

Formas de resistencia en el documental español contemporáneo: en busca de los gestos radicales perdidos

Author(s): Fran Benavente

Source: *Hispanic Review*, Vol. 80, No. 4 (AUTUMN 2012), pp. 607-629

Published by: University of Pennsylvania Press

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23275311>

Accessed: 05-02-2018 16:44 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*University of Pennsylvania Press* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispanic Review*



FORMAS DE RESISTENCIA EN EL  
DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO:  
EN BUSCA DE LOS GESTOS RADICALES  
PERDIDOS

*Fran Benavente*

Universitat Pompeu Fabra

**RESUMEN** 1979 es un año decisivo en el ocaso de los gestos comunales de resistencia reactualizados tras las revueltas del 68. El neoliberalismo se abre paso como pensamiento único, aplastando los restos de las utopías sociales. El cineasta español Joaquín Jordá documenta con precisión ese proceso en lo que concierne a España en su filme *Numax presenta . . .* (1979), una pregnante reflexión sobre el final del cine militante que se ofrece como materialización sangrante de las promesas traicionadas de la Transición española.

En 2011 reaparecen gestos de revuelta que reactivan la memoria de algunas prácticas del 68. En este contexto histórico, el presente artículo pretende explorar formas documentales heredadas de las de Jordá, que articulan el fantasma de la política para encontrar nuevas estrategias de resistencia ante el discurso totalizador, y determinar de qué modo esa práctica productiva entra en sintonía con los movimientos de los “indignados”.

*Exponer/exponerse*

El pueblo, habitualmente reducido a la figuración, se expone y busca una visibilidad. Los hechos son conocidos: frente a la luz cegadora de los proyectores de la “crisis económica” y el centro consensual de las políticas neoliberales aplicadas como receta, grupos de población espontáneamente organizados toman las plazas públicas en Madrid, Barcelona y otras ciudades

españolas. Lo mismo ocurre en París, Londres y, más tarde, en Nueva York. Resuenan en estos movimientos otros anteriores ocurridos en países árabes. En España, aunque los medios se refieren a los participantes de las manifestaciones y al movimiento de protesta como “indignados”, los integrantes prefieren identificarse como Movimiento 15-M (en relación con la fecha de la protesta masiva que inaugura la cadena de acontecimientos reivindicativos) o bajo el epígrafe “democracia real”.

Para pensar este intento de exposición y cómo se relaciona con un cierto documental español contemporáneo, podemos disponer ese acontecimiento junto a otro sincrónico. En Barcelona, entre marzo y junio de 2011, tiene lugar en La Virreina-Centre de la Imatge la exposición “1979, un monumento a instantes radicales”. Comisariada por Carles Guerra, la muestra nos sitúa en un tiempo en el cual rastrear un origen desde el cual empezar a plantear la cuestión que nos ocupa.

“A Monument to Radical Instants” es el título que Fredric Jameson da a su introducción a la traducción inglesa de *La estética de la resistencia*, el fresco épico sobre las formas de resistencia obrera ante el fascismo escrito por Peter Weiss. En 1979 se acaba de publicar el segundo de los tres volúmenes de esta obra, que sirve como programa teórico-práctico a la exposición desarrollada en La Virreina, para pensar en los mecanismos de visibilidad de la clase obrera y abordar la amalgama de acontecimientos históricos que se abren en constelación y en múltiples direcciones durante ese año. La metodología expositiva es también una disposición de representaciones y hechos históricos que muestran sus relaciones y sus diferencias, ligazones y conflictos.

Es interesante ver que 1979 es el año en que Margaret Thatcher llega al poder —primer episodio de la historia de la implantación y la dominación del neoliberalismo, que acabará por imponerse como ideología única—, Michel Foucault dicta en el Collège de France su curso sobre el nacimiento de la biopolítica y Jean-François Lyotard publica *La condición postmoderna*, obra que, de alguna manera, determina la forma cultural que corresponde al tardocapitalismo que todo lo recubre, al albur de las políticas neoliberales.

Ese momento originario parece dibujarse sobre las ruinas de una posible imagen obrera y, sobre todo, de su lucha militante. En este sentido, como escribe Jameson en su prólogo (viii), lo que trata de ver Weiss es cómo la toma de conciencia de la historia, el conocimiento del pasado, es la historia de un fracaso y de una destrucción cuya reactivación busca redimir el gesto de sufrimiento del vencido para posibilitar el nacimiento de algo nuevo. Con estas coordenadas, entendemos que una de las salas de la muestra confron-

tara las imágenes de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola —el espectáculo operístico de la Guerra de Vietnam como odisea interior y exterior— con las de *Numax presenta . . .* (1979), de Joaquín Jordá. Junto a ellas, se exhibía el vídeo *Zur Ansicht: Peter Weiss* (1979), la entrevista de Harun Farocki a Weiss sobre su monumental novela.

En *Numax presenta . . .*, los trabajadores de una fábrica deciden emplear el dinero de la caja de resistencia en realizar un filme que documente el proceso de ocupación y autogestión de la planta; pero, de hecho, la película acaba convirtiéndose en un testimonio sobre el final de esa aventura de resistencia y, como correlato, sobre el final de la lucha militante obrera y del cine que la documenta. Carles Guerra, en un artículo sobre la política en el cine de Jordá, señala la contemporaneidad de la producción del filme con otros acontecimientos importantes (también incorporados a la exposición antes citada), como el arresto del filósofo y activista de extrema izquierda Toni Negri, que sirve de punto final al conflicto político en Italia, o el estreno de la película de Rainer Fassbinder *Die Dritte Generation* (1979), que aborda el terrorismo de la Fracción del Ejército Rojo (RAF) como producto derivado de las lógicas del capitalismo. Guerra se refiere al momento como “punto de inflexión ideológica” (por otra parte, el motor que impulsa la exposición) y apostilla:

Continuando con esta serie de giros e inversiones, digamos que en *Numax presenta . . .* los trabajadores optaron por desistir antes que continuar resistiendo. Ahí se demostró su inteligencia frente a la ortodoxia retórica militante. Tanto para los trabajadores como para Jordá aquello supuso “el principio de algo que todavía no podía ser nombrado”. (8)

Algo se origina en el momento mismo de la desaparición de otra cosa. Y eso que se origina todavía no toma forma, no puede ser nombrado. Estamos pues ante un filme, un momento, un año liminar, en que los tiempos tienden a entrar en colisión. Para Guerra, de lo que se trata es de descubrir “qué tipo de crítica es posible en las sociedades del capitalismo avanzado, donde el poder se ejerce de forma difusa y a través de instituciones que a menudo dicen actuar procurando nuestro bienestar” (8).

