

El documental de intervención y la representación de las emociones

Resistencia, un caso en conflicto

*Isadora Guardia**

Abrir una vía de investigación y reflexión acerca de cuál es la función del documental de intervención en la esfera del conflicto laboral y su consiguiente drama social se hace necesario desde diferentes perspectivas. Es imprescindible dedicar un espacio al planteamiento de nuevos interrogantes respecto de cómo el documental de intervención puede y debe introducirse en el ámbito más personal e íntimo de los protagonistas y cómo puede gestionar de un modo artístico y creativo la emoción y la experiencia vital de aquellos. Además, no se puede olvidar la función transformadora del filme como análisis crítico de la sociedad.

PALABRAS CLAVE: documental intervención, conflicto social, mirada cinematográfica, resistencia.

Opening a way of research and thought about the function of intervention documentary in the labour conflict sphere –and its social drama– becomes necessary from different perspectives. It turns out essential to keep a space to set out new questions about how intervention documentary can, and should, get into the most personal and private matters of main characters, and how it can manage their emotions and their vital experiences in an artistic and creative mood. In addition, film transforming function as critical analysis of society cannot be forgotten.

KEY WORDS: intervention documentary, social conflict, cinematographic view, resistance.

* Documentalista y docente en la Universidad de Valencia [isadora.guardia@uv.es].

Introducción

ESTAS LÍNEAS CONSTITUYEN un medio de investigación y reflexión abierta acerca del papel del documental de intervención en la esfera del conflicto laboral y su consiguiente drama social. El documental en el que nos apoyamos para ello presenta una serie de particularidades que posibilitan dicha reflexión y enriquecen el panorama en torno al cine de intervención.

Resistencia es un documental español de producción independiente que se estrena en 2006. Su rodaje se inicia en 2002 y cuenta exclusivamente con el apoyo económico de las personas que lo realizan. El filme trata sobre la lucha laboral llevada a cabo por los trabajadores de Duro Felguera (empresa del metal situada en Asturias) durante más de diez años y que aún hoy da sus últimos coletazos.

El espacio histórico para contextualizar dicha lucha es la segunda mitad de la década de 1990 en España. Se trató de un periodo de gran crisis económica semejante al actual, que propició la salida del entonces gobierno socialista. Numerosas empresas cerraron y una gran reconversión industrial iniciada a finales de la década de 1980 destruyó miles de puestos de trabajo. Duro Felguera fue una de estas empresas y se convirtió en ejemplo de lucha para una gran parte de la clase trabajadora.

El documental, narrado desde el tiempo presente, se aproxima a los orígenes de la fábrica y a su incipiente proceso de reestructuración y venta. Comienza con el testimonio de las mujeres de los trabajadores, voz vehicular de la historia, que cuentan cómo la comarca y la empresa son una misma entidad, histórica y socialmente.

Cuando se inicia un proceso de desestructuración y posible cierre con el que se abren expedientes de regulación de empleo, los trabajadores inician su proceso de lucha. La cinta se sirve de numeroso material de archivo, tanto personal y familiar, como del proveniente de diversos medios de comunicación locales y nacionales que sirve para ilustrar todo el proceso. La utilización de numerosas entrevistas en la actualidad a los diversos protagonistas permite construir un espacio donde la narración y mostración de los hechos se complementan. La lucha de los trabajadores obtiene como resultado el fracaso del expediente y venta de la empresa, ganando así el conflicto. Sin embargo, el documental concluye con una mirada al lugar que ocupan actualmente algunos de los protagonistas, que permite descubrir cómo el triunfo conlleva

consecuencias negativas para algunos de ellos, como ocupar un puesto de trabajo más duro y peligroso.

Este breve resumen permite aproximarse al análisis textual con un mínimo conocimiento del contenido de la película. El objetivo principal es el de abordar nuevos interrogantes respecto de cómo el documental de intervención puede introducirse en el ámbito más personal e íntimo de los protagonistas, cómo puede gestionar de un modo artístico y creativo situaciones de conflicto a través de las emociones y la experiencia vital, sin olvidar, al mismo tiempo, la función de herramienta del filme como transformador social (Rabiger, 2001:512-518).

Griffith, Eisinger, Lang o Hitchcock eran sabedores de las posibilidades del plano y el montaje para generar una emoción masiva. Las variaciones narrativas a través del uso de diferentes dispositivos filmicos, y principalmente del lenguaje del plano, han servido a una discusión que alcanzó su auge con las rupturas de la década de 1960, precisamente cuando el cine militante se desarrollaba (Bonitzer, 2007:99).

Por tanto debemos tener en consideración el recorrido histórico del denominado tradicionalmente cine documental militante y sus posibles variaciones desde finales del siglo XX e inicios del XXI, ya que posibilitan establecer diferencias en cuanto a la configuración y objetivos del filme (Guardia, 2009). Por último, el análisis del uso y ordenación de los diferentes dispositivos cinematográficos nos permitirá abordar la relación del documental con la tradición más pura del cine militante para encontrar o no similitudes.

El lugar del documental

Acercarse al terreno del documental implica, casi desde su origen, internarse en un terreno resbaladizo, donde teóricos y cineastas no llegan a ponerse de acuerdo en su posible definición. Ésta se construye mayoritariamente frente al término ficción, de manera que queda relegada de alguna forma al espacio de la negación *-non-fiction*, como últimamente se ha difundido— con todo lo que ello supone (Weinrichter, 2004:11).

Aun cuando es precisamente así como se origina el cine, como documental (Barnouw, 2005:11-13), en la mayor parte de la teoría e historia de la cinematografía ha sido reducido a una variación o segunda categoría, en

una sinécdoque que toma la parte –la ficción– por el todo. Empujado a un segundo término, se ha aludido a él, o bien para postergarlo en un esquema cronológico basado en modelos de representación (Nichols, 1997), o bien para reiniciar cada cierto tiempo un debate sobre su (im)posibilidad cuestionando todo conocimiento de la realidad, como ha ocurrido en los últimos años con la afirmación posmoderna de que todo es ficción o “fictivo” (Renov, 1993:7). Durante mucho tiempo las grandes reflexiones y movimientos estéticos han dedicado sólo una pequeña parte al documental (Bazin, 2006).

