



LA CRISIS ECONÓMICA DE 2008 A TRAVÉS DE CUATRO DOCUMENTALES

Testimonio, debate y reflexión

The economic crisis of 2008 through four film documentaries. Testimony, debate and reflection

FERNANDO REDONDO NEIRA

Universidad de Santiago de Compostela, España

KEYWORDS

Cinema
Visualization
Economic recession
Historical research
Perception
Testimony
Knowledge

ABSTRACT

The purpose of this article is to study how the documentary represented the deep economic crisis that began in 2008 in Spain. We propose to apply a methodology of filmic analysis that let us generate a new knowledge about this issue. We will study Edificio España (Víctor Moreno, 2012), Libre te quiero (Basilio Martín Patino, 2012), VidaExtra (Ramiro Ledo Cordeiro, 2013) and Informe General II (Pere Portabella, 2015). Between the first film and the last one there is the following evolution: antecedents, the testimony of the protest, the debate on the immediate events and the analysis elaborated from a larger reflective distance.

PALABRAS CLAVE

Cine
Visualización
Investigación histórica
Percepción
Testimonio
Conocimiento

RESUMEN

El objeto de este artículo es estudiar cómo el documental representó la profunda crisis económica iniciada en 2008 en España. Nos proponemos aplicar una metodología de análisis fílmico que nos permita generar un nuevo conocimiento acerca de esta cuestión. Estudiaremos Edificio España (Víctor Moreno, 2012), Libre te quiero (Basilio Martín Patino, 2012), VidaExtra (Ramiro Ledo Cordeiro, 2013) e Informe General II (Pere Portabella, 2015). Entre el primer filme y el último se da la siguiente evolución: antecedentes, testimonio de la protesta, debate sobre los sucesos inmediatos y análisis elaborado desde una mayor distancia reflexiva.

Recibido: 12/ 06 / 2022

Aceptado: 22/ 08 / 2022

1. Introducción

Es un hecho constatado que todo momento de crisis o de transición que viven las sociedades contemporáneas constituyen, bien de manera inmediata o bien con una cierta distancia en el tiempo, el material de partida para la elaboración de discursos audiovisuales que adoptan lo que, en principio, podemos denominar forma documental. Existe también un consenso entre historiadores y analistas en destacar el componente social de los documentales como una de las marcas que le han ido otorgando identidad a lo largo de su recorrido histórico. Así lo han destacado algunos de los considerados principales teóricos del género. Para Brian Winston, estos filmes cumplen, desde sus inicios, una función política al servicio de la integración social (1995, p. 35). Para Bill Nichols, por su parte, el documental remite a la epistefilia, o placer del conocimiento, que a su vez indica una forma de compromiso social y que se sustancia en una argumentación acerca del mundo en el que habitamos (1998, p. 232).

Conformador de miradas, puntos de vista o posicionamientos de muy variada índole ideológica, el documental permite la puesta en relación, la interpretación y, en definitiva, una aproximación al conocimiento del mundo histórico que se despliega en su entramado discursivo. De uno de esos momentos de efervescencia social, el Movimiento 15-M en España, y enmarcado en la recesión económica iniciada en 2008, surge todo un corpus de documentales de los que aquí vamos a analizar una muestra compuesta por cuatro títulos: *Edificio España* (Víctor Moreno, 2012), *Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2012), *VidaExtra* (Ramiro Ledo Cordeiro, 2013) e *Informe General II. El nuevo rapto de Europa* (Pere Portabella, 2015).

Cada uno de estos filmes representa un momento diferente de un proceso. Señala una evolución, no tanto en lo que concierne a dicho proceso sino a la manera de abordarlo, de entrar en él y transmitirlo al espectador. Se incorpora aquí, por tanto, una dimensión temporal, que, como es sabido, constituye un elemento consustancial a toda realidad histórica. Así debemos considerarlo, por consiguiente, en un trabajo que, como éste, también plantea esta otra derivada de investigación histórica. El orden del tiempo implica las realidades de cambio, duración y permanencia, como nos recuerda el historiador Julio Aróstegui (1995, p. 174). De este modo, cada filme incorpora el cambio como elemento fundamental que informa, en primer lugar, del grado de percepción social que puede detectarse en diferentes fases del hecho en cuestión que ocupa la atención de estos documentales: la crisis económica y la reacción social que produjo.

2. Objetivos

Teniendo en cuenta, por tanto, la derivada del tiempo, nuestro objetivo será, siguiendo las indicaciones de Aumont y Marie averiguar lo siguiente: ¿qué relevancia cognoscitiva alcanzan estos títulos en relación con el tema que abordan y sus implicaciones sociales o históricas? (1990: 59). O como el propio Aumont indica en otro lugar, habría que interrogarse acerca de cómo las imágenes de dichos documentales abordan lo que este autor denomina el modo epistémico de ejercer sus funciones, es decir, aquel por el que se proporciona una información del mundo e, incluso, un conocimiento tal que permita acceder hasta sus aspectos no visuales (1992, p. 84).

Nos proponemos reconstruir una realidad histórica que tuvo en su día una gran repercusión socioeconómica, y que alcanza hasta nuestros días. Lo haremos tal y como el cine se acercó a ella, la abordó y trató de hacérsela comprender al espectador. Será, por tanto, un ejercicio de historia cultural, entendida en los siguientes términos: “aquella que se atribuye el estudio de las formas de representación del mundo en el seno de un grupo humano cuya naturaleza puede variar y que analiza la gestación, su expresión y su transmisión (Hernández, 2004, p. 386). Y las formas de representación serán, en este caso, los filmes documentales, a los que interrogaremos acerca de cómo construyen un cierto conocimiento de las realidades sobre las que indagan. El objetivo final no puede ser otro que aplicar al corpus fílmico que aquí estudiamos aquello que señala Jenaro Talens, quien destaca que ningún artificio humano, y el filme lo es, deja de poseer una lógica constructiva cuyos mecanismos es posible deconstruir. Y añade: “El análisis pretende comprender cómo, desde dónde y por qué, una película produce efectos de conocimiento” (Talens, 2016, p. 10).

3. Metodología y marco teórico

Acceder al conocimiento que los discursos fílmicos aportan supone, por supuesto, la aplicación de una metodología analítica que permita comprender los mecanismos de representación aplicados en cada caso; una metodología de carácter histórico-textual con la cual, a su vez, seguir el rastro de los hechos conformantes de un contexto dado tal y como estos han impregnado el devenir fílmico. Entendemos aquí el contexto, concepto de amplio espectro semántico, como el marco histórico en el que las películas se dan a conocer y, muy especialmente en este caso, que actúa como referente inmediato de los propios filmes. Sobre la mencionada amplitud semántica, conviene acotar los precisos límites sobre los que proponemos llevar a cabo el análisis contextual. Para ello, nada más útil que atender a lo siguiente: “Si es verdad que el contexto influye en el texto será porque el contexto deja huellas indelebles en el texto” (Zunzunegui, 2007, p. 55). Y añade que más que ir del contexto al texto, lo que debe hacerse es ir del texto al contexto, pues cada obra contiene las instrucciones necesarias sobre su propio contexto de comprensión.