Por nuestra parte, en un texto anterior señalamos la importancia del gesto que marca el final de la resistencia en *Numax presenta...* (“La política”). Hay un desistir, sí, pero celebrado en una fiesta final en la que los obreros toman la palabra y articulan un deseo para el futuro que concierne a sus vidas tras

la película (y la ocupación de la fábrica). Ese ejercicio gozoso de afirmación en el momento de la “derrota” se puede leer en paralelo a otro gesto equivalente, anterior en el tiempo y, sin embargo, contemporáneo: el grito crispado de una joven llamando a la resistencia a las puertas de la fábrica Wonder en Saint-Ouen, en mayo de 1968, en el momento mismo en que sus compañeros de trabajo se disponen a reingresar en la planta tras aceptar las condiciones para terminar con la huelga. Esta escena, una escena primitiva según Serge Daney, es un momento realmente revolucionario y pertenece a *Wonder, mai 68*, filmada por los estudiantes del Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) Jacques Willemont y Pierre Bonneau.

En ambos casos, la cuestión lanzada al futuro, en forma de grito desesperado o celebración del final, es crucial: ¿qué ocurrirá con esa energía revulsiva una vez que la lucha en la cual se dispensa cese? ¿Qué forma tomará? Ahí encontramos, en acto, ese principio de algo todavía no nombrado como interrogación o, quizás, como algo no nombrable.

De la posible “supervivencia” de esa energía, de la gestión de ese espectro que retorna, dan cuenta dos filmes que retoman esas escenas primitivas: *Reprise* (1996), de Hervé Le Roux, y *Veinte años no es nada* (2005), de Jordá. Advertíamos que el modo en que se declinaba ese retorno era el de la indagación sobre el fantasma, una especie de investigación sobre un crimen (el documental presenta un aspecto detectivesco) en la que el crimen es una traición o un asesinato (el de la clase obrera) y el cuerpo es un fantasma ausente. Los testigos aparecen, a su vez, en figura de perdedores que, sin embargo, pueden recordar su derrota desde el triunfo que supone no haberse traicionado y, en consecuencia, pueden legar una determinada ética (Benavente, “La política” 94).

### *Un punto de vista desplazado*

¿Qué queda, pues, de todo aquello? ¿Cómo se manifiesta el fantasma? ¿Qué clase de crítica y, por tanto, qué imágenes políticas son posibles en esta nueva sociedad?

Quisiéramos encontrar un punto de vista un poco desplazado, una cierta distancia, para volver a lo político en el cine de Jordá y observar qué clase de herencia deja en el documental español. Por ello planteamos pensar lo político desde una película alemana reciente, *Material* (Thomas Heise, 2009),

que a su vez retoma otra fecha clave para el devenir de Occidente: noviembre de 1989, en los días que preceden a la caída del Muro de Berlín, el acontecimiento que certifica la simbólica desaparición de cualquier modelo alternativo al capitalismo de consumo y que, de algún modo, culmina el proceso acelerado en 1979.

La película de Heise parte de la recuperación de diversos archivos personales, imágenes filmadas por el propio director o sus colaboradores, material frágil (a veces en VHS), a punto de desaparecer. De este modo, el filme se hace necesario para conservar algo fijado en las imágenes que se pierde —jamás visto y, sobre todo, nunca “leído”—, memoria de un acontecimiento que ha sido reducido al estereotipo (la caída del Muro y sus imágenes-cliché). Se trata de revivir en el instante de peligro las semillas de una utopía perdida (como diría Walter Benjamin). Para ello, la película mezcla acontecimientos diversos y amalgama temporalidades, el tiempo de la historia y el de la escritura en el montaje, en una auténtica arqueología del presente que construye su propio muro de resistencia memorial frente a la conmemoración oficial de los veinte años del evento.

¿Dónde se cifra lo político de esta experiencia de la historia? Uno de los bloques fundamentales que muestra la película es la movilización independiente del pueblo berlinés en los días, incluso los meses, anteriores a la caída del Muro. Habla Heise:

Los primeros debates públicos tuvieron lugar en teatros e iglesias. En estos lugares, el público hablaba de su presente. La caída del Muro no fue la culminación de la llamada revolución pacífica, fue un recurso para ponerle un punto final. La búsqueda de las estructuras políticas adecuadas para una sociedad justa fue relevada en un momento crítico a través de la apertura de la frontera por la cuestión nacional. (Ranzani)

Podemos decir entonces que uno de los temas, quizás el principal de la película, es cómo el pueblo toma la palabra, cómo ocupa el escenario de la historia y se torna soberano. Es decir, cómo el pueblo se expone y se construye una imagen al margen de las decisiones de sus gobernantes.

Esta relación es realmente una relación de teatro y pasa por el clásico desplazamiento brechtiano de la figura del consumidor a la del productor, según la lectura benjaminiana. Una de las primeras imágenes de la película de Heise muestra a Fritz Marquardt, el emblemático actor y director de escena del Berliner Ensemble, discutiendo con el escenógrafo Karl Kneidel frente a la maqueta para el decorado de la obra de Heiner Müller *Germania*

*Tod in Berlin* (1956–1971). En la discusión plantean la disposición del proscenio, cómo transformar la arquitectura del espacio, cuál debe ser el lugar del público, cuál el de los actores, cómo articular el fondo y el primer término, lo bajo y lo alto. Después vendrán las grandes demostraciones públicas en Alexanderplatz, en las que el pueblo reunido aprende a hablar y clama por una regeneración del modelo socialista. Más tarde ocurrirá algo similar en la explanada frente a la sede del comité central del Partido Socialdemócrata Alemán (SPD). La palabra de los representantes del pueblo y de las bases del partido ocupa el mismo lugar que la de Egon Krenz, último Jefe de Estado de la República Democrática Alemana, cuyas promesas suenan falsas y llegan demasiado tarde. Al día siguiente, se abrirá la frontera y caerá el Muro.

El montaje de situaciones y tiempos plantea el momento utópico en el que se dispone la posibilidad de una inversión o reversión de posiciones en el teatro sangrante de la historia. De la ficción a la realidad, del escenario del teatro al teatro de la historia, la cuestión del lugar del pueblo y cómo toma la palabra emerge como la clave decisiva que relampaguea en ese momento de transición que se vive en torno a los acontecimientos de 1989.

La construcción de la historia como escenario ocupado y determinado por el poder burgués emerge en los fragmentos teatrales de *Numax presenta*. . . . Abordadas de forma paródica, desde la evidente influencia del antinaturalismo brechtiano, estas escenas actúan como núcleo de una cuestión que enlaza de forma natural con la política en el cine de Jordá.

Al menos dos películas posteriores de Jordá, *Monos como Becky* (1999) y *De nens* (2003), incorporan este elemento teatral de forma decisiva. Ambas invocan una historia secreta, oculta, que emerge y se reelabora en el presente. Las dos plantean, por así decir, la deriva foucaultiana de la resistencia y el conflicto político: de la política a la biopolítica, el paso de la disciplina exterior a la normalización interior, de la intervención sobre el cuerpo social a la intervención sobre el cuerpo biológico para asegurar su docilidad social. Las dos son películas-cerebro, en el sentido de que una aborda el laberinto mental, el cerebro perturbado y la intervención sobre él como forma de desactivación de cualquier energía amenazadora para el cuerpo social, y la otra muestra una trama de discursos políticos, sociales y culturales conectados de forma sináptica en forma de cerebro normalizador que identifica como anticuerpo cualquier elemento al margen de la norma y se propone reducirlo, castigarlo y disciplinarlo.