Es por ello que a lo largo de la historia del cine, el documental haya sido objeto de una necesidad constante de redefinición. Cada estudioso, cineasta, incluso espectador, se ha decidido a dotarlo de nuevas características propias que bien lo han alejado de su opuesto, el cine de ficción; bien lo han aproximado a él, negando cualquier diferencia, con base en la construcción de ambos como textos y, por tanto, como ficción.

Considerar el documental un género, como lo pueda ser el *western* o el musical, conlleva un riesgo a la hora de realizar una clasificación de filmes tan diversos como el documental de intervención (que aquí nos atañe), el documental poético, experimental, reflexivo e incluido el *fake*, o falso documental, que ya en su propia definición advierte de la existencia de un modo de producción propio del documental que pretende falsear a través de la construcción de una ficción con apariencia de real (Ledo, 2004). A su vez, otros conceptos se ven involucrados, por cuanto extensiones supuestas del término. Aquellos que también nos interesa despejar son los que se refieren a la objetividad, subjetividad y neutralidad del documental, ya que entendemos que son aplicados de manera poco correcta, y en el caso que nos ocupa (documental de intervención), nos atañen directamente.

La recurrida equivalencia entre los términos objetividad y neutralidad, así como los de subjetividad y parcialidad, son más que discutibles, porque prefiguran la reflexión sobre el documental –y sobre el conocimiento en general– de manera equívoca. Si bien es cierto que, más allá del realismo ingenuo, la realidad se muestra intangible de manera inmediata, tiene unas consecuencias que no son otra cosa que hechos; y las proposiciones que se refieren a los mismos –sean verbales o audiovisuales– son objetivas, en cuanto que contrastables. Al mismo tiempo, la neutralidad se muestra imposible desde el momento en que ejercemos una mirada inevitablemente parcial sobre la realidad, ubicamos la cámara, registramos aquello que encuadramos

para más adelante proceder a su ordenación. Sin embargo, esta mirada parcial no es sinónimo de mirada subjetiva, puesto que el subjetivismo parte de la no existencia del mundo en sí mismo y lo considera una creación –parcial o total– del sujeto cognoscente (Carroll, 1996:224-252; Bunge, 2007).

La proyección de la mirada cinematográfica como una interpretación e intervención sobre la realidad es algo evidente. Ahora bien, en el caso del documental, cabe entenderla como una mediación que posibilita acceder a la misma (Klee, 2007:35). El texto documental es un conjunto de códigos y significados en cuanto obra de creación, pero no sólo eso, sino que se vincula a procesos analíticos y sociales más complejos entre lo que es menester atender a la gestión de las emociones como creadoras de sentido. A medio camino entre el arte y la ciencia, el documental se inscribe en la historia en una relación dialéctica que permite, además, construir dicha escritura.

El documental de intervención

Denominaremos documental de intervención a aquel que aborda la realidad desde la conciencia de su existencia como agente que ejerce una mediación (Guardia, 2009). La valoración del sujeto sobre el que se proyecta la mirada, también como agente, es lo que posibilita una mayor aproximación a la realidad al generar una mirada crítica y reflexiva producto del choque cognitivo entre ambos agentes (Habermas, 1998).

La variación de la mirada nos permite diferenciar el denominado documental militante que, evidentemente, también ejerce una intervención, sólo que desde una posición distinta. La metodología etnográfica se presenta útil y necesaria en esta distinción ya que la equivalencia de las perspectivas *emic* y *etic* en la mirada del documental son las que permiten establecer una aclaración al respecto (Headland *et al.*, 1990).

Si en el proceso de investigación etnográfico se establecen dos espacios como son el campo y la mesa de trabajo, en el caso del documental de intervención ocurre algo semejante al encontrarnos con un campo que es la realidad abordada y la sala de montaje, como mesa de trabajo. La relación entre ambos espacios es simultánea, de manera que durante el tiempo que la investigación se produce en el campo también se recurre a la mesa de trabajo mediante el diario; o en el caso del documental, la revisión del material

filmado. El proceso de elección de campo, la entrada en él, elaboración del proyecto, adopción de roles o asimilación de rutinas, observación, entrevistas, se produce de igual forma durante el rodaje.

La diferencia principal entre ambos procesos se encuentra en un debate que, no obstante, también se produce en la etnografía y que no es otro que la posibilidad de la intervención en el campo. Ésta puede plantearse en términos de mínima acción, como sería la observación/mostración de la realidad; o bien puede constituirse en una gradación que a continuación describimos.

En el caso que nos ocupa, el documental de intervención, estableceremos cuatro funciones posibles con las que el filme ejerce una interacción con los protagonistas y, por tanto, con la realidad. Estas funciones tendrían su equivalencia en las perspectivas *emic* y *etic*, así como en el espacio intermedio en el que es posible alternar y combinar ambas, en busca de una mirada mucho más completa y compleja sobre la realidad.

Una primera función sería precisamente aquella que tiene la labor de mostrar, desde una observación lo menos participativa posible, la realidad de un conflicto laboral. Convertirlo en visible, exponer los hechos inmediatos y las intervenciones de sus protagonistas con el objetivo de demostrar su existencia, pero sin ir más allá, implicaría el recurso a aspectos superficiales de una perspectiva *etic*.

Una segunda función, con mayor intervención, sería aquella encargada no sólo de presentar los hechos, sino de ubicarse junto a ellos y procurar la acción directa a través del texto. Esta función agitadora, no muy compleja en su planteamiento fílmico, se encontraría cercana a lo que habitualmente se ha denominado cine militante, por cuanto que se elabora con el objetivo de defender un bien común, laboral, sindical, político, por encima de una reflexividad que lleve a enfrentar a los protagonistas consigo mismos. La mirada del documental se ubica en el mismo lugar que la de sus protagonistas, pudiendo considerar que esta función es la más cercana a una perspectiva *emic*.

Una tercera función la denominaríamos didáctica, al construirse con el objetivo de elaborar una ordenación de los orígenes y las causas que posibilitaran el entendimiento de las situaciones dadas, no como hechos ajenos a la acción de las personas, sino como parte de un sistema o engranaje con causas y efectos calculados. La organización del material por el documentalista en busca de un discurso propio permite la aproximación a una mirada *etic*.