En la metodología que nos proponemos aplicar se atenderá, por tanto, a lo que el propio texto fílmico incorpora en su desarrollo discursivo, incluidas las indicaciones de carácter contextual. A su vez, y en ello existe ya un consenso bien establecido entre los especialistas, analizar supone, básicamente, llevar a cabo una doble operación de deconstrucción de los elementos fílmicos y la posterior reconstrucción a través de la puesta en relación de dichos elementos. Describir, deducir e interpretar, por tanto, será, lo que haremos. Así lo han explicado Casetti y Di Chio, para quienes, hablando en términos de recorrido analítico, lo importante es lograr explicar la estructura y el funcionamiento del filme en cuestión, buscando siempre establecer esa relación entre lo que el propio texto fílmico presenta en su materialidad y lo que en él nos es dado conocer, y reconocer, de aquel contexto en el que debemos situarlo (1994, p.18).

Teniendo en cuenta que nuestro foco de atención está puesto en uno de esos momentos que, en mayor o menor grado, cambian el rumbo de la historia, vale la pena fijarnos en cómo se aplicó la metodología de análisis fílmico al estudio del cine a otro de esos momentos nodales: la transición de la dictadura a la democracia en España. En un volumen editado por el Centro Superior de Investigaciones Científicas, Manuel Trenzado, estudioso de las relaciones entre sistemas políticos y comunicación, ha buscado también en el cine un mayor conocimiento y comprensión de los hechos sociales. Trenzado sostiene que debemos considerar las películas como una rearticulación de los discursos y modelos de representación que construyen la realidad. Señala, a este respecto, que el cine es un terreno de representaciones particularmente importante para el desarrollo de las luchas políticas de la era contemporánea (1999, p. 11).

Sobre texto, contexto y, finalmente, el conocimiento que el análisis puede generar, debemos atender ahora al caso particular, y siempre complejo, del documental. Conocer las últimas aproximaciones teóricas a este macrogénero fílmico nos ayudará a comprender mejor el alcance de los filmes que estudiamos aquí. De la creciente bibliografía surgida al respecto, mencionaremos aportaciones recientes en el ámbito hispano como las de Carrera y Talens, quienes destacan la, también resaltada últimamente, condición ensayística del documental, considerada consustancial al mismo y por la cual se alcanza, señalan los autores, “la abstracción y lo general a través de lo concreto y lo particular de la imagen fotográfica” (2018, p. 176). Interesa este punto de vista en tanto en cuanto que contribuye a abordar los filmes aquí estudiados como discursos de lo particular que permiten acceder a un conocimiento más general de un determinado hecho social.

Otro aspecto importante que conviene considerar en relación con el discurso documental sobre temas de relevancia social inmediata es la relación que estos mantienen con el reportaje televisivo. El coloquio organizado por la revista *L'Atalante*. Revista de Estudios Cinematográficos nos sirve para apuntar diversas y ricas aproximaciones a esta cuestión. Por un lado, la cineasta Mercedes Álvarez ha resaltado a este respecto que nuestra visión de los hechos se alimenta del tratamiento televisivo, que por definición es parcial, sesgado y efímero (2016, p. 103). Coincide con ella, Margarita Ledo, quien asegura que el documental político, que toma posición, nunca podrá confundirse con el sobreformateado reportaje periodístico en televisión (2016, p. 107). Asimismo, el componente tecnológico cobra aquí una relevancia fundamental. La circulación libre de las imágenes de urgencia que circulan por Internet entronca con la reflexión colectiva del 15 M (Cisquella, 2016, p. 103). Pero esto también da lugar a una saturación de las redes que dificulta la creación de un espacio audiovisual de reflexión (Guarda, 2016, p. 104).

Lo cierto es que, junto a la facilidad para la filmación y la difusión que hoy hacen posible las herramientas de lo digital, la omnipresente televisión y su tratamiento de los hechos noticiosos ha derivado en un saturado y anestesiante mundo de las imágenes. Mucho se ha escrito ya en torno a la decisiva incidencia de las tecnologías. A este respecto nos quedamos con la reflexión de Josep María Catalá, quien destaca cómo el documental contemporáneo, por efecto precisamente del componente tecnológico, se ha visto transitado por la subjetividad (2010, p. 48). En cuanto a la mediación televisiva, Gerard Collas afirma que el espectador actual aborda el mundo con una mirada preformada, con una interpretación programada de antemano (1997, p. 41). Ángel Quintana, a su vez, establece dos posibles modalidades de documental que dirige su atención a lo real inmediato (y del cual la televisión se hace eco, por supuesto):

La deriva del documental informativo propone otro debate entre los documentales que observan la realidad desde la distancia periodística forzando la empatía del espectador y los que consideran el cine como un arma capaz de transformar el mundo. (Quintana, 2010, p. 68)

Finalmente, el documental no ha perdido, ni mucho menos, su capacidad para crear discursos sobre lo real. Y hacerlo desde miradas honestas y comprometidas. Además, vez, como ha destacado Michael Chanan, éste es un cine que se dirige al espectador en tanto que ciudadano y haciéndole participar de la esfera pública; que logra catalizar el debate social y que, frente a los intereses de las grandes corporaciones de la comunicación, algunos de los mejores documentales se presentan como explícitamente políticos (2007, p. 15).

4. Marco contextual y estado de la cuestión

En relación el marco contextual, ¿cuál es, exactamente, el marco socio-político que acoge y otorga sentido a estos filmes documentales?, ¿qué necesitamos saber para mejor comprender las películas que vamos a analizar, para localizar en ellos este marco y los elementos que lo conforman?

En mayo de 2011 y bajo el lema “Democracia real ya”, la convocatoria de una manifestación contra la cada vez más preocupante crisis económica dio lugar a toda una serie de concentraciones y acampadas que, habiendo comenzado en la madrileña Puerta del Sol, se extendió a otras ciudades de España, lo que supuso todo un novedoso fenómeno de protesta social como no se había visto en mucho tiempo. La protesta, protagonizada fundamentalmente por jóvenes, tenía que ver con el desempleo, la precariedad laboral, los precios de la vivienda o la usura de los bancos. Si antes afirmamos lo novedoso del fenómeno, ello se debe, en buena medida, a que las organizaciones políticas, sindicales o sociales tradicionales pasaron a un segundo plano. Se concedió así voz a otra mucha gente que nunca había participado de movimientos de este tipo y que ahora se atrevía a expresar su malestar y descontento. Se trata de un descontento que tomó la forma de un rechazo de lo que supone la clase política, a la que se niega su función representativa; rechazo también de la corrupción generalizada o de las medidas de ajuste económico que afectan especialmente a la educación y a la sanidad, reivindicando, de este modo, una salida de la crisis a través de mayor carga fiscal para los más ricos o la cancelación de la ayuda a los bancos.