Planteábamos, sin embargo, la cuestión del teatro y la palabra, declinada claramente en los dos filmes. En *Monos como Becky*, se superpone la evoca-

ción ficcional de la vida de António Egas Moniz, precursor de la lobotomía como forma de intervención sobre el cerebro enfermo, con el día a día de los internos de un psiquiátrico de Malgrat de Mar. La reconstrucción histórica se torna imposible, puesto que Moniz no comparece más que como un fantasma. Por su parte, Jordá, que acaba de pasar por un infarto cerebral (su cerebro operado compone la imagen global del filme como cerebro, junto con la del laberinto por el que caminan los historiadores de la psiquiatría al principio de la película), se mezcla con los internos del psiquiátrico y les propone apropiarse del registro de ficción y escenificar la muerte de Egas Moniz a manos de uno de sus pacientes. De este modo, el filme se construye de forma dialéctica entre el pasado evocado y su escenificación en el presente, entre la pasividad y el sometimiento de la terapia psiquiátrica a la actividad y la producción teatral como forma terapéutica de recuperación de una imagen y una voz. El teatro y la palabra se entienden aquí como dinámicas conversacionales, como intercambio y participación.

Por otra parte, en *De nens* el dispositivo judicial puede ser considerado como una escena teatral en la cual el juez dispone y administra las palabras. En este sentido, una de las problemáticas del filme se centra en el lenguaje (o bien los lenguajes) y en quién detenta la palabra o decide sobre su pertinencia. En este caso, la dialéctica histórica se construye entre el presente del juicio por pederastia a Xavier Tamarit y Jaume Lli (los principales acusados del “caso Raval”) y la historia del proceso de transformación del barrio en el cual estos viven. La palabra de los acusados es menoscabada, desestimada. En cambio, los peritos y expertos (doctores, psicólogos) imponen su discurso técnico y no ahorran detalles sobre la “anormalidad” de los comportamientos de los acusados. Esta escena se desdobra en la escena mediática, que construye un espectáculo con una inexistente trama internacional a costa del supuesto escándalo de pederastia. Allí donde los discursos tramados del poder —tribunal, policía, clínica, servicios sociales, medios de comunicación— construyen el escenario “espectacular” para oficiar la ceremonia del castigo y señalar los males de la sociedad “desviada”, Jordá opera críticamente para desvelar los mecanismos de control, dominio del lenguaje y operación quirúrgica sobre todo aquello que amenaza un cierto concepto de orden; construye las situaciones para que la reflexión sobre el proceso histórico y la palabra crítica ocupen lugar frente a los relatos institucionales. Al teatro del juicio o las crónicas de la prensa, se oponen los contrapuntos distanciados: el concierto de Albert Pla (quien firma la banda sonora), las situaciones teatrales en las que Jordá, junto con un grupo de chicos y chicas



vestidos con togas, parodia la consideración social y cultural del sexo con menores, y las reconstrucciones ficticias de algunos episodios de la historia criminal del barrio en relación con los menores.

Uno de los mecanismos críticos de mayor peso consiste en reelaborar a través del montaje la imagen documental del juicio, desmontar la escena para revelar la verdad del dispositivo. El punto de ruptura pasa por desplazar la imagen desde el que profiere la palabra hacia la reacción, buscando los contraplanos. De este modo, podemos ver la falta de consideración de los jueces y letrados hacia las declaraciones de los acusados, las burlas sardónicas que suscitan determinados comentarios de expertos, la ausencia de imparcialidad, etc.

En esta denuncia del encuentro entre la sanción judicial, la hipocresía burguesa y el linchamiento mediático, a la vista de todos y en medio de la complicidad generalizada, Jordá recupera, quizás de forma inconsciente, el espíritu crítico de autores de principio de siglo como Karl Kraus. Podríamos acercarnos, por ejemplo, al “Apocalipsis” escrito por Kraus en 1909 al *KO's*, que fue en algún momento el título de trabajo de la película de Jordá. “No buscar ni rehuir la realidad, sino crearla y crearla sobre todo destruyendo”, escribe el austriaco (111). La crítica a la política y su lenguaje, a la institución jurídica y sus decisiones, a la prensa y sus juicios alternativos, convierten a Kraus en un prosista político, cuya tradición pueden recuperar Heise o Jordá desde el cine: “¿Qué puede hacer un satírico ante una maquinaria a la que el infierno le responde de todos modos con carcajadas a cada hora? Él puede oírlas mientras los demás son sordos” (105).

En cuanto al lenguaje, en otro lugar advertimos que era uno de los territorios de confrontación con el “otro” y que la anormalidad en el lenguaje correspondía a una forma diferente de percibir y pensar el mundo (Benavente y Salvadó). Ese es el tema de *Más allá del espejo* (2006), la última película de Jordá. En ella, alinea su posición con la de Esther Chumillas, una adolescente aquejada de agnosia y, por tanto, incapaz de organizar el campo de percepción visual, de procesar la información y los estímulos que llegan al cerebro. A esta mirada otra, que actúa como centro de resonancia, le corresponden las alteraciones y dificultades con el lenguaje que Jordá padece desde su ictus cerebral.

### *De la acción a la reflexión*

Planteábamos la pregunta sobre qué ocurría con toda esa energía no dispensada en forma de lucha militante organizada, dispersada en el marco de un

relato aparentemente despolitizado. Una respuesta posible la ofrece Jordá en *Veinte años no es nada* cuando, en el trayecto de reencuentro de los personajes de *Numax presenta . . .* con su propio pasado para ver hasta qué punto han sido fieles al deseo expresado al final de aquella película, emerge el recuerdo de Juan Manzanares, fuerza desbordante sin contornos definidos. La irrupción se produce como evocación de una figura de resistencia absoluta, desesperada, condenada a la desaparición. Se perfila en la memoria de una de sus antiguas novias, Pepi, y sobre el paisaje nevado de Pont de Suert. Juan Manzanares pertenece a la estirpe de personajes consumidos por su propia energía revulsiva. Convertido en ladrón de bancos tras el cierre de la fábrica, encuentra en ese *modus vivendi* la forma de combatir el capital. Es un personaje definido por sus actos, energía sin sostén intelectual. Su destino, morir lentamente en la cárcel por una enfermedad renal, define con precisión la disolución y el declinar de la energía de combate, ahora solo pensable como ética del perdedor, como pequeña coherencia del individuo que busca lugar frente a la lógica del sistema.

¿Qué otras rupturas, reemergencias de lo político como energía crítica, inasimilable, observamos en el documental español contemporáneo? En cierto modo, se crean las condiciones para este tipo de situaciones en películas que plantean el resurgir de una situación pasada de forma inconsciente o consciente, como *200 Km* (Discusión 14, 2004), *Ich bin Enric Marco* (Santiago Fillol y Lucas Vermal, 2009) o *Nadar* (Carla Subirana, 2008). En esta última, una de las películas que reclaman la herencia de Jordá, la resistencia del historiador Abel Paz parece el asomo “real” de una ruptura frente a cualquier intento de trazar una línea de continuidad o constituir una herencia consciente de cierta memoria del activismo.