Por último, la función con mayor capacidad de intervenir en la realidad sería la función crítica, aquella que es capaz de proyectar el filme contra sí mismo, cuestionar desde dentro su propia construcción y el lugar tomado por sus protagonistas en una mayor aproximación a la realidad y alejada del concepto de ideología como ilusión necesaria (Casetti, 1994). Para esta función establecemos como condición inherente un paso ya apuntado en el proceso etnográfico, que es el reestudio, donde es posible una relectura, así como nuevas filmaciones sobre la realidad abordada que permitan la reescritura. Este proceso conllevaría buscar el espacio abierto entre lo *emic* y lo *etic* de manera que, además, la cinta no tiene clausura ni títulos de crédito que la acoten como texto ya desprendido de la realidad.

Los trabajadores de San Nicolás vivieron un cambio profundo signado por jubilaciones forzadas y retiros voluntarios que afectó el desenvolvimiento psicológico del individuo, desencadenó conflictos familiares, generó una ruptura en los vínculos sociales de la comunidad.

El pueblo de San Nicolás protestó en las rutas, en la ciudad, en la fábrica. Pero como en esta y otras oportunidades, el tratamiento de la situación social por un noticiario televisivo adquirió cierto carácter dramático e inexorable. Se presentó una situación en donde los propios protagonistas no eran capaces de revertir una decisión política, transformando la privatización en una tragedia de destino ineludible. Son relatos que carecen de voces que reflexionen sobre las verdaderas causas de los conflictos, voces que propongan caminos de solución. Y aquí es donde entra en escena el documental que asiste a la palabra, hace decible al trabajador que reflexiona y se organiza, cuya existencia es negada.

El fragmento rescatado de la reflexión sobre el documental que realiza el cineasta argentino Claudio Remedi (2008) marca las características propias de este filme de intervención, puesto que pone de manifiesto las bases para instalar el debate y el análisis en torno a su hacer. El uso indiscriminado de la emoción como espectáculo de masas que generan los medios de comunicación dominantes termina por construir un espacio común, como si de un no lugar se tratase, donde la emoción es entendida como mera portadora de dramas particulares que sólo adquieren sentido en la medida en que aumenta el grado de dolor y sufrimiento como capacidad de aguante por parte del sujeto (Imbert, 2003:105).

El documental de intervención se concibe como un espacio fuera del discurso oficial elaborado por los medios de comunicación dominantes (Gitlin, 2003). Además, advierte del contexto en el que se ha desenvuelto de una manera histórica esta práctica cinematográfica y que no es otro que el de los conflictos sociales –en particular, los protagonizados por el movimiento obrero– con sus repercusiones personales y orígenes político-económicos. Por último, el documental de intervención se considera un texto creado de la negociación entre las voces de los protagonistas –considerados sujetos históricos– y la voz del cineasta, que no oculta su participación.

***Resistencia.* El conflicto de Duro Felguera (2006). Más allá del texto**

La cineasta y directora del documental, Lucinda Torre, es hija de trabajador de Duro Felguera. Gracias a ello se produce el punto de encuentro entre unos trabajadores reacios a establecer ningún tipo de relación con medios audiovisuales y el documental (Torre, entrevista personal 2009). La mayor parte de las entrevistas citadas en este artículo proceden de la rueda de prensa que la directora dio al presentar el documental en el 44 Festival de Cine de Gijón de 2006 y en la que se produjo el primer choque mediático entre trabajadores y cineasta.

En las declaraciones que uno de los trabajadores llamado Terán realiza en mencionado festival deja clara la postura que ellos tenían respecto de la posibilidad de realizar una película que nunca sería de ficción, sólo documental, para “reflejar al máximo la realidad”.

Ya en las palabras de dicho trabajador se advierte lo que más adelante sería una ruptura con la cineasta en cuanto a la concepción que algunos de ellos tienen sobre el documental y concretamente con el resultado de *Resistencia*. Los trabajadores abrieron su corazón a la cineasta (por considerarla una de ellos) y ella los traicionó. Estas palabras fueron pronunciadas en la rueda de prensa del festival. Paradójicamente lo que algunos de ellos criticaron duramente fue la presencia de sentimientos y emociones en la cinta.

El (des)encuentro entre cineasta y protagonistas hace visible lo que para ellos es una clara oposición entre razón y emoción. Esta dicotomía continúa alimentando los debates actuales en diferentes ámbitos científicos, en especial, las neurociencias (Damasio, 1996; Bennet *et al.*, 2008). Pero tiene, a su vez,

una larga tradición en la reflexión cinematográfica. Weinrichter menciona el caso especial de *Nuit et brouillard* (Noche y niebla, 1955) de Alain Resnais para hablar precisamente de la tradición del documental como elemento social y didáctico y cómo en este caso puede que “su carácter frío y poco sentimental” se sitúe a la contra de esta concepción para aproximarse más al ensayo o filme auto-reflexivo (Weinrichter, 2009:71).

Por su parte, *Resistencia* nos permite analizar el espacio que queda entre el cine que denominamos militante, activista, guerrillero (Barnouw, 2005:231), y el de intervención, que debe discernir entre la mirada de los trabajadores y la del cineasta. El documental permite tratar varios aspectos importantes como la asunción o no, por parte de los protagonistas de éste como herramienta válida para la representación de su conflicto y principalmente de la aceptación de la construcción y ordenación de sus propias emociones.

Los problemas que surgen son por tanto:

- Cuestionamiento de los recursos expresivos empleados.
- Incumplimiento (según los trabajadores) de todo un proceso de negociación llevado a cabo antes y durante la producción con la cineasta.

Ambos puntos forman parte del propio concepto de *film* de intervención de manera que su análisis permite ubicar el documental.

Cuando Patricia Zimmerman afirma que sólo los documentales independientes pueden tratar las consecuencias y efectos de un conflicto bélico, se refiere al hecho de que la apropiación del evento por parte del espectador impide la realización del duelo. El relato cerrado, con clausura, presenta un conflicto que puede ser contenido (Zimmerman, 1989).

Si por el contrario la imagen se organiza desmontándose a sí misma, sirviéndose del archivo no para recomponer el relato sino para hacerlo visible, entonces es posible hacer un filme de intervención que haga al espectador y también al protagonista tomar distancia frente a la imagen. *Resistencia* se construye principalmente desde dos espacio/tiempos: la voz en el presente y la vuelta al lugar de los hechos; y las imágenes de archivo, algunas familiares, como acta notarial de lo acontecido. De su uso hablamos a continuación.