En este escenario de protesta indignada, de rabia y descontento general contra el estado de cosas que parece negar un futuro de bienestar para los más jóvenes, un observador atento, y que contemplaba el movimiento desde el interior del mismo, Carlos Taibo, ha llamado la atención de cómo sendos conceptos como “antisistema” y “anticapitalista” han pasado de ser adjetivos descalificadores a ser percibidos como un elogio tanto por muchos de los afectados como por observadores neutrales (2011, p. 40)

Para explicar el marco contextual sobre el que actúa el movimiento 15-M, el sociólogo Marcos Roitman recurre a conceptos tan singulares como el de “totalitarismo invertido”, que resulta del complaciente y agradecido privilegio, un constructo de las relaciones públicas y de los propagandistas del partido que impregna todas las esferas de la vida social (2012, p.21). El mercado, señala el autor, ha copado todo el espacio público y, con él, se ha extendido un comportamiento caracterizado por la competitividad o el individualismo extremo, el ciudadano se identifica casi exclusivamente con el consumidor y toda su problemática se reduce a un esquema básico de coste-beneficio. Como respuesta a ese social-conformismo surge este movimiento de los indignados, en una secuencia de rechazo del sistema político imperante que va de la desconfianza al descrédito y, de aquí, al rechazo. La figura del indignado se opone, por tanto, a esta otra que Roitman denomina “idiota social”, aquel únicamente preocupado por sus intereses egoístas, indiferente ante el deterioro de los servicios sociales y que renuncia a la participación en los asuntos públicos (2012, p. 116).

Cabe destacar, finalmente, que el verdadero alcance de lo que supuso aquel movimiento social de 2011 se comprende mejor si lo comparamos con el proceso de la transición a la democracia en España, en la segunda mitad de los años setenta. Las aproximaciones analíticas a ambos períodos no han dejado de llamar la atención sobre esto, partiendo incluso de la conexión que puede establecerse entre ambos. Así, por ejemplo, Fernández-Savater ha destacado que los movimientos sociales surgidos del 15-M también manifestaron una posición contraria a la cultura política de la Transición, en tanto en cuanto que ésta se constituyó en discurso hegemónico que impuso una democracia neoliberal como único modelo de convivencia y organización posible (2012, p. 679). Ambos momentos históricos comparten, no obstante, un común deseo de cambio y transformación social. Las similitudes entre los dos procesos fueron puestos de relieve por Kostis Kornetis, quien asegura que aquel pasado turbulento de la transición, y las formas en que se manifestó, está siendo resignificado y reformulado por los actores sociales del presente (2014, p. 83). Los puntos en común y las diferencias entre ambos momentos pueden rastrearse a través del díptico fílmico de Portabella (*Informe General I, Informe General II*). Si en el primero de los títulos se otorgaba la voz a distintas opciones políticas (y la emergencia pública de los partidos políticos era entonces una aspiración), en el segundo ya solo figura como tal partido político justamente el surgido de las protestas del 15 M. Ello evidencia la pérdida de reputación de las ahora ya tradicionales opciones políticas, al contrario que hace cuarenta años, cuando pugnaban por acceder a la esfera pública. Se manifiesta así en uno de los eslóganes, el de “No nos representan”, que aglutinó en buena medida las expresiones de descontento con la situación política a la altura de 2011.

En lo que aquí queda dicho en torno a lo que supuso el movimiento del 15 M, muy sintéticamente expuesto, se despliega aquello que denominamos contexto y que puede rastrearse sobre la superficie de los filmes. Del descubrimiento de dicho contexto depende, además, el grado de verdad que puede alcanzarse de lo que muestran los filmes. Pero cuando se trata de análisis fílmico no es suficiente con describir unos hechos y apuntar a posibles interpretaciones de los mismos. Por eso, y en la línea de lo ya explicado previamente, el estudio de cada una de las películas propuestas atenderá a esta otra recomendación, extraído, además, de un volumen que aborda la verdad en el documental: “(...) de nada sirve invocar, de manera autónoma, un contexto si no se es capaz de mostrar de qué manera este contexto preciso ha dejado sus huellas singulares en el discurso” (Zunzunegui y Zumalde, 2019, p. 143).

Con la distancia del tiempo transcurrido, el estudio de la producción documental a que dio lugar el movimiento de los indignados en España, dispone ya de un apreciable bagaje investigador sobre el que ahora pretendemos apoyarnos. Nos referiremos, por el momento, únicamente a dos aportaciones de interés que, a nuestro juicio, contribuyen a perfilar un marco general en torno al cine documental de la recesión económica en España. Establecer un estado de la cuestión nos conduce, en primer lugar, a constatar que estos filmes pueden situarse bien en un escenario de respuesta inmediata a los acontecimientos o bien mantener una distancia que permita visiones más personales y cinematográficamente más arriesgadas, como han destacado Alejandro Alvarado y Concha Barquero (2013, p.317). Por otro lado, Núria Araña y Laia Quílez señalan que las transformaciones sociales reclaman expresiones audiovisuales, que estos documentales participan en la mediatización de las relaciones políticas contemporáneas visibilizando a los actores de la protesta y jerarquizando su relevancia (2018, p. 430). Otras aportaciones relativas a este estado de la cuestión irán referidas ya a los filmes que aquí estudiamos.

5.- Discusión y análisis

5.1. Edificio España. Metáfora y presagio

Edificio España constituye una certera y nítida metáfora de un momento de la historia reciente española. Tal como indican los títulos de inicio del filme, el inmueble se inauguró en 1953 (como símbolo de un franquismo que deseaba mostrar una supuesta prosperidad), se vendió en 2005 a un fondo de inversiones y en 2007 se iniciaron las obras de reforma interior integral. El cambio de titularidad se produce, por tanto, en los años previos de una grave crisis financiera, que alcanzará a todos los ámbitos de la esfera económica y que se extenderá a lo social y lo político. Un edificio imponente, emblema de su ciudad que es sometido, literalmente, a un vaciado sistemático. El documental se mueve en el territorio de lo observacional, haciendo de la sencillez formal su rasgo más destacado. La cámara acompaña a trabajadores y vigilantes por habitaciones, escaleras, pasillos o ascensores sin disimular su presencia, pero evitando figurar, a su vez, como una presencia intrusiva. Ello repercute en un devenir discursivo en el que el punto de vista adoptado y el mecanismo enunciativo subyacente facilita el acceso del espectador a un espacio en demolición, a un lugar de cuya prosperidad quedan aún vestigios, pero que ahora se dirige hacia una etapa nueva que comienza con esta destrucción total de la que muy poco sabremos sobre lo nuevo que surgirá. El edificio/país España iniciaba en este 2007 un recorrido muy similar.