¿Qué podemos entrever del orden de lo político en la transversalidad de los tiempos? Hemos visto cómo la mayoría de los documentales de Jordá filmados tras 1979 auscultan la radiación fantasma del pasado sobre el presente. La historia incubada en la Transición es materia de *Veinte años no es nada* y fondo decisivo en *De nens*. Un nuevo punto en esa línea debía pasar por tomar un elemento material, la heroína, y su circulación analizada como fenómeno social, como modo de iluminar una cara oculta de la historia (particularmente de la ciudad de Barcelona, como en el caso de *De nens*) y su determinación en el presente. El proyecto ha sido retomado por dos discípulos, Laia Manresa y Sergi Dies, que han llevado a cabo la película de forma personal pero con fidelidad al espíritu de Jordá.

*Morir de día* (2010) se construye como evocación de cuatro espectros, cuatro víctimas de la heroína que han dejado sus escritos o su arte como testi-

monio de la experiencia. Esas figuras del pasado, invocadas en las voces de amigos y conocidos —que en la película retoman su palabra—, indagadas en imágenes de archivo o en viejas películas, reseguídas a través de sus obras, aparecen como estelas de disidencia, cuerpos incandescentes apagados en su adicción, de nuevo energías incontenibles que quedan por el camino como la crónica de un fracaso que se lee en el nivel de la historia y deja sus enseñanzas al espectador actual. Mercè Pastor, Pau Malvido, Pepe Sales, Juanjo Voltas: el retrato de estos personajes muestra la introducción de la heroína en la cultura del hippismo y su rápida asociación a formas de contracultura y disconformidad. El paso de Juanjo Voltas es de la burguesía o los círculos intelectuales a las clases populares, al barrio. Lo que era una opción vital se convierte en la historia de un negocio y en un fenómeno de marginación. El drogadicto queda asociado fatalmente (o interesadamente, más bien) a la degradación urbana y es estigmatizado en forma definitiva con la aparición del sida. Pero el fantasma, irremediabilmente perdido, sus palabras fulgurantes o sus obras incontenibles, cargadas de emoción, nos devuelven un momento de resistencia rescatado del olvido más allá del consenso que suscita el “debate” de las drogas. Todo un mundo disidente, en lo creativo y, sobre todo, en lo político, se esboza entre esas imágenes. La afirmación de vida, con la luz poderosa del visionario, va acompañada, no obstante, del lado sombrío, del horizonte de la muerte y el aislamiento, de la dificultad de pensar de forma simple las cosas. En ese tejido también comparece la palabra de expertos, médicos y juristas; se reconoce el influjo de Jordá en este tramado de niveles e historias. Se trata de enlazar la historia social con los discursos ideológicos que construyen la versión oficial y aportar los elementos críticos para construir un debate que conspira contra el punto de vista único.

En fase de trabajo, *Morir de día* tenía una duración al menos tres veces más larga y estaba compuesto por bloques más compactos, centrados en las figuras puestas en juego. En esa versión se veía de forma más clara el núcleo sobre el que se organizan el resto de imágenes: la confrontación de la palabra pasada leída en el presente (un lenguaje poético de resistencia contra la muerte y el olvido), el testimonio y la imagen-huella (imágenes caseras, documentos diversos). En todo caso, el espectro toma cuerpo a través de la palabra viva que provoca la reemergencia de una energía en forma de rabia o emoción: la política como fantasma se juega entre la rememoración y la conversación.

La dimensión memorial y los signos-recuerdo, o su ausencia —un partido

por las regiones que el cine parece estar particularmente capacitado para alcanzar—, aparecen como el terreno de juego de un discurso político “contemporáneo”, siempre ligeramente desligado de su tiempo.

Desde ese lugar cabe pensar un tipo de propuesta audiovisual como la de María Ruido, que por momentos parece más cercana a la instalación o al videoactivismo. Su programa estético e ideológico se puede rastrear en *La memoria interior* (2002), donde explora la cuestión —decisiva, como estamos viendo— de cómo filmar el trabajo y al trabajador tras un largo proceso de desaparición del cuerpo del obrero y de casi todas sus huellas en el tejido imaginario. Frente a una estrategia de olvido, arma principal erigida en la Transición Española como continuación blanda de las lógicas dictatoriales, Ruido “trabaja” la historia propia para elaborar la conexión entre la memoria personal y la colectiva. En este caso, la peripecia de su familia se ofrece como fragmento para pensar la historia de la emigración obrera en el período 1970–1986. Una historia silenciada o marginada alcanza cuerpo e imagen, activada por la memoria que nace de la experiencia personal y se aferra al cuerpo en situación de reproducir el trayecto seguido por los padres y por tantos obreros en ese período. Se trata de crear las condiciones para poder reencontrar los gestos perdidos, elaborar la historia desde la experiencia para construir “otra” historia (la historia del “otro”) frente a la oficial, pensar en acto frente al peso del monumento conmemorativo. En este sentido, resulta fundamental el trenzado de la voz de la “artista”, que articula su reflexión en primera persona, con las voces de los padres —en gallego— y las de los trabajadores emigrados en la actualidad. Son palabras pronunciadas por cuerpos que guardan las huellas del trabajo, y un retorno a las imágenes del pasado como modo de exploración de lo perdido en los espacios de trabajo y en los de descanso (la cultura del consumo como estrategia última de eliminación de este intervalo, en la gestión absoluta del trabajador fuera del espacio de trabajo).

Como afirma Ruido en la película, la política de la memoria es memoria política. Es necesario revivir los recuerdos de aquellos que han olvidado (o han sido olvidados) para que el cine pueda recordar. De esta manera se cumple la escritura del cine —o del audiovisual, poco importa— como gesto político.

De un modo menos directo, la política de la memoria articula parte de la obra del colectivo madrileño Los Hijos. Su primer largometraje, *Los materiales* (2009), explora la geografía del embalse de Riaño, monumental proyecto hidrográfico que supuso la desaparición del pueblo del mismo nombre y de

otras poblaciones en los años 80, tras un largo proceso de resistencia activa por parte de los afectados. Se trata, entonces, de un retorno en busca de las huellas de una historia sumergida —la del viejo pueblo desaparecido, pero también la de una comarca marcada por la brutalidad de las represalias políticas de la Guerra Civil— y de las consecuencias de esa estrategia de desplazamiento y recreación del pueblo. El dispositivo muestra de modo constante la interrogación de los cineastas ante su modo de acercarse a un lugar y una historia cuya experiencia les resulta ajena. Este proceso de distanciamiento, sustanciado, por ejemplo, en el empleo de los subtítulos como forma de hacer “audible” la voz de los directores, en el trabajo sobre la materialidad del sonido o en la incidencia de los accidentes del momento sobre la cámara (viento, paso de plano fijo a cámara al hombro, cambios de focal), se dibuja por momentos como excesivamente teórico. Con todo, la propuesta de *Los Hijos* supone un caso de articulación de la política como fantasma perseguida en la posibilidad del relato al contacto con la materialidad del paisaje.