La estructura. Las voces

El tiempo histórico y el tiempo narrativo se presentan esenciales en la construcción de este documental que se conforma una vez concluido el tiempo de lucha más cruenta. El caso de Duro Felguera es abordado desde la actualidad aunque se refiere a situaciones ya pasadas. La característica del documental que se construye conforme se construye la historia no es posible ya. Esto permite y justifica utilizar otros elementos, o por lo menos servirse de ellos, que no sean la cámara que acompaña la acción. El hecho de trabajar con un material considerado de archivo, puesto que se corresponde con un tiempo ya pasado, permite una mayor maleabilidad del propio material, que en este caso es la experiencia vivida por los trabajadores (Monterde *et al.*, 2001:131).

La ordenación en el espacio-tiempo y la (se)elección de los contenidos en función del discurso que se pretende articular se encuentra en manos del documentalista de forma mucho más controlada puesto que el factor “urgencia”, entre otros, ya no limita el texto.

En el caso de Duro Felguera el tiempo se ha detenido y ahora es el momento de la reconstrucción de ese espacio desde el presente. De hecho, la imagen congelada, como efecto de posproducción, se utiliza en la cinta con un gran valor dramático.

Al tratarse de un conflicto de larga duración, más de diez años, existe abundante material gráfico y filmado, bien por televisiones, nacionales y locales, bien por los propios protagonistas y otros medios de comunicación, de manera que la labor más significativa en primer lugar es la de recopilación y selección del material, para después crear una estructura.

La multiplicidad de voces es la característica principal del filme, que emplea una técnica situada entre el cine directo y el lenguaje televisivo al ocultar la presencia del documentalista en las entrevistas, de modo que parezca que la conversación surge sola y el entrevistado no habla a nadie en particular y sí a todos.

Esta variedad narradora produce un distanciamiento de la intervención del documentalista, que prefiere ocultarse en la opinión e información de otros para proyectar su propia mirada. Son elegidos para construir la narración: las mujeres, los trabajadores y periodistas. También la aparición de algunas figuras de la política sirve para explicar situaciones desde otro lugar. Las mujeres abren el documental para ubicar al espectador en el tiempo y en el

espacio y aportar datos sobre qué es Duro Felguera y lo que representa. Los primeros planos sin profundidad de campo en un fondo neutro se centran en transmitir los diferentes saltos generacionales que demuestran la historia a través de los rostros. Se alternan con las imágenes de archivo –probablemente rodadas en súper 8 por familiares– que constatan la relación de estas mujeres con el pasado.

El relato que ellas ofrecen se ve confirmado, no sólo respecto de la fábrica, sino de su propia presencia. La ordenación de una serie de planos que demuestran la permanencia durante décadas de la fábrica las incluye también a ellas, en otro tiempo y más jóvenes, de modo que son tan protagonistas de esta historia, como los demás.

Las mujeres aportan un discurso diferente al de los hombres en cuanto que asumen la lucha desde el ámbito privado para poder servir de apoyo a sus maridos. Desempeñan un doble papel al mantener su opinión pero también la de ellos. El nexa indicativo entre ellas y el conflicto no es tan obvio para el conjunto de la sociedad, de modo que la sensación de injusticia sobre ellas es mayor, permitiéndoles en ocasiones llegar más lejos en sus reivindicaciones (Bruzzi, 2006:64). Las mujeres de Duro Felguera siguen un proceso parecido al narrado en *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954) primera película (estadounidense) considerada militante que narra una lucha laboral en la que los protagonistas reales se confunden con actores, reinterprestando su propio papel en la realidad (Linares, 1976:30). En ella, el espacio que ocupan las mujeres en el conflicto va variando hasta convertirse en decisivo, asumiendo acciones igual de arriesgadas que las de los hombres.

Además de la presencia de las mujeres, la cineasta se sirve de los trabajadores, sobre todo los líderes durante el conflicto, para relatar situaciones concretas, explicar el proceso de lucha y reunirlos de nuevo en el presente. La mirada en cada uno de ellos, el lugar que ocupan en la actualidad sirve para entender las diferentes claudicaciones que hacer durante un proceso tan arduo y lento.

Los periodistas ocupan la voz de la pretendida y en ocasiones mal entendida objetividad. Hemos apuntado al comienzo del artículo cuál debería ser el uso del término y en cualquier caso nunca servirse de él como sinónimo de neutralidad.

En este caso se trata de dos profesionales de diferentes medios de comunicación que siguieron el conflicto a lo largo de los años. Desde la distancia que les otorga el no haber padecido dicho conflicto son capaces de elaborar

una reflexión acerca de cuál era el lugar de los trabajadores. En la cinta ocupa, quizá, el lugar reservado al abogado defensor, respaldando las diversas acciones y reivindicaciones de aquéllos.

Las mujeres, trabajadores y periodistas, conforman, junto con la capacidad organizadora de la cineasta, la voz social del documental, que resulta algo intangible pero al mismo tiempo esencial para crear el lugar desde el que se construye el discurso. Éste no aborda un espacio ficticio sino historiográfico en la medida que tanto los acontecimientos y sus actores sociales habrían existido de igual manera, con cámara o sin ella (Nichols, 1997:117).

Resistencia se acerca al filme histórico en cuanto que recopilador de acontecimientos, manteniendo una función expositiva y didáctica semejante al documental que proponía Grierson cuando afirmaba que el cine era un medio de conseguir una finalidad más sublime: “Informar significa ante todo no traicionar la realidad” (Aristarco, 1968:295).

La función del documental se aproxima a la del valor histórico e informativo pero no encaminado de manera primordial a una voluntad de promover el cambio. Los elementos (entrevistas e imágenes de archivo) elegidos para su ordenación y composición en busca de un objetivo que es básicamente el del conocimiento, desplaza la función crítica reservada a una última secuencia en la que, gracias al montaje, se produce una negación entre lo enunciado por el trabajador y la mirada del cineasta. La decisión de abrir cierta reflexión al término del documental al representar las consecuencias de la lucha y la permanente incertidumbre permite generar un análisis que conlleva al debate, tal y como se ha venido produciendo en sus proyecciones.