Los planos fijos de la parte inicial del filme se recrean en estancias decrepitas, con mobiliario, decoración u objetos propios de otra época, baños en estado ruinoso y un ambiente general de abandono. Les sigue una larga serie de secuencias dedicadas a mostrar cómo se derriban tabiques, se echan abajo falsos techos, se levantan suelos y tapizados, se arrojan muebles viejos a los patios interiores, se retiran escombros. El discurso del derrumbamiento social se hace evidente a través de este mostrar implacable de la demolición, que alcanza un mayor alcance, si cabe, en compañía de la voz del presidente del gobierno, Rodríguez Zapatero, a quien escuchamos en una emisora de radio aludiendo a las tasas de crecimiento de la economía española y las buenas expectativas de futuro. Su voz suena sobre el mosaico que compone la parrilla de monitores de videovigilancia; una visión desde la distancia, mediada por la pantalla, que necesariamente nos aleja del espacio real que recoge en sus imágenes, que desvirtúa un tanto aquella realidad de abandono vista desde el lugar que mejor mantiene su esplendor de antaño: el gran recibidor de la entrada. El contraste entre lo visto y lo oído deviene, de este modo, en la representación fílmica de aquel momento concreto de nuestra historia reciente: el gobierno no fue capaz de ver, o se negó a admitir, la profunda crisis económica que se empezaba a abrir paso.

Ese amplio y aún lujoso espacio que recibe a quien entra al edificio figura presidido por un aparatoso relieve ornamental, descrito y analizado por uno de los vigilantes como la representación de la abundancia y el capitalismo. Sus explicaciones al fuera de campo supuestamente ocupado por el aparato filmador son, como se indica siempre en estos casos, una clara apelación al sujeto espectador, a ese ámbito de la recepción de la que incluso aquí emerge, siguiendo las pautas de la narratología fílmica, aquella figura del narratario, elemento del dispositivo enunciativo que en este caso incluso comparece a través de la voz que pregunta, replica o hace breves comentarios.

De los vigilantes se podría afirmar que adoptan un cierto papel tutelar en el discurso documental dispuesto, tal que si se tratara, sin serlo, de la voz *over* narradora y de comentario de los filmes canónicos del género. Así ocurre con aquel que recuerda el carácter histórico del edificio y cómo ahora está transformándose en algo diferente. La analogía con la situación social en su conjunto resulta inevitable, de modo que más que de metáfora habría que hablar de metonimia por cuanto que en aquel edificio parece concentrarse todo cuanto estaba sucediendo en el país. El vigilante lo resume bien en una única frase, en la que, por supuesto, refiriéndose al inmueble, afirma: "Tiene deficiencias. No se adapta a las necesidades de nuestro tiempo".

Enmarcado en esta labor orientadora que toman a su cargo, los vigilantes asumen una cierta consideración de guardianes de la memoria o, cuando menos, de vínculo con el pasado. Uno de ellos asegura haber vivido su noche de bodas en el hotel que albergaba este edificio, pero ahora prefiere no recordar aquello y solo acierta a expresarse con un lastimero tono de melancolía y derrota. De semejante actitud solo cabe deducir que la fiesta ha

terminado, los buenos tiempos se han quedado detenidos en el pasado, el edificio se viene abajo... Luego, buscando el comedor, subirá a la planta donde años atrás estaba el hotel. Un travelling nervioso y apresurado trata de seguir con dificultad el propio caminar apresurado del vigilante. Se pierde varias veces, se enfada, casi se cae, jura para sí: “¡la madre que me parió!”. Avanza, retrocede, vuelve sobre sus pasos, va de una planta a otra. Y siempre entre escombros, cascotes y paredes destrozadas, como si sus buenos recuerdos del pasado hubieron sido reducidos a la nada y condenados a la desaparición. Tratando de localizar sobre la superficie textual las marcas del contexto sobre el que aquél se proyecta, el movimiento nervioso de la cámara y la puesta en escena de la demolición y el caos, bien podrían aludir a una España (representada en este edificio España) que ya no se reconoce o que ya no representa a sus ciudadanos, como si fuera un eco de lo que se va a corear en las manifestaciones de los indignados.

La lectura metafórica a la que venimos aludiendo irrumpe de nuevo, de un modo bien elocuente, en la secuencia de la avería en el cuadro eléctrico general. Ascensores que no funcionan, zonas que se han quedado a oscuras, pero también un país a la deriva y un gobierno desconectado de la realidad. Varios trabajadores acceden a la estancia que aloja el cuadro de mandos que proporciona el suministro eléctrico, pero casi nadie sabe qué ha pasado exactamente, qué se puede hacer, quién puede o no puede entrar allí o quién debería avisar a quién de la incidencia. Se escuchan expresiones del tipo “aquí no tiene que tocar nadie”, “¿quién bajó esto?”, “esto es sabotaje”. Ante el estropicio (una mayoría de interruptores desconectados), todos buscan soluciones y, principalmente, se dedican a mostrar su indignación por lo que ha llegado a ocurrir.

Indignarse es, en efecto, la primera reacción que suscita el estado de cosas, la ruina de un edificio o de un país. En este caso, el edificio España. Los testimonios llegan a ser bastante explícitos. Un trabajador comenta a otro en un ascensor: “Ahora subimos como los precios y cuando bajamos, bajamos como los sueldos”. El ascensor, imprescindible para moverse por el que fue siempre uno de los edificios más altos del país, es un motivo recurrente del filme, una suerte de metáfora en el interior de otra metáfora, siempre subiendo y bajando, a menudo fuera de servicio y que conduce a plantas vacías y con aspecto desolador. Porque la única acción que acapara buena parte del transcurrir discursivo es la simple destrucción, una dedicación constante a demoler paredes y derribar techos que, por supuesto, solo puede conducir a un desolador final, a demoradas panorámicas que, en medio del silencio, van descubriendo estancias amplias y vacías, donde ya no hay ni escombros, no hay obreros yendo y viniendo.

La última secuencia nos lleva a dos años más tarde. En la inmensidad del gran edificio vacío, un único trabajador informa de que la mayoría de aquellos operarios están ahora en el paro. En los sótanos, el mismo movimiento panorámico reafirma esta sensación de desolación, expresión fílmica de otra metáfora, la de un barco encallado, con montículos de tierra, paredes y pilares desnudos, unos pocos focos que malamente iluminan la penumbra y que también se apagan. Un movimiento de cámara virtual sobre el conjunto del país, como éste último de la película, mostraría un escenario similar.