### *Filmar el trabajo o el trabajo de filmar*

Una de las razones de la ausencia de formas políticas articuladas y efectivas en el cine español obedece a que la geografía humana y el universo imaginario del trabajador han caído en manos de los cineastas representantes de aquello que Ángel Quintana ha denominado “realismo tímido”. Quintana se refiere a directores cuyo cine pretende abordar de forma sistemática problemas sociales contemporáneos con vocación de denuncia y voluntad de mostrar una posición “comprometida” con las víctimas de esos problemas. Como afirma Quintana,

La mayoría de películas del realismo tímido se caracterizan por su deseo de constituirse como mundos autónomos donde las leyes del guión adquieren más importancia que el mundo que se quiere reflejar. Son películas que copian o imitan el mundo, poniendo en evidencia sus múltiples limitaciones, pero que en ningún caso pretenden reproducir el mundo para poder reflejar mejor sus ambigüedades. (18)

En manos de estos directores, desde la ficción o el documental, el mundo del trabajo se convierte en un universo de tópicos reconocibles y de conflictos resueltos en el marco del drama convencional. No hay espacio para formas

políticas donde la política es sepultada por formas fijadas, clichés o imágenes desproblematizadas (Lombardo 73–76).

Frente a ello, Quintana opone un tipo de cine que aborda lo real en su ambigüedad y que, si bien no trata la política como tema, muestra una posición política. Se trata de un cine fronterizo, abierto al acontecimiento, que trabaja la indeterminación entre el azar y el control de la puesta en escena. En este terreno se puede incurrir desde la ficción —Marc Recha, Jaime Rosales— o desde la no-ficción. Quintana cifra esta vocación “política” en “su lucha por mantener una posición autoral, por emanciparse de la institución para poder hacer sentir su subjetividad y combatir los standards estilísticos junto con la rigidez de los modelos de producción” (23).

Para Quintana, la cuestión esencial consiste en cómo este modelo de filme-ensayo, que articula una nueva relación del cineasta con la realidad (un movimiento en la frontera entre documental y ficción), puede convertirse en un discurso sobre lo político. Resulta significativo que, finalmente, encuentre en el cine de Jordá una vía de conciliación posible entre la intervención política y el modelo ensayístico.

Parece apropiado, entonces, plantearse una nueva pregunta: ¿lo personal es político? Esta máxima clásica del feminismo nos permite abrir una interrogación de carácter más general. La cuestión concierne a escrituras como la de Andrés Duque, una de las figuras emergentes en el territorio de las nuevas formas documentales.

De nuevo nos encontramos con un cineasta que obvia el contenido político explícito en la mayor parte de las ocasiones. Su modo de posicionarse atañe al interés por indagar el punto de vista de personajes singulares, cuya visión del mundo impugna la anomia y la normalización. Duque, de modo equiparable al de Jordá aunque con un espejo menos definido, más poliédrico, comparte y ocupa el lugar del “otro”. Así ocurría en sus primeras propuestas, *Ivan Z* (2004) o *Paralelo 10* (2005). Pero nos interesa ver cómo se plantea la cuestión apuntada por Quintana: ¿cómo transitar al compromiso político desde la forma del cine-ensayo? En *Color perro que huye* (2011) se apunta el paso a un comentario político desde la forma del dietario poético, que reclama en esta ocasión el linaje del cine abrupto y poético, retazo indomesticado de experiencia personal, de Jonas Mekas. El trabajo de reordenación de las imágenes de la memoria desde la inmovilidad del accidentado propone una movilización del pensamiento a partir de la reconsideración de la identidad personal articulada en una identidad colectiva, ciudadana, cinematográfica y social; o “cómo vivir juntos poniendo en común distan-

cias”. Es decir, el lugar de lo político se plantea en el quicio entre lo público y lo privado. Duque certifica del siguiente modo su toma de posición:

No quería hacer un filme político sobre Barcelona y/o sobre Venezuela, pero sí quería encontrar una posición crítica que no estuviese desvinculada de mi búsqueda estética y que mostrase las realidades que convergen entre ambas culturas y que, aunque sean muy diferentes entre ellas, forman parte de mi identidad. (Oroz)

El atisbo de lo político pasa por articular entre imágenes la vivencia del director en las dos ciudades que construyen su identidad. En el caso de Barcelona, la ciudad aparece fijada en el régimen del autómatas, el juguete turístico o el circo pueril, modos de reconducción de cualquier manifestación de lo espontáneo, aquello que —como la huella causada por el hendimiento de los tacones de las prostitutas en cierto zócalo de la ciudad— tiende a ser eliminado. Por lo que respecta a Caracas, se incide en el régimen de lo caótico y en la ausencia de cambio visible (o fracaso en el cambio) del gobierno pseudocomunista de Hugo Chávez. Las imágenes de la ciudad actual retoman los ecos que perfila la banda sonora de *Memorias del subdesarrollo* (1968), la película de Tomás Gutiérrez Alea que trazaba las desilusiones del castrismo cubano. El cineasta rememora, para buscar su espejo y una contraposición a este contexto, figuras esquivas, subterráneas, no asimiladas ni asimilables para el poder de uno u otro costado. Entre ellas contamos por ejemplo a Andrés Caicedo, epítome de poeta subterráneo y cineasta maldito latinoamericano, muerto con apenas 26 años, y a Will More, el extraño actor fetiche de Iván Zulueta. En ambos casos se trata de hacer comparecer personajes fantasmales, disidentes, liminares, espontáneos, que plantean la política como proyecto vital y creativo. Se trata, naturalmente, de evocar fantasmas de una energía disipada que el cineasta pretende convocar a modo de aparición de lo político entre los flujos de la memoria. El propio More lo explicaba recientemente:

[Zulueta] sabía que su cine iba a ser un arma política eficaz a la larga. En una época en la que la disidencia adoptaba en su mayor parte un tono (cada vez más abiertamente) socio-político, la practicada por el realizador estaría implícita en su mismo ejercicio, entrañando un carácter enteramente endógeno. (Vaquero)

Laura G. Vaquero, quien realiza la crónica del festival en el que More hace esta declaración, apostilla: “Y es que, visionando los cortos que compusieron la muestra que Visual dedicó a este fascinado por el cine, podemos llegar a la conclusión de que quizá es en el ámbito privado donde pueden ejecutarse los ejercicios más claros de radicalidad filmica”.

La cuestión queda abierta, enmarcada entre dos programas posibles. El primero encabeza *Color perro que huye*: “Presentar con sinceridad imágenes digitales. Verdades, no son”. El segundo, que cierra la misma película, es la voluntad de captar una imagen como una mancha de perro que cae al vacío. Lo político, si lo hubiera y fuera suficiente, en el espacio de cuestionamiento del estatuto de la imagen y de interpelación de la posición del espectador.