La cinta no concluye en el momento en el que ellos vuelven al trabajo; de hecho no existe esa imagen y, sin embargo, sí muestra cómo se ha producido una separación forzosa, en la que unos líderes han sido prejubilados y otros recolocados en otras empresas. En el caso concreto del trabajador “Campá”, el nuevo trabajo supone de alguna manera un castigo a su trayectoria de lucha ya que es recolocado en la minería, lugar que siempre tuvo como última opción en su vida. De esta manera se evidencia una especie de castigo, de triunfo amargo, porque ha habido personas concretas que han pagado la felonía de rebelarse. Los planos dedicados a esta secuencia eligen muy bien la profundidad de campo para expresar a partir de un sentimiento compartido la desesperanza del trabajador que ha terminado en el último lugar al que él hubiera deseado ir, tal y como afirma su voz. El valor dramático del primer

plano nos aproxima a un rostro cansado, con la mirada perdida en un montacargas que baja metros y metros hasta llegar a la mina.

El desencuentro. Tratamiento de la emoción

Al término de la producción del documental *Resistencia* surge una serie de enfrentamientos por parte de un grupo de trabajadores —entre los que se encuentra uno de los líderes del colectivo— con la cineasta. Las discrepancias tienen que ver con el resultado de la película, aquello que se cuenta, y también con una serie de acuerdos previos aparentemente no cumplidos. Esto supone poder analizar desde el texto fílmico cómo los propios protagonistas entienden el uso y elaboración de la emoción como una herramienta expresiva o simplemente como un obstáculo en sus objetivos de lucha.

A partir de esta premisa, la búsqueda de los elementos narrativos y de producción —que ayudan a articular un discurso más o menos intervencionista— se establece como necesaria para poder encontrar los lugares que separan la mirada de los trabajadores de la mirada de la cineasta. Es evidente que los trabajadores son libres de aceptar o no el filme pero lo importante es encontrar, si existen, las razones que pueden originar este distanciamiento para poder llevar a cabo una reflexión que permita situar el documental de intervención en el lugar adecuado (que debería ser junto a ellos aunque en el ejercicio de una mirada crítica).

De las declaraciones realizadas en el marco del 44 Festival de Cine de Gijón (2006) por parte de Terán, uno de los líderes del colectivo, se desprendería que estos encuentros previos con la cineasta debían servir para:

Convinimos en un acuerdo de buena fe consistente en dos aspectos: queríamos hacer un documental para limitar totalmente al guionista, porque el guionista éramos nosotros y los hechos, de hecho hicimos un índice, y así limitar al director o directora en este caso.

De esta primera declaración se puede deducir ya un primer conflicto en el planteamiento de base al entender que un documental es algo diferente de una obra cinematográfica y, por tanto, conlleva otro proceso donde la figura del guionista debe de ser excluida y la del cineasta controlada como si sólo

fuese una presencia técnica que hace posible el ensamblaje, sin posibilidad de ejercer su mirada.

El concepto de documental como espacio dedicado al “reflejo de una realidad existente”, según palabras de los trabajadores, niega la posibilidad de interpretar y representar aquello que acontece, aunque a lo que se refieren es a la labor “notarial” que debe hacer el documental cuando se aproxima a la realidad y a los conflictos. Esta labor la ejercen ellos mismos en la filmación de sus propias acciones con las que pretenden abarcar la realidad en su totalidad, pero también desde un punto de vista parcial sobre ella que, como advertimos en la introducción, no significa que sea subjetivo.

Aun con este punto de partida erróneo (que invalida el documental como obra cinematográfica), de las palabras de Terán se desprende una lógica en cuanto a los objetivos y esencia del documental de intervención como herramienta. Los términos en los que se plantea esta discusión provocan la reflexión sobre qué elementos debe incorporar el filme de intervención y cómo tratarlos para ejercer su función informativa y didáctica a la vez que denunciadora:

Un documental que literalmente diera a conocer todo lo acontecido, fechas, documentos, responsables políticos de época, quiénes toman las decisiones y por qué; enmarcado en un entorno.

La sensación de los trabajadores al término del rodaje, al menos de una parte, puesto que otros sí reconocen el documental como propio, es que estos aspectos no se respetaron y cayeron, según palabras de Terán, en el melodrama:

Ha sucedido que en el tiempo se ha ido más a exponer reflexiones en clave, que es el sufrimiento y el dolor humano, que encoge el corazón, pero nubla la vista con las lágrimas, y evitan que la mente piense y reflexione con la suficiente claridad. Nosotros hemos aprendido sufriendo y luchando, nos hemos tenido que tragar el dolor durante trece años para seguir luchando. Porque si sufriáramos y llorábamos, no podíamos luchar.

Finalmente termina su intervención asegurando que:

Este documental o película, ya no lo sé muy bien, hablando de nuestra historia, no es nuestra historia. Hemos pasado de los lunes al sol, a los brindis al sol.

De este último fragmento se desprende la aclaración como punto de partida que realizamos en esta investigación y que viene a confirmar como “creencia” que el documental no es cine, o no puede ser cine (película). Quizá, esta marca que diferencia el documental de intervención de otro tipo de cine, y que puede ser lo que los trabajadores intentan explicar al hablar de documental *versus* película; sea precisamente lo recogido en el párrafo donde Terán establece la diferencia entre el drama humano y el conflicto sociolaboral.

Esta cuestión hace que las razones materiales que posibilitan el drama humano —que no pertenecen al mundo natural, entendido éste desde una visión *flaherteriana*— queden relegadas en pos de un sentimiento universal de empatía, que permita que el documental sea aceptado por un mayor número de espectadores.

Las razones objetivas, político-económicas, que llevan al drama humano, son las que Terán enumera como: fechas, documentos escritos, responsables políticos de la época y, principalmente, entorno. La búsqueda de éstas permite un conocimiento más allá de la apropiación del drama como elemento unificador, sobrepasándolo para ejercer una intervención sobre la realidad en su objetivo de cambiarla.

Así, la idea que prevalece para el trabajador es cercana al resumen que uno pueda hacer de un filme de ficción, donde una serie de personajes luchan por sus puestos de trabajo y al final ganan. Se produce el *happy end* como clausura narrativa, de modo que no queda lugar para el duelo del que habla Zimmerman. Sin embargo, la posibilidad de entender el filme con un final sin clausura se da gracias a la mirada actual sobre sus protagonistas. A modo de epílogo se representa una secuencia en la que los trabajadores de entonces y actuales mantienen sus reuniones para trabajar en el futuro que les espera. La mirada cenital, a vista de pájaro, sobre la empresa en el presente, deja abierta la puerta a la vida en la realidad.

