geography of third cinema”. *Screen-London*, 38 (1997): 372-388.

Dittus, Rubén. “Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político”. *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 12: 2 (2012): 33-45.

García Vaquero, Laura. “El documental español tras la dictadura: el difícil camino hacia la libertad de expresión”. *Blogs&Docs* (9/12/2010). Disponible en Internet: <http://www.blogsandocs.com/?p=643> [Consulta: 25 de octubre de 2016].

Labrador Méndez, Germán. “El encanto de El desencanto. Cine, literatura e identidad en la Transición Española”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 18 (2007). Disponible en Internet: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/labrador.html> [Consulta: 29 de octubre de 2016].



López García, Guillermo. (2013): "Del 11M al #15M. Nuevas tecnologías y movilización social en España". *F@ro*, 1:16 (2013): 2-13.

Martínez, Guillem. "El concepto CT". *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Coord. Guillem Martínez. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. 13-24.

Mayer, Sophie. "Cambiar el mundo, film a film". *Lo personal es lo político. Feminismo y documental*. Eds. Sophie Mayer y Elena Oroz. Colección Punto de Vista, núm. 6. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2011.

Oroz, Elena y Ambrunheiras, Ivan. "Políticas de la realidad. Reconfiguración del espacio público y del territorio histórico a través del documental norteamericano contemporáneo". *El documentalismo en el siglo XXI*. Ed. Antonio Weinrichter. San Sebastián: Festival Internacional de Cine, 2010. 101-123.

Ortega, María Luisa. "Rupturas y continuidades en el documental social". *Secuencias: Revista de historia de cine*, 20 (2004):. 47-61.

———. *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y medio libros de cine y Ayuntamiento de Madrid, 2007.

Rueda Laffond, José Carlos. "El candado del 78: Podemos ante la memoria y la historiografía sobre la ruptura democrática". *Historia Contemporánea*, 53 (2016): 725-751.

Sangro, Pedro. "Desmitificación de la figura de Franco en el documental cinematográfico de la transición española". *Memoria histórica y cine documental (Actas del Congreso Internacional de Historia y Cine)*. Eds. José María Caparrós, Magí Crusells y Francesc Sánchez Barba. Barcelona: Centre d'investigacions Film-Història, 2015. 138-151.

Selva, Marta. "Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental". *Documental y vanguardia*. Eds. Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán. Madrid: Cátedra y Festival de Málaga, 2005.

Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. Londres, Routledge University Press, 2003.

Wacquant, Loïc. *Les prisons de la misère*. Paris: Raisons d'agir, 1999.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2005.

Winston, Brian. *Lies, damn lies and documentaries*. London: British Film Institute, 2006.