### *La escena y el lenguaje*

Tal como hemos visto, lo político se declina como problema de exposición de los pueblos, de los trabajadores; en consecuencia, como apropiación de una palabra o una imagen que corresponda a una experiencia propia, no delimitada ni balizada por discursos dominantes o exteriores. En esta dialéctica podemos situar tres propuestas contemporáneas que inciden en la escena del trabajo, la tópica del lenguaje neoliberal y la visibilidad de pueblos sin imagen.

*Lo que tú dices que soy* (2007), de Virginia García del Pino, plantea un problema de representación. La cineasta filma a cuatro personas con trabajos denostados públicamente, mal considerados: un matarife, un guardia civil, un sepulturero y una *stripper*. A ellos se suma un quinto personaje, una trabajadora sin trabajo; por tanto, otro modelo de trabajador socialmente sospechoso. La directora edifica un dispositivo rígido que registra a los personajes en planos fijos, frontales y marcadamente simétricos, en el espacio donde desempeñan su actividad laboral. Se trata de incidir en la composición escénica de una imagen habitualmente reducida a todos los tópicos y los clichés. En estas condiciones, la palabra convocada ocupa esa escena con el objetivo de desmontar la asimilación de la condición de una persona (una condición inferior) al trabajo que realiza (o a su incapacidad para encontrarlo).

El objetivo es conceder una imagen a trabajos escasamente imaginados (o imaginados negativamente) para denunciar, interpelando directamente al espectador (“lo que tú dices que soy”) y su estereotipo ideológico y mar-



cando la necesidad de reconfigurarlo a través de la palabra. De ahí la importancia del planteamiento de la entrevista documental, el cómo filmar la palabra para que genere algo al contacto con la imagen. Esta cuestión centra las interrogaciones que guían la obra de García del Pino: ¿es útil la denuncia política a través de la imagen? ¿sirve de algo mostrar la fragilidad humana? En todo caso, la respuesta buscada en este sistema de confrontar una palabra precaria rescatada con una imagen construida por la mirada social se rastrea en la obra de la cineasta desde piezas como *Pare de sufrir* (2002).

Otro modo de afrontar lo real trabajando sobre una ética de la visibilidad y sobre una problematización de la representación, donde lo fantástico ocupa el lugar de la imagen y lo real se articula en la palabra, aparece en el (post) cine de Lluís Escartín. A través de piezas dispersas —de formatos diversos y ajenos a cualquier “cronómetro universal”—, centradas en la exposición de ciertas situaciones y grupos habitualmente ignorados, articula de forma problemática para el espectador la dialéctica entre documento de cultura y documento de barbarie. En una de sus últimas obras, *Amanar Tamasheq* (2010), cuyo cuerpo central contrapone los rostros, los gestos, los bailes y las costumbres de la cultura Tuareg con el relato de su genocidio preparado por el colonialismo y perpetrado por los gobiernos africanos, se cierra con la siguiente cita del poeta Lakdasa Wikkramasinha: “Háblame en vez de la cultura en general de los asesinos sustentados por la belleza robada a los salvajes: a nuestras remotas aldeas llegarán los pintores y salpicarán de disparos nuestras chozas encaladas”. Este epílogo sitúa las coordenadas de la propuesta de Escartín, un cineasta curioso, salvaje, descubridor, político. Formado como fotógrafo, criado en el mundo del arte, nada parece querer saber de linajes artísticos ni de bellezas que no sean la obertura a lo telúrico, lo insondable, lo indomesticado, a aquello que escapa a la cultura oficial o al consenso social. El gesto político aparece en la ausencia de obediencias formales en ese encuentro con el “otro” con el que siempre entabla una conversación en la que ocupa el lugar del que escucha. Escudriña culturas posibles, invisibles, y sitúa, junto al registro de sus gestos y la persistencia de unas tradiciones, los efectos de la destrucción operada por los agentes homogeneizadores.

Los pueblos se exponen, habitan un lugar y el lugar habita en ellos al margen de lenguajes impuestos, imágenes traficadas o palabras de contrabando. Ese principio de verdad, de abrirse a un descubrimiento que entrevé lo fantástico (lo maravilloso) en lo real y dibuja una imagen resistente, esboza un posible trazo político. Por lo demás, este dispositivo huye de la inocencia etnográfica o del exotismo turístico. El número dos, como en la vieja fórmula

godardiana, es el número de Escartín, cuya presencia tras la cámara, como interlocutor, siempre se hace evidente de una u otra manera.

Por su parte, León Siminiani interviene sobre el imperio de los signos, los conceptos y las imágenes de una nueva forma de productivismo que identificamos con las formas del capitalismo postindustrial. A este modo de organización económica le corresponden unas estrategias de organización social y de control de las vidas individuales para asegurar, no ya su perpetuación, sino el ciclo productivo que lo sustenta. El capitalismo postindustrial genera sus situaciones y articula un lenguaje característico. Siminiani se entrega a un contumaz desvelamiento de la fantasmagoría de la vida moderna y su triunfo sobre las personas en piezas cortas, de duración diversa pero formato similar. El ciclo se agrupa bajo el título “Conceptos de la era moderna” y cada pieza se ofrece como análisis y despiece preciso de una de las piedras angulares que construyen la “modernidad”, entendida como serie de novedades que propician la construcción de un universo contemporáneo como prisión para el trabajador: *La oficina* (1998), *El permiso* (2001), *Digital* (2003), *El tránsito* (2009).

En todos los casos, Siminiani recurre a las formas y los tópicos del documental didáctico, pero los interfiere y suspende en bucles de repetición o permutaciones de las mismas imágenes. Se trata de una forma espartana, que busca subvertir el lenguaje conceptual neoliberal —y fórmulas como la “revolución digital”—, a la vez que trabajar con ciertos códigos del reportaje televisivo. El objetivo es penetrar en la lengua uniforme, universalizadora, expresión de un pensamiento unitario, para revertirla contra sus propias construcciones ideológicas y manipularla para poner en marcha una acción de pensamiento frente a la pasividad ociosa y consumidora del espectador contemporáneo. De este modo, el ensayo audiovisual encuentra una forma de expresión subjetiva capaz de articular un discurso crítico, comprometido en las operaciones de desarticulación de los mecanismos lingüísticos y de gestión temporal del poder.

### *Atravesar la bruma*

Volvamos ahora al teatro de la calle, donde el pueblo, finalmente, parece tomar la palabra. Las manifestaciones masivas y ocupaciones de lugares públicos que sucedieron al 15-M planteaban un escenario de exposición pública de colectivos soliviantados ante el contexto de precariedad y recortes sociales.

El modo de organización y convocatoria de los acontecimientos, la construcción de situaciones, mostraba la consolidación de un mecanismo apuntado en otras manifestaciones espontáneas en España y revelado en toda su contundencia en los alzamientos populares de la primavera árabe: el papel de las redes sociales, de la web y de todos los canales interactivos a disposición del usuario.