La cuestión principal entonces es si el uso de la imagen como elemento conmovedor que permite, además, aportar información, establece un espacio común para el lector-espectador, que entiende no sólo la complejidad del

proceso sino las consecuencias físicas y emocionales. Indudablemente esto es así. El problema es encontrar el lugar de los protagonistas como espectadores de su propia experiencia y cómo éstos lo entienden.

La dificultad de abordar una temática como ésta es que el equilibrio entre la obra cinematográfica, “asequible para el mundo”, y la función de intervención más allá de la mera exposición, es tremendamente frágil.

Entendemos que el conflicto principal se encuentra en la capacidad de trabajar desde el cine pero contra sí mismo, acudir más allá del concepto para superarlo. Esta problemática se plantea de forma constante en el cine de intervención, y de manera concreta en el caso de *Resistencia* al evidenciarse el enfrentamiento. La imposibilidad de abarcar toda la realidad no puede negar su existencia y, del mismo modo, su representación cinematográfica. La simplificación se encuentra en la base misma del texto fílmico poniendo en peligro el propio texto, de modo que los protagonistas en este caso puedan no verse representados aun estando ahí.

Mientras una parte de los trabajadores niega como propia la historia de *Resistencia*, otros tantos como el trabajador Constantino Menéndez, exponen su aprobación:

Porque no desvirtúa la realidad del conflicto y porque transmite los valores esenciales que se dieron en esta lucha como: la resistencia, la solidaridad, el sindicalismo asambleario, la tolerancia, la honradez.

Efectivamente, *Resistencia*, mediante la exposición de unos hechos, mediante entrevistas a todos aquellos protagonistas que la cineasta considera relevantes para construir la historia, tiene como objetivo la transmisión de un sentimiento global compartido y, por tanto, una emoción, que es la capacidad del ser humano para resistir como colectivo. Y ésta, tal y como afirman estos trabajadores, existe en el documental. Si esto es suficiente para generar una reflexión más allá del texto fílmico, la prueba es que su proyección, precisamente por las discrepancias entre protagonistas y documentalista, promueve el debate y la profundización en los hechos. Las condiciones de la proyección forman parte de la definición de documental de intervención, de manera que no es posible atenerse únicamente a las vías convencionales (salas comerciales) que no permiten el debate o foro para su discusión.

La cineasta en su presentación del filme en el Festival de Cine de Gijón, afirmaba que la idea principal era la de rescatar la historia del conflicto de Duro Felguera para hacer una película que se entendiera en el mundo, buscando plantear una mirada necesaria a las consecuencias de un capitalismo neoliberal que afecta especialmente a la clase trabajadora.

De un comunicado enviado por internet [www.Lahaine.org] del colectivo de despedidos de Duro Felguera se rescatan aquí unas líneas que inciden en los puntos de vista aparentemente opuestos entre los propios trabajadores y obviamente de estos últimos hacia la directora:

Decidimos hacer un documental para que, sobre todo, con imágenes de época, éste fuera un fiel reflejo de lo acontecido. Otra condición era que el colectivo tendría la última palabra en cuanto a su configuración final.

Es ahora la segunda parte del enunciado la que nos interesa ya que pone en evidencia, según los trabajadores, un pacto no cumplido, esencial desde una perspectiva militante pero también al margen de ella, desde el documental de intervención. No se trata tanto de negarlo por no estar de acuerdo con él los trabajadores, sino de romper la conveniencia de que sean ellos los primeros espectadores (Rabiger, 2001:516). Esta cuestión de índole ético es importante en cuanto que, de suceder así (su no visión en primicia), neutraliza ya al sujeto fílmico al negarle la posibilidad de enfrentarse a sí mismo antes que a nadie.

Alrededor de esta cuestión, Comolli advierte de la diferencia entre obreros-cineastas y cineastas-militantes. Los primeros son personas que utilizan herramientas audiovisuales para dar salida informativa a sus conflictos pero que, o desconocen, o bien restan importancia a los mecanismos expresivos del texto fílmico y su capacidad creadora (González, 2004:177-194). Sería el caso de las grabaciones producidas por los propios trabajadores de Duro Felguera sobre su conflicto y que son incorporadas como archivo que documenta los acontecimientos. Éstas de manera paradójica son las que resultan más emotivas ya que atienden a los momentos más íntimos, bien sean de lucha o de abatimiento, y sin embargo, son las que algunos de los trabajadores rechazan dentro del texto.

Los cineastas-militantes, por su parte, ponen sus conocimientos cinematográficos al servicio de una causa concreta a la que es posible dotar de forma estética, de expresividad. Aquí añadimos la posibilidad de filmación de

cineastas que no se consideren militantes, en cuanto que no sienten el deber de someterse a una causa sin poder ejercer la crítica, o simplemente, cineastas que encuentran valores humanos que resaltar para la construcción de una historia, dejando de lado las razones materiales, políticas y económicas que originan o producen el conflicto con la intención de llegar a una audiencia lo más amplia posible. Este es el caso por ejemplo de *El Efecto Iguazú* (2001), documental dirigido por Pere Joan Ventura sobre el conflicto laboral de los trabajadores de Sintel, la filial de Telefónica (Guardia, 2009). El día a día de una lucha se plantea no tanto en el origen material de los hechos sino en las consecuencias familiares, existenciales e íntimas. Sin duda, la aproximación a un colectivo de trabajadores en lucha no permite la abstracción de las razones por las cuales se encuentran en dicha situación, ya que ellos mismos ejercen una función reivindicativa e informadora delante y detrás de la cámara. Sin embargo, sí es posible variar en la función predominante del texto.

Estas posibilidades no dejan de ser grados de intervención en función del objetivo marcado por el cineasta y del modo de entender la obra cinematográfica como fin en sí mismo y herramienta de transformación.

Todas las decisiones respecto de qué se cuenta, por qué y con qué fin son las preguntas básicas que definen cualquier narración y que en el caso del documental de intervención adquieren una relevancia especial.