5.2 Libre te quiero. Testimonio y expresión

Libre te quiero (Basilio Martín Patino, 2012) representa una propuesta fílmica que pretende, en primer lugar, el máximo acercamiento posible al hecho nuclear que vino a dar carta de naturaleza a aquella crisis económica y social: la ocupación de la Puerta del Sol de Madrid. Antes de entrar, no obstante, en el análisis de este título conviene recordar que Martín Patino llega aquí a la parte final de una muy sólida, singular y representativa trayectoria cinematográfica. De hecho, no sería posible abordar *Libre te quiero* sin conectar este título con aquellos otros que el director dedicó a dejar testimonio fílmico de otros momentos de cambio trascendentales en el país. Nos trasladamos así a la parte final de la dictadura y los inicios de la transición, cuando realiza tres películas que responden a diferentes registros de la modalidad documental, pero que, en todos los casos, procuran otorgar forma fílmica a una mirada reflexiva y crítica. Bien desde la memoria sentimental de aquellos años a través de las canciones populares en *Canciones para después de una guerra* (1971), bien por medio de un más explícito recorrido biográfico y distanciado sobre la figura del propio dictador en *Caudillo* (1977), o bien, finalmente, a partir del testimonio frío y sincero de quienes protagonizaron algunos de los hechos más siniestros de aquellos años en *Queridísimos verdugos* (1977), el director busca en todos estos casos interrogarse sobre el momento presente para, sin perder de vista la perspectiva histórica que permita una mirada más profunda, intentar alcanzar su comprensión y conocimiento. Sería posible incluso acudir a un título suyo de ficción, *Nueve cartas a Berta* (1966), donde dirigía el foco a la juventud de aquel tiempo, sus frustraciones, anhelos y esperanzas, como lo hará, en *Libre te quiero*, en los jóvenes de las primeras décadas del siglo XXI

En la película que analizamos aquí, el afán de conocimiento se inicia con una inmersión en el propio acontecimiento, en su observación cercana, en la necesidad de situarse sobre el propio terreno de los hechos y acompañarlos en el momento en que tienen lugar. La disposición de la cámara, con la particular representación del espacio y la precisa articulación enunciativa que ello implica así lo dejan de manifiesto. Este vínculo se refuerza, a su vez, desde el propio título del filme, que recoge el de un poema del pensador y filólogo Agustín García Calvo, musicado en su día por Amancio Prado e integrado ahora en la banda sonora. Este refuerzo se nutre, además, del hecho de que García Calvo participó de la movilización en la Puerta del Sol, donde dirigió diversas alocuciones a

los allí acampados y donde pudo desarrollar su conocida condición de librepensador que se cuestiona todo tipo de poder. Este anclaje en el referente poético y musical ha sugerido esta interesante afirmación: “transmitir, sin apropiárselas, unas imágenes que se quieren libres” (Moreno Nuño, 2018, p.144)

Observación, acompañamiento, inmersión: son solo formas posibles para describir este registro del documental ocupado en lo urgente, en este afán por dejar constancia de hechos considerados relevantes. La forma fílmica adopta aquí la condición de lo espontáneo, busca expresar el deseo de participar de cuanto sucede en las plazas, en las asambleas y las fiestas organizadas en torno al 15 M. De ahí el movimiento libre de la cámara, siempre en busca de abarcar cuanto sucede en torno al punto de vista fijado por una determinada ubicación del dispositivo filmador; o la lograda intención de acercarse siempre lo más posible a los sucesos, sean las actividades lúdicas o, por el contrario, la represión y los desalojos a cargo de la policía.

En un registro tan elemental del documental, las miradas a cámara son la representación más elocuente de este afán por introducirse en el interior de los hechos, por participar en la experiencia de la protesta y, en definitiva, por mostrarla desde dentro y lograr, de este modo, una mayor implicación del espectador, logrando crear así la sensación de participación directa en los hechos. Esto se consigue, también, con una cámara que se mueve, como hemos adelantado, con una gran libertad y sin fijarse en demasía en emplazamientos concretos, lo que, por supuesto, es una constante en los últimos años en este tipo de documentales gracias a la disponibilidad de equipos muy ligeros, con respaldo de las nuevas tecnologías al servicio de la producción y la difusión, una vez completado el pleno ingreso en el universo digital de la creación audiovisual. Carente de la ya canónica *voice over* de comentario y de las tan recurridas entrevistas, que aproximaría el filme al reportaje televisivo, se cede la palabra a los propios participantes de la protesta, con fragmentos dedicados a recoger discursos lanzados megáfono en mano.

Al igual que otros documentales ocupados en dejar testimonio de la movilización social, se prefiere buscar que sea la puesta en escena que viene dada de antemano por la propia protesta la que se adopte para la articulación formal del filme. Así ocurría, por ejemplo, en las experiencias de lo que los historiadores han denominado cine piquetero o video escrache, y que se ocuparon de la reacción social en Argentina ante la crisis económica y política que sufrió aquel país a finales de 2001 y a lo largo de 2002, tal como han destacado, entre otros, Maximiliano de la Puente y Pablo Russo (2011, p. 270). Con este precedente, y otros muchos que este inicio del siglo nos ha ido dejando, el filme se recrea, además, en la parte lúdica de la protesta, con la relevante presencia de la música (incluidas los consabidos grupos de percusionistas que aparecen en manifestaciones por todo el mundo) para luego, a su vez, mantenerse en primera línea cuando llega la intervención policial y el desalojo. Entre la fiesta y la violencia, el filme pretende, finalmente, ser testigo de unos acontecimientos que, sin dejar de ser el retrato de momentos, lugares y sucesos muy concretos, pasará, después de todo, a ser también el rastro que permita una reconstrucción histórica en el futuro.

En el fondo, ante lo singular de los hechos de los que se busca dejar testimonio, se prefiere que estos se expresen por sí mismos, lo que además deja un margen para la expresión metafórica con la que abordar sintéticamente el significado de lo que las imágenes muestran y dan a conocer. Esa metáfora no es otra que la ocupación del espacio público, de ese espacio que por definición representa la idea de asamblea, de debate y de acuerdo social que es la plaza; ese mismo espacio que luego se desaloja violentamente en virtud de su déficit de legitimidad formal en los cauces que la ley dispone, pese a la autoproclamada expresión de constituirse en la “Democracia real”.

A modo de epílogo, el filme concluye con el recurso a una ruptura formal que sin duda se aparta claramente del desarrollo fílmico que ha venido desplegándose y que aporta al conjunto una dimensión nueva de reflexividad. La secuencia final recoge una serie de imágenes estáticas que atienden a los códigos visuales del retrato de grupo. Son retratos de familia en interiores y que, por la pose, el vestuario, la actitud o el gesto ante la cámara, pueden calificarse de convencionales. En un recuadro del encuadre, ocupando el hueco de una ventana o de un balcón, se sitúa la imagen en movimiento, el movimiento propio de las marchas, las manifestaciones, las protestas. El significado que cabe extraer de semejante procedimiento formal parece claro: el interior permanece inmóvil. El deseo de cambio, por el contrario, se expresa allí afuera y se podría observar desde este interior en el que todo permanece igual a sí mismo desde siempre.