Filósofos como Agustín García Calvo elevaban su voz en la Plaza del Sol de Madrid para trazar el paralelo con los acontecimientos de los años sesenta:

Os voy a decir cómo entiendo yo que aquello del año 65 se relaciona con esto. Tal vez alguno de los más viejos o no tan viejos os lo podrán decir (que aquí seguramente incluso los padres de los más viejos de vosotros eran en aquel entonces estudiantes en la ciudad universitaria de Madrid, corriendo conmigo delante de los guardias, que entonces se llamaban los grises . . . ), pero por mi parte os lo voy a decir: es que en aquellos años en el mundo avanzado o “primero” se estaba estableciendo un régimen, un régimen del poder, que es justamente este mismo que ahora estáis padeciendo conmigo. (“Agustín García Calvo”)

Por su parte, en uno de los primeros artículos sobre la producción de imágenes de esos acontecimientos, Miquel Martí Freixas, participante activo del movimiento, escribe:

Las continuas y masivas protestas de la ciudadanía surgidas después de la manifestación del 15 de mayo de 2011 en España, generalizadas bajo el nombre de “movimiento de los indignados”, ha ido acompañada [*sic*] de todo un apoyo y coordinación a través de la red. El audiovisual ha jugado su rol y en algunos momentos ha sido importante. (En línea)

Hablamos de imágenes urgentes y precarias, filmadas en muchos casos por móviles y distribuidas a través de múltiples canales de forma prácticamente instantánea, frente a las imágenes oficiales grabadas en vídeo por las diferentes televisiones. Sin embargo, lo que nos interesa localizar, en cuanto a momento de reemergencia del gesto revulsivo en el territorio imaginario, es la invocación de la contrainformación como modo de superar las barreras legales y las versiones oficiales. Cabe ver aquí que el cambio tecnológico se rearticula en un espíritu que entra en un circuito de retroalimentación y que devuelve las imágenes, más allá de la ética del resistente individual o de la

biopolítica, a la arena colectiva, tanto en materia como en estructura de producción.

Tratemos de ver esta conexión, señalada por algunos oradores de la plaza, con las revueltas de los años sesenta. Aquellos fueron momentos realmente efervescentes en los que la lógica de la protesta era acompañada por el instrumental del cine directo. Cámaras y magnetoscopios ligeros propiciaban una nueva forma de testimonio de los hechos que nos situaba en el corazón de los acontecimientos, sin aparente mediación ni cortapisas. El cine directo mostraba realidades cuyo proceso veíamos por primera vez desarrollarse ante nuestros ojos. Sin embargo, esta forma de observación de “lo real” resultaba insatisfactoria por ausencia de posición o bien por falta de visión. De nuevo, no había que entender la articulación de lo político en la materia filmada con la mejor voluntad, sino comprender lo enunciado por Walter Benjamin cuando en la “Pequeña historia de la fotografía” sigue el camino de Bertolt Brecht:

Pues la situación, dice Brecht, “se complica porque una simple réplica de la realidad nos dice sobre la realidad menos que nunca. Una foto de la fábrica de Krupp o de AEG apenas nos enseña nada sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha recaído en lo funcional. La cosificación de las relaciones humanas, como sucede en la fábrica, ya impide ver las que no están en primera línea. Es por tanto un hecho que hay que construir algo, algo artificial, fabricado”. (50–51)

Esa construcción pasaba por el montaje y la forma, o, según aseveraba Jean-Luc Godard, no solo por hacer cine político sino por hacerlo políticamente (Aidelman y de Lucas 83).

Podemos pensar que esta dialéctica entre el testimonio y la construcción reaparece en las imágenes contrainformativas del 15-M. En general, la producción de imágenes por parte de los ciudadanos fue masiva, diversa, espontánea, aunque Martí Freixas destaca aquellas registradas por “profesionales” comprometidos con el movimiento, cuya acción se coordinaba en comisiones de audiovisuales. Sin embargo, la sensación que queda es que en la mayoría de los casos se trata de actos de denuncia (como en el caso de los policías infiltrados), registro de acciones reivindicativas, o bien documentos sobre la propia producción de imágenes (los teléfonos móviles filmando son un motivo poderoso y elocuente respecto del tejido de representaciones fragmentarias que propone este instante de efervescencia).

Lo que queda por ver, sin embargo, más allá de las piezas coyunturales, archivos sin construir de un movimiento en ciernes, es si lo político aparece en la forma en que lo hizo en los sesenta. Es decir, si las películas se conciben como abrelatas mentales o como armas contra el sistema, tal como afirmaba con virulencia el manifiesto fundacional del movimiento Newsreel (Kramer et al.). Miguel García relata esa historia con claridad en un trabajo reciente inédito. El contexto: la marcha sobre el Pentágono del año 1967 como protesta contra la Guerra del Vietnam, la acción de la policía, la resistencia pasiva de los manifestantes y cincuenta personas hospitalizadas. Diferentes grupos de personas habían acudido a filmar esos acontecimientos. Reunidos tras los hechos, decidieron trabajar como colectivo, recolectando el material filmado en lugar de dispersar los esfuerzos. Lo que se plantea en ese momento es un deseo de exposición, de trabajo en común, que genere otros grupos de producción de imagen. ¿Cómo nace ese deseo? También a modo de revulsivo, contra la información oficial, es decir, como contrainformación. Se trataba de buscar alternativas a noticieros que, bajo el paraguas de la objetividad, mostraban su posición: imágenes tomadas tras el cordón policial, los manifestantes como masa ignorante sin voz articulada, los heridos entre los militares pero no entre los manifestantes, el énfasis en la violencia de los congregados y, finalmente, la suciedad del día siguiente. Reconocemos en esta representación, de forma casi literal, las crónicas de nuestras televisiones sobre cualquiera de las manifestaciones del 15-M y, particularmente, sobre los episodios de desalojo de las plazas públicas (al menos en Barcelona) o en las entradas del Parlament de Catalunya. Si en los sesenta era una situación de crisis moral y una guerra de ocupación lo que movía a la protesta en los Estados Unidos, ahora nos encontramos ante una situación de crisis económica que provoca un retroceso social sin precedentes. En ambos casos se plantea la necesidad de pasar de la teoría a la práctica, o bien de pasar a la acción colectiva. Volver a algo que parecía perdido como, por ejemplo, un tipo de cine militante.

Del movimiento Newsreel, como es sabido, participó uno de los más importantes cineastas políticos que hayan dado los Estados Unidos, Robert Kramer. Para él, durante una temporada, el cine militante fue una forma de articular una energía revolucionaria, una creatividad desbordada y feroz, y la actividad cinematográfica se concebía como una guerrilla contra el estado de las cosas, un modo de hacer cambiar el mundo. Una energía joven, una libido amenazadora, que se ponía en movimiento en todos los frentes, planteando sus tácticas contra la violencia del sistema. Las claves se pueden ver,

en forma de ficción alegórica, en *Ice* (1969), la historia de un grupo de gente trabajando en un movimiento político revolucionario y construyendo una película a la vez. En esa película todo es cuestión de energía, de pulsiones, de afirmación corporal y sexual frente a los mecanismos de tortura, que son los del quebramiento del cuerpo, la eliminación de las pasiones, la anestesia de la energía, la emasculación.