En la idea de los trabajadores de Duro Felguera se encuentra la necesidad de tomar en asamblea las decisiones donde los trabajadores opinan de igual manera que el equipo técnico, que para ellos se encuentra a su servicio como vehículo o medio de construir la información (Linares, 1976:53-63). Ellos opinan que en la medida que se trata de su propia experiencia –por otra parte ya recogida en decenas de horas en cámaras domésticas por ellos mismos– tienen el derecho de decidir en qué va a consistir la película. Y lo tienen, lo que ocurre es que el cineasta también, tal y como reclama la documentalista al reafirmar su mirada sobre una realidad. La existencia de la realidad no significa que aprehenderla sea tarea sencilla. Los caminos existentes se miden en el filme gracias a los dispositivos empleados y a su organización.

Los trabajadores de Duro Felguera niegan paradójicamente la representación de su propia experiencia realizada por ellos mismos al buscar “el reflejo” desde la no intervención. La necesidad de ejercer una distancia como intento de caminar más allá de la propia experiencia se ve imposibilitada por la

conciencia de pensar como elemento identitario. La militancia, base de la organización y éxito frente a un conflicto, produce una limitación a la hora de pensarse de manera crítica.

La ordenación de los elementos cinematográficos que establece la cineasta debe mantener una postura equidistante entre la realidad representada por ellos, la representada por ella y el texto fílmico como tal, sin que éste se instale como un fin en sí mismo.

Este es un paso muy complicado en la construcción del documental, ya que los protagonistas necesitan de un conocimiento cinematográfico que no poseen para contar aquello que han vivido o están viviendo. Necesitan depositar sus experiencias en otro, el documentalista, para que éste ordene y elabore un discurso que coincida con el del colectivo.

La distancia producida entre la documentalista y los trabajadores en este caso viene dada por unas cuestiones que en todo caso tienen más que ver con la concepción del documental militante, que no el de intervención, aunque a este último también se le presupone una ética de la mirada respecto de sus protagonistas y que el filme confirma.

El documental militante tiene en su propio génesis la necesidad de transmitir aquello que sus protagonistas deciden, como ejercicio de militancia. De no producirse así, el documental puede escorarse hacia otro tipo de funciones, que los trabajadores pueden no considerar suficientes aunque para el espectador no sea así. La exhaustiva mostración de la lucha en la calle reclamada por algunos de los trabajadores de Duro no hace sino potenciar la autoimagen que ellos mismos construyen. Esta autoconstrucción del personaje es necesaria por cuanto se interpreta un papel dentro de la lucha, pero la capacidad del cineasta para ejercer una mayor aproximación a la realidad debe poder distinguir entre el puro acto combativo, militante y necesario, y otra mirada que revele mayor complejidad también dentro de la estrategia de los trabajadores.

Se da en los trabajadores una confusión entre determinados procesos sociales y psicológicos que ayudan a la comprensión del texto y a su elevación expresiva. La asunción de la emoción entendida como un elemento propio de aquello irracional que niega e imposibilita la aproximación reflexiva a su conflicto niega en sí mismo al ser humano y también a la obra artística desde una perspectiva aristotélica (Casado y Colomo, 2006:2).

El documental atiende a diferentes niveles comunicativos y la conjugación entre el informativo y el expresivo permiten trabajar los conceptos de herramienta y obra autónoma, otorgándole entidad propia. Es precisamente el estado anímico de los trabajadores en el instante de la lucha el que les lleva a filmar aquello que acontece, por ejemplo la huelga de hambre. La emoción queda instalada en la imagen puesto que es el mecanismo de alerta y defensa en un momento crítico y así es su mirada en aquel instante. El documental los enfrenta con sus propios sentimientos desde el presente, revelando momentos íntimos. Sin embargo, la filmación conlleva en sí la posibilidad más que cierta de la proyección, de modo que una sin la otra no tienen sentido.

La labor del documental de intervención consiste en no sobrepasar la expresividad en pos del melodrama propio de otro lenguaje como pueda ser el televisivo.

La referencia constante que hacen los trabajadores al uso de la banda sonora sobre algunas secuencias va encaminada a esta crítica, que, en ciertos momentos sí es posible sortee la delgada línea entre lo expresivo y lo melodramático, entendido como herramienta propia de lo espectacular.

La banda sonora. Elemento expresivo y unificador

Resistencia se construye con elementos sonoros propios del documental televisivo. La voz de las entrevistas cuidada en posproducción, la ausencia de interferencias en las imágenes filmadas en la calle –que nos alejan en parte del ruido de la realidad– o la música pensada principalmente como un instrumento secundario, de acompañamiento, son los elementos de los que está compuesto el filme.

La secuencia dedicada a la huelga de hambre realizada por los trabajadores se compone de imágenes de archivo, la *voice over* de los trabajadores, foto fija y, en cuanto a la banda sonora, de una composición libre, melódica y austera de un clásico de una canción de la guerra civil española como es “¡Ay, Carmela!”. Esta adaptación se entiende como continuidad de la misma canción interpretada por las mujeres en el documental. Ellas la utilizan como herramienta para la reivindicación y así se representa en el filme en una secuencia concreta. Esta inspiración sirve para construir una música extradiegética que en la cinta subraya aquellos momentos más emotivos y

los dota de un mayor dramatismo aunque sin ofrecer una relación dialéctica con la imagen.

La posibilidad de plantear el filme sin esta melodía sería factible, produciendo en cualquier caso una ausencia que debería ser colmada por una mirada más analítica que produjera otro tipo de emoción. Cuando el trabajador Terán se pronuncia en la rueda de prensa del Festival de Cine de Gijón, atiende precisamente a esta secuencia de la huelga de hambre:

Se ha ido más a exponer reflexiones en clave, que es el sufrimiento y el dolor humano, que encoge el corazón, pero nubla la vista con las lágrimas y evita que la mente piense y reflexione con suficiente claridad [...] Porque los compañeros de la huelga de hambre resistían porque todos los días veían en el periódico una movida, no nos engañemos, no le demos a la sociedad mentiras. Huelgas de hambre y todo eso no van a salvar a la sociedad, hay una reflexión mucho más profunda que interesa ser ninguneada desde el poder.