5.3 *VidaExtra*. Desconexión y desengaño

¿Qué recoge *VidaExtra* de aquella crisis que alcanzó su apogeo en 2011? Básicamente, el testimonio de una generación que no encuentra su sitio en la sociedad, que tampoco alimenta la esperanza de encontrarlo en el futuro inmediato y que ahora, pese a todo, se ha decidido a reclamarlo. Los jóvenes son los protagonistas principales del movimiento 15 M. Una de sus reivindicaciones tiene que ver con el sistema universitario, concretamente con el llamado Plan Bolonia, y con el descontento generado por la falta de expectativas profesionales para una generación que ha alcanzado un alto grado de formación. En relación con las otras películas analizadas en esta muestra, este filme se sitúa a medio camino entre el testimonio de urgencia de los hechos y la reflexión reposada sobre los mismos. En todo caso, gran parte del metraje lo ocupa la larga conversación de un grupo de jóvenes que, al hilo de lo que acaban de vivir y de lo que está ocurriendo en esos días en Barcelona (en realidad, la ocupación

de la antigua sede del Banco Español de Crédito, en setiembre de 2010). Comentan, analizan la situación, buscan posibles soluciones y, sobre todo, expresan su percepción sobre un futuro incierto.

En esa posición intermedia a la que aludíamos, *VidaExtra* se relaciona, por tanto, y muy especialmente, con *Informe General II* y con esa línea que enlaza este filme de Portabella con sus títulos anteriores, principalmente *El Sopar* (1974). En esta película, justo antes del inicio de la transición a la democracia, un grupo de ex presos del franquismo analizaba lo que podría ocurrir con el fin de la dictadura que ya se adivinaba, en un encuentro en torno a una cena. Es esta una situación y una puesta en escena que se va a replicar en *VidaExtra*, donde incluso se menciona esta película de Portabella y, dando pie a que era algo buscado, uno de los personajes afirma que, yendo al encuentro con el grupo de amigos, venía pensando en *El Sopar*. Precisamente, sobre esta puesta en relación con otros momentos de crisis o cambios profundos, resulta significativo cómo Isabel Estrada indica que el edificio Colón de la barcelonesa Plaza de Catalunya, cuyas fotografías en blanco y negro ocupan un lugar prioritario en *VidaExtra*, ya había sido ocupado por los milicianos republicanos durante la Guerra Civil de 1936-1939 (2017, p. 397).

Desde el punto de vista formal, la puesta en escena, al igual que otros elementos fílmicos, responde a una sobriedad llevada casi al extremo. Toda la parte central, ocupada por la citada conversación, viene precedida y seguida por las imágenes de los hechos que suscitan la reflexión que aquí se expone sobre la crisis. En primer lugar, la Plaza de Catalunya, en Barcelona, como espacio público de intervención, espacio ocupado y reclamado para la expresión del descontento, que figura ya en los primeros planos del filme. Figura, además, a través de viejas postales que nos muestran el aspecto que dicho espacio presentaba en el pasado, pero se nos da a ver tal y como aparece en un blog, filmando directamente el recorrido por dicho blog. A nivel formal, ya observamos aquí, por tanto, un primer mecanismo distanciador: el pasado de las viejas postales y los nuevos medios para acceder a ellas.

Se observa, en efecto, que la estrategia discursiva se construye en torno a los conceptos de precariedad, malestar o decepción; pero, sobre todo, alrededor de la idea nuclear de la desconexión. El gran segmento central, en un único plano, ha ido fluyendo en sentido inverso, de atrás hacia delante, de modo que la luz del día comparece al final, cuando se entiende que ese es el inicio de la larga conversación de este grupo de amigos, como viene indicado, asimismo, con la inclusión de la claqueta, que no es más que un gesto hecho con las manos. Los movimientos invertidos de cuando alguno se levanta de la mesa y la falta total de sincronía entre las voces y el movimiento de los labios son otros elementos que informan de este desajuste. Lejos de tratarse de un recurso gratuito, dicho procedimiento formal debe relacionarse con el contenido de la conversación, la cual, por otro lado, tiene lugar en el marco de una puesta en escena caracterizada por la precariedad lumínica. Estamos ante una composición de grupo en torno a una mesa, en la penumbra apenas matizada por una débil luz que difícilmente ilumina algunas caras, lo suficiente, no obstante, para certificar que la voz que escuchamos en cada momento no se corresponde necesariamente con quien vemos hablar. Igual pobreza en la iluminación encontraremos en las secuencias de la asamblea y la lectura de manifiestos, con el foco de la cámara dirigido hacia determinados puntos de luz, que destacan sobre el negro del conjunto, tal que se buscara centrar la atención del espectador en lo que allí se dice sin que importara lo que pudiera verse del lugar en cuestión.

La precariedad, ya en un nivel conceptual, será, junto a la citada desconexión, otra idea fuerza sobre la que gira esta conversación. Y también la sobriedad, que alcanza al atrezo dispuesto para esta puesta en escena y en el que destaca el cartel del filme *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1974). La falta de empatía o, cuando menos, una relación ambivalente que bascula entre el convencimiento y la desafección, es la nota predominante en la manera de referirse a los hechos comentados, sea la ocupación del edificio del banco, las manifestaciones o las acciones de los piquetes. La precariedad de medios técnicos o la iluminación, igualmente precaria, recogen sobre la superficie del texto fílmico esa otra precariedad de los argumentos para apoyar una lucha sobre la que los protagonistas no están convencidos.

La decepción respecto a la marcha de los acontecimientos y la desconexión, incluso emocional, se expresa de maneras muy variadas. Y en todas ellas localizamos aquellas mismas notas que caracterizarán el movimiento 15 M, como sería su escasa concreción en relación con el punto final al que se desea llegar o, en general, esa condición “líquida” por la cual todo se diluye en un malestar social que no propone apenas soluciones. Esto constituye una diferencia fundamental con otro momento de cambio en la historia española reciente, y que aquí hemos venido citando como referente en diferentes ocasiones: la transición de la dictadura a la democracia, cuando los agentes implicados se expresaban con una mayor concreción (también porque los objetivos estaban más claramente definidos). Así tenía lugar en filmes de referencia para nosotros como el ya citado *El Sopar*, o el otro título de Portabella que mencionaremos aquí, *Informe General*.