Kramer cifraba el imperialismo dominante en una niebla espesa y omnipresente que la energía de una cascada debía atravesar. “¿Qué vamos a hacer con toda esta energía?”, se pregunta Ted Griffin, uno de los protagonistas de *Ice*, en medio de una performance teatral-ensayo de acción armada. La pregunta es pertinente para el momento actual, cuando la bruma lo recubre todo y nos cala hasta los huesos. Efectivamente, se trata del cuerpo, de la vida, del trabajo, de la sexualidad y de todo los demás; se trata de confrontar la subjetividad deseante frente al poder difuso del imperio.

Volvemos a ese punto en el que el malestar de la cultura se traduce en pulsión, en deseo. Incluso un libro reciente, crónica de los acontecimientos de reacción popular ante la crisis, habla de la “energía liberada” y reclama la metáfora del volcán para definir el proceso (Artal). Sabemos que hay gente trabajando e imágenes produciéndose, pero no conocemos todavía las películas sobre esa energía. En un momento en que el movimiento 15-M afronta el riesgo de la dispersión, en el proceso en que afronta de nuevo aquello que se plantea al final de *Ice* o, más tarde, en el de *Numax presenta . . .*, la interrogación persiste: ¿qué vamos a hacer con toda esa energía? Y, sobre todo, ¿qué imágenes nos llevan de vuelta a la cascada?

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?” En *Desnudez*. De Agamben. Barcelona: Anagrama, 2011. 17–27.
- “Agustín García Calvo en Sol y Zamora.” *Campos de Fresa*. 21 mayo 2011. Web. 12 jun. 2012.
- Aidelman, Núria y Gonzalo de Lucas. *Jean-Luc Godard: pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, 2010.
- Artal, Rosa María. *La energía liberada: el estallido social de un mundo en crisis*. Madrid: Aguilar, 2011.
- Benavente, Fran. “La política como fantasma: sobre *Veinte años no es nada*.” En *El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español*. Coord. Alfonso Crespo. Sevilla: GPS, 2006. 85–98.
- y Glòria Salvadó. “Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordá.” *Formats: Revista*

- de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra 5 (2009). Web. 12 jun. 2012. <[www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/\\_art\\_crea\\_esp1.pdf](http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/_art_crea_esp1.pdf)>.
- Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía." En *Sobre la fotografía*. De Benjamin. Valencia: Pre-Textos, 2008. 21–53.
- . "Sobre el concepto de Historia." En *Obras I*. De Benjamin. Vol. 2. Madrid: Abada, 2008. 302–18.
- . *Tentativas sobre Brecht: iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- García, Miguel. "Los caminos a Walden." Trabajo de investigación. U Pompeu Fabra, 2011.
- Guerra, Carles. "Un cine de situación." *Nosferatu* 52 (2006): 4–10.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Jameson, Fredric. "Foreword: A Monument to Radical Instants." En *The Aesthetics of Resistances* 1. De Peter Weiss. Durham, NC: Duke UP, 2005. vii–xlix.
- Kramer, Robert, Norm Fruchter, Marilyn Buck y Karen Ross. "Newsreel." *Film Quarterly* 2.21 (1968–1969): 43–48.
- Kraus, Karl. *La antorcha*. Barcelona: Acantilado, 2010.
- Lombardo, Manuel J. "Vengan a ver lo que no quieren ver: vanguardia documental y visibilidad de la clase trabajadora en 200 Km." En *El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español*. Coord. Alfonso Crespo. Sevilla: GPS, 2006. 65–84.
- Martí Freixas, Miquel. "15M Audiovisual." *Blogs & Docs*. 4 jul. 2011. Web. 12 jun. 2012. <<http://www.blogsandocs.com/?p=950>>.
- Oroz, Elena. "Andrés Duque: a propósito de *Color perro que huye*." *Blogs & Docs*. 4 jul. 2011. Web. 12 jun. 2012. <<http://www.blogsandocs.com/?p=1032>>.
- Quintana, Àngel. "Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político." *Archivos de la Filmoteca* 49 (2005): 11–31.
- Ranzani, Oscar. "Busco una imagen de mi época que tenga coherencia histórica." *Página/12* 6 sept. 2011. Web. 12 jun. 2012. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-22815-2011-09-06.html>>.
- Riambau, Esteve, Glòria Salvadó y Casimiro Torreiro. "'A mí la normalidad no me gusta': un largo encuentro con Joaquín Jordá." *Nosferatu* 52 (2006): 40–79.
- Vaquero, Laura G. "Alucinación y desparpajo a partes iguales: los súper 8 de Zulueta." *Blogs & Docs*. 7 sept. 2010. Web. 12 jun. 2012. <<http://www.blogsandocs.com/?p=582>>.

### Filmografía

- Amanar Tamasheq*. Dir. Lluís Escartín. Lluís Escartín/Green Valley, 2010. Dur. 15 min. España.
- Color perro que huye*. Dir. Andrés Duque. Andrés Duque, 2011. Dur. 70 min. España.

- De Nens*. Dir. Joaquín Jordá. Massa d'Or produccions, 2003. Dur. 188 min. España.
- Ice*. Dir. Robert Kramer. Monument Film Co, Barbara Stone, 1969. Dur. 132 min. USA.
- Lo que tú dices que soy*. Dir. Virginia García del Pino. Máster en Documental Creativo de la UAB y Localia, 2007. Dur. 28 min. España.
- Más allá del espejo*. Dir. Joaquín Jordá. Ovideo TV/Únicamente Severo Films, 2006. Dur. 123 min. España.
- Material*. Dir. Thomas Heise. ma.ja.de. filmproduktions, 2009. Dur. 166 min. República Federal de Alemania.
- Memoria interior, la*. Dir. María Ruido. Ministerio de Cultura, Hangar, 2002. Dur. 33 min. España.
- Monos como Becky*. Dir. Joaquín Jordá. Els Quatre Gats, 1999. Dur. 93 min. España.
- Morir de día*. Dir. Laia Manresa, Sergi Dies. Estudi Playtime, 2010. Dur. 98 min. España.
- Nadar*. Dir. Carla Subirana. Benecé Produccions/Televisió de Catalunya, 2008. Dur. 94 min. España.
- Númax presenta. . .* Dir. Joaquín Jordá. Asamblea de trabajadores de Númax, 1979. Dur. 115 min. España.
- Reprise*. Dir. Hervé Le Roux. Les Films d'Ici, 1996. Dur. 192 min. Francia.
- Reprise du travail aux usines Wonder, la—Wonder, mai 68*. Dir. Jacques Willemont. IDHEC, 1968. Dur. 10 min. Francia.
- Veinte años no es nada*. Dir. Joaquín Jordá. Ovideo TV, 2005. Dur. 117 min. España.