Estas palabras sobre la huelga de hambre se expresan dentro del pensamiento de que la cinta dedica demasiado tiempo a la mirada sobre el dolor y el sufrimiento de las personas y el deterioro de los cuerpos sin mostrar al tiempo que esto forma parte de una estrategia mucho más compleja con otros elementos en juego. Sin embargo, y aunque la composición musical bordea los límites con lo melodramático propio de otro tipo de narración, lo cierto es que el filme en su conjunto ya es el ejemplo de la estrategia general del colectivo.

La decisión de incluir en la huelga de hambre, además de la música dramática, el plano del presentador Pepe Navarro en un conocido programa de *late night* –que abrió las puertas al espectáculo visual más pornográfico en el sentido de la absoluta explicitación de la miseria y lo grotesco (temas propios del programa)– permite observar cómo es posible desplazar esta acción reivindicativa, con causas concretas y materiales, hacia un ejemplo de espectáculo que tiene su verdadero origen en decisiones políticas y empresariales. Presentados en la imagen dentro de la imagen como hombres desesperados que defienden, si es necesario con su vida, aquello que consideran justo, ocupan apenas unos minutos de la inmensa amalgama comunicativa que ofrece la televisión (Gubern, 1994:368). Por ello, las palabras del trabajador en

su intervención se dirigen a procurar la separación del drama humano como espectáculo, posible de contemplar y digerir con la misma facilidad.

Hacia el término del filme se produce un cambio en la utilización de la música. Se construye una secuencia con la intervención del cantante de un grupo de *punk-hardcore* que, recuperando el espacio históricamente reservado a los cantautores, utiliza su música para representar el conflicto de Duro Felguera.

Se confirma así, tal y como ocurre en otros documentales actuales, el lugar común que ocupa este estilo de música pesada y contundente, junto con el *hip hop*, y diversas variantes que tienen su origen en el *punk* (Acinas, 1987) como constructores de cultura popular contra el sistema. Los temas de sus letras, como los conflictos laborales, el movimiento okupa, la despenalización del aborto, la eutanasia, las drogas, el ambientalismo, etcétera. ponen de manifiesto un lugar de encuentro en los márgenes hacia donde son empujados aquellos que alzan la voz contra el orden político-económico dominante.

La intervención del cantante en la cinta sirve para representar a todo un colectivo de gente joven, futuros trabajadores, que reconocen en la lucha de Duro no sólo la defensa de los puestos de trabajo actuales sino los suyos propios en un futuro cercano. El grupo considera que no puede faltar una canción sobre ellos para transmitir a este colectivo de jóvenes (su audiencia), la historia de los trabajadores y del movimiento obrero en general. La realización de un *videoclip* (Sedeño, 2002) supuso el encuentro real entre músicos y trabajadores que incorporaron imágenes del encierro en la catedral a su creación.

La densidad musical de este estilo (*hardcore*), junto con la claridad de las letras, no permite un espacio para la recepción emocional sin respuesta, sino que tiene una función claramente agitadora: “Duro Felguera, resistencia obrera, no llores, lucha”.

El uso de esta música va en consonancia con un filme de intervención en el que la letra se presenta como constructora de discurso y no como recurso estilístico y dramático que acompaña a la imagen. Su consistencia de bases rítmicas y un sonido contundente transmite la dureza de la situación.

Resistencia contiene este uso de la música como parte del discurso aunque lo predominante resulta ser una banda sonora ensalzadora y subrayadora que dramatiza las acciones. Esta elección, junto a los elementos narrativos anteriormente expuestos, profundiza en el carácter del filme como un modelo más cercano a la función mostradora e informadora de un conflicto.

La función crítica queda relegada a momentos puntuales del montaje y la construcción del final abierto. Ello no resulta óbice para poder encontrar unas marcas estéticas comunes, símbolos de la práctica cinematográfica militante y de intervención dada la existencia en el texto de imágenes facilitadas entre otras fuentes, por los propios trabajadores. Se establece un espacio común donde la ordenación y utilización de los dispositivos cinematográficos se encuentran en una relación dialéctica con la temática abordada y permiten construir unos recursos estilísticos propios que trascienden el paso del tiempo.

Conclusiones

El documental de intervención se encuentra en una encrucijada compleja pero al mismo tiempo imprescindible, ya que esto le permite estar en constante revisión y relectura. Los elementos cinematográficos de los que dispone para ser construido, son semejantes a otros textos pero es aquí donde su selección y ordenación permite abrir una brecha en el discurso dominante y espectacular.

El documental de intervención debe ocupar un espacio propio que permite hacer visible y audible la reivindicación de una realidad que es presentada y apropiada por los medios de comunicación oficiales como verdad absoluta. En este proceso complejo y delicado es donde se debe medir la capacidad argumentativa y reflexiva al tiempo que la expresiva y emotiva del propio filme. El choque entre protagonistas y cineasta en este ejemplo pone de manifiesto lo dificultoso del trayecto y la constante atención práctico-teórica que ello requiere.

Bibliografía

- Acinas, Juan Claudio (1987), *Crisis civilizatoria y marginalidad. Un estudio del movimiento punk*, Universidad La Laguna, La Laguna.
- Álvarez, Camila (s/f), “Formas de expresión en los nuevos movimientos sociales” [www.documentalistas.org.ar].
- Aristarco, Guido (1968), *Historia de las teorías cinematográficas*, Lumen, Barcelona.
- Barnouw, Eric (2005), *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona.

- Bazin, André (1975), *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2006.
- Bennett, Maxwell *et al.* (2008), *La naturaleza de la conciencia. Cerebro, mente y lenguaje*, Paidós, Barcelona.
- Bonitzer, Pascal (2007), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Biblioteca Kilómetro 111, Buenos Aires, 1982.
- Bruzzi, Stella (2006), *New Documentary*, Routledge, Londres.
- Bunge, Mario (2007), *A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo*, Gedisa, Barcelona.
- Carroll, Noël (1996), “From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film” en *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge, Massachusets.
- Casado, Cristina y Ricardo Colomo (2006), “Un breve recorrido por la concepción de las emociones en la Filosofía Occidental”, *A Parte Rei*, núm. 47, Madrid.
- Casetti, Francesco (1994), *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid.
- Damasio, Antonio (1996), *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Crítica, Barcelona.
- Ellis, Jack y Betsy McLane (2005), *A New History of Documentary Film*, Continuum, Nueva York.
- Gitlin, Todd (2003), *The Whole World Is Watching. Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1980.
- González, Robert (2