El intercambio de impresiones entre este grupo de jóvenes reunidos en un piso de Barcelona se mueve, en consecuencia, entre el malestar y la desconexión. Se comienza por dudar de las verdaderas razones de la asamblea a la que han acudido y en la que nunca se sintieron plenamente integrados. Manifiestan que no pertenecen a ninguna estructura política o sindical, que solo practican una “militancia puntual”, que dudan de las acciones que deben llevarse a cabo, que no se sienten legitimados para actuar o incluso lo ven ridículo, que echan de menos un

activismo más aglutinador e incluso una cierta tutela, una figura de autoridad que inspire confianza. Esto resulta, ciertamente, paradójico porque, tal como afirma uno de los reunidos, “se rechaza la organización y luego nos damos cuenta de que hace falta”. Aquí se expresan esas ideas de distancia y desconexión a las que hemos aludido: participar de algo a la vez que se duda de que tenga alguna utilidad.

El malestar social se extiende, a su vez, hacia lo personal, como un estado de ánimo que surge de haber identificado el problema, pero que no han podido encontrarse soluciones. Se habla entonces de precariedad, que es no solo política o económica, sino también vital. Uno de los contertulios afirma que únicamente se dedica a gestionar la precariedad (recordemos que sobre una puesta en escena también “precaria” y “pobre”), que se siente ideológica y políticamente derrotado. Todo ello se completa, además, con un paralizante sentimiento de culpa, como el de no haber cumplido las expectativas que los padres habían depositado en ellos.

5.4 Informe general II. El nuevo rapto de Europa. Distancia y reflexión

Como en el caso de Martín Patino, Portabella es también un veterano cineasta que ha trazado una buena parte de su trayectoria transitando entre la vanguardia y el documental, como, asimismo, nunca ha dejado de expresar su compromiso con la realidad social de cada momento. Aquí se inscribe, por tanto, *Informe General II: El nuevo rapto de Europa*, título que debemos relacionar con este otro del mismo director, *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) dedicado a analizar el estado de las cosas durante la transición a la democracia y las vías posibles para avanzar hacia una sociedad democrática. Brian Cameron considera, directamente, que *Informe General II* es una secuela del filme anterior y que en ambos se pone de manifiesto un estado de indeterminación que viene dándose en España en el orden político durante todo este tiempo (2017, p.159).

Con este otro título, el procedimiento es el mismo, pues el motivo nuclear sigue siendo el análisis de la situación y la propuesta de soluciones, manifestadas, en este filme como en el anterior, a través de una pluralidad de voces que exponen, debaten y confrontan. Varía el momento y la situación, de la transición incierta y esperanzada a este otro momento de cambio, más difícil de concretar, sin un horizonte claro de hacia dónde se dirige y que, como el tiempo acabará por confirmar, poco más aportó que la indignación frente a las dificultades económicas y la pérdida de confianza en la política.

Todo el filme en su conjunto expone el esfuerzo por presentarse como espacio para la reflexión. Pensar sobre el estado del país, sobre el estado de ánimo de la sociedad, sobre problemas y soluciones. En la secuencia de títulos sobre el 15 M que hemos establecido, ocupa el punto final de la cadena porque demuestra ese afán reflexivo que da la distancia del tiempo, que se aleja de la urgencia del momento para proyectarse hacia el futuro. Si aludimos a espacios, comprobamos que uno a los que se acude es un museo, concretamente, el Reina Sofía de arte contemporáneo, de Madrid, una localización acorde con las preocupaciones de Portabella, quien siempre buscó los puntos de contacto entre el cine, el arte, la vanguardia y la política. De la movilidad de la cámara, que recorre salas, pasillos, escaleras, que se mueve libremente por el museo, se deduce ya esta invitación al pensamiento en un lugar que alberga obras de arte (objetos también de pensamiento) como el más célebre de todos los que allí están: El Guernica, de Picasso, punto de contacto con otro momento de la España contemporánea, como es la Guerra Civil. Pero también la cámara se recrea en paredes blancas donde solo destaca el vigilante del museo, sentado y en silencio en una esquina, de lo que también cabe deducir aquella invitación, que ya se va a concretar con ese paseo (con conversación e intercambio de ideas) que comparten el director del centro y el filósofo Antonio Negri.

El museo constituye en este filme una localización de un gran interés. Primeramente, como lugar que estimula el pensamiento y la crítica y que, como bien indica Irene Liberia, se conecta con el papel de los científicos, pero también con el de ciertos marginados del sistema o, en general, con la revitalización de los movimientos ciudadanos, que están posibilitando ese cambio total que se aborda y se reclama desde la película, el de dignificar la política participando (2016, p. 297).

Este cine de la palabra adopta una puesta en escena muy concreta: la disposición en círculo. De un modo muy evidente, partiendo de un plano cenital, vemos que es la forma en que se colocan los dirigentes del grupo político Podemos (surgido del propio movimiento 15 M), siendo, además, “círculo” la denominación que reciben sus agrupaciones de militantes (“inscritos”, según su propia terminología). Hay otros encuentros para hablar, en pareja o en grupo, pero salvo el citado caso de Podemos, nunca se trata de formaciones políticas o sindicales determinadas, a diferencia de lo que ocurría con la película de 1976, donde estaban perfectamente identificados los partidos y los líderes que luego protagonizarán la transición y los primeros años de la democracia. Tienen en común, sin embargo, que ambos títulos dan la voz a actores sociales que en ese preciso momento ocupan las zonas periféricas, pero también emergentes, del discurso público; aquellas voces de las que se espera que pronto ocupen la escena central, si bien esto se ha cumplido de un modo más evidente en el primer caso.

Una parte considerable del discurso recae, por tanto, en la verbalización de argumentos y razones para pensar el futuro a partir del descontento que genera el presente. A ello se dedican las muy destacadas secuencias dedicadas a pensar y hablar sobre el estado de las cosas y, muy especialmente, la evolución que cabe esperar. Por eso el último de estos encuentros reúne a un grupo de científicos del más importante organismo español dedicado a la

investigación, el Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Sin la meticulosa y elegante disposición de la cámara que se movía en círculo en torno a los dirigentes de Podemos, aquí los planos se van intercalando entre el que habla y el que escucha, cerrando o ampliando la composición, bien por corte o bien con reencuadres inclusivos para poder prestar la necesaria atención a uno o a otro, a la vez que se logra incorporar a todo aquel que también desea participar. Así se logra poner en escena esa proyección hacia el futuro en la que van surgiendo cuestiones esenciales: ¿conocen los políticos el servicio que la ciencia presta a la sociedad?, los recursos se agotan y el crecimiento indefinido no es posible, el papel de los científicos es explicar los límites del modelo actual... como igualmente se verbalizarán otras ideas que sintetizan este momento de malestar, alimentado también en buena medida por la incertidumbre alrededor de las soluciones posibles: “La gente sabe más lo que no quiere que lo que quiere”. Indignación, por tanto, pero también mucha inconcreción y dispersión en las medidas que deberían tomarse para paliarla. Como en *VidaExtra*, aquí asoma sobre el propio texto fílmico uno de los rasgos más característicos del contexto sociopolítico del momento.

La reflexión final se contiene en esa secuencia última en la que, sobre la montaña de urnas apiladas, se sobreimpresionan las imágenes de las marchas de los indignados. Sobre esta particular composición visual resuenan, sin duda, los lemas coreados en los días de las acampadas que hablaban de que los políticos “no nos representan”, que solicitaban una “democracia real ya”, etc. Previamente, el filme ha ido mostrando el proceso de diseño y construcción de una urna, ese objeto absolutamente necesario para el ejercicio democrático al que está dedicada la clausura de este relato documental sobre estos tiempos de descontento, de deseo de cambio y de incertidumbre.

6. Conclusiones

Con los cuatro filmes que aquí hemos abordado puede trazarse una suerte de relato de lo que aquella grave crisis representó y cómo de allí surgió un potente movimiento social, el 15 M, que buscó transformar el estado de cosas. El relato comienza en la elocuente metáfora de *Edificio España*, representación de un país que se resiste a la reforma y cae en el abandono, con la explícita referencia a la burbuja inmobiliaria, causa principal de aquella crisis. La secuencia narrativa continúa con *Libre te quiero*, testimonio fílmico de una expresión del descontento y la protesta, de un momento de despertar colectivo, de esperanza y también de choque con la dura realidad de la represión. En *VidaExtra*, siguiente eslabón de esta cadena narrativa, asistimos ya a un acto de habla performativo, a una primera reflexión sobre un estado de cosas al que, finalmente, no se le ve solución y sobre el que predomina el desencanto y el escepticismo. Se trata de un filme, además, que invoca la referencia literaria de La estética de la resistencia, de Peter Weis. Finalmente, este relato de la recesión económica en España y las profundas huellas que proyecta hacia el futuro podría adoptar una clausura posible en *Informe General II. El nuevo rapto de Europa*, donde opera ya una distancia en el tiempo y en la reflexión, de nuevo desde la oralidad como herramienta primordial con la cual analizar el rastro que los hechos acontecidos han dejado a su paso, ese contexto que puede ir saliendo a flote a través de una mirada detenida sobre el texto en el que ha quedado depositado.

Habría, finalmente, un segundo relato que, si bien ocupa un lugar secundario, también se puede construir con esta misma secuencia fílmica que acabamos de describir. Se trataría de conectar las películas del movimiento 15 M y la grave crisis económica con esa otra etapa de la transición a la democracia. Ya hemos hecho referencia a esto en la persona de dos de los directores aquí analizados, Martín Patino y Portabella, directores que trabajaron en ambas etapas y a las dos dedicaron un documentalismo crítico y reflexivo. La comparativa entre ambos momentos bien puede considerarse una lección de la historia, esa mirada retrospectiva hacia el pasado que ayuda a comprender los conflictos del momento actual. El análisis que hemos realizado aquí de estos cuatro filmes ha localizado suficientes indicios contextuales para establecer semejanzas y diferencias entre estos dos momentos, ha hecho posible un mejor conocimiento del fenómeno inmediato (el 15 M) a la luz de un fenómeno anterior: incertidumbre y desapego frente a convicción y concreción, por ejemplo, y con el punto en común de la incertidumbre frente al futuro. Finalmente, y quizá lo más importante, como todo mecanismo discursivo, las películas transmiten una determinada mirada en torno a aquello que abordan. Nos acogemos aquí a lo afirmado por un teórico fundamental del cine documental, Carl Plantinga, quien destaca que las películas de no ficción construyen, ante todo, representaciones y no son solo imitaciones; que reafirman lo discursivo sobre lo meramente mostrado y que en ellas se busca reivindicar el papel de la subjetividad (1997, p. 37). En consecuencia, no es tanto la descripción de los hechos, sino, principalmente, la percepción de los mismos, lo que este cine puede aportar. Ello equivale a decir que nos acercamos así a un conocimiento no sólo de lo que ocurrió, sino, sobre todo, de cómo se vivió y se pensó aquel momento histórico.

Referencias

- Alvarado, A. & Barquero, C. (2013). Un despertar revulsivo: prácticas colaborativas en el documental sobre el 15-M. Fonseca, *Journal Of Communication*, 6(6), 304-324. <https://bit.ly/3H8WfCr>
- Araüna, N., Quílez Esteve, L. (2018) Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica del anhelo (más que del cambio), *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19 (4), 427-443, <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524992>.
- Aróstegui, J. (1995). La investigación histórica. Teoría y métodos. Grijalbo /Crítica.
- Aumont, J., & Michel, M. (1990). Análisis del film. Paidós
- Aumont, J. (1992). La imagen. Paidós.
- Cameron, B. (2017). Crowd Control: Populism, Public Assembly, Institutional Crises, and Pere Portabella's Informe general II. El nuevo rapto de Europa. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 21, 159-185. <https://doi.org/10.1353/hcs.2017.0009>.
- Carrera, P. & Talens, J. (2018). El relato documental. Cátedra.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1994). Cómo analizar un film. Paidós.
- Catalá, J.M. (2010). Panorama desde el puente: Nuevas vías del documental. En A. Weinrichter (Ed.), *DOC. El documentalismo en el siglo XXI* (pp. 33-52). Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. British Film Institute.
- Collas, G. (1997). Cine europeo, el desafío de la realidad. Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Estrada, I. (2017). "Democracy" in Spain: Cinema and New Forms of Social Life in the Twenty-First Century. *MLN*, 132(2), 386-406. <https://doi.org/10.1353/mln.2017.0023>.
- Fernández-Savater, A. (2012). El nacimiento de un nuevo poder social. *Hispanic Review*, 80 (4), 667-81, <https://doi.org/10.1353/hir.2012.0038>
- Hernández, E. (2004). Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy. Akal.
- Kornetis, K. (2014) "Is there a future in this past?" Analyzing 15M's intricate relation to the Transición, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15 (1-2), 83-98, <https://doi.org/10.1080/14636204.2014.938432>
- Liberia Vayá, L. (2016). Un filme-diálogo para la transformación social: el poder del discurso colectivo. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 295-301. <https://bit.ly/3H8l3dW>
- Moreno Nuño, C. (2018) Documentales sobre el 15-m: una modalidad plural para una revolución plural. *Fotocinema* (17), 125 -149. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5104>
- Nichols, B. (1998). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós.
- Plantinga, C. (1997). *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.
- Revert, J., Álvarez, M., Cisquella, G., Guardia, I., Ledo, M. (2016). El documental en España: espacios de lo político. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 101-111. <https://bit.ly/3mvM2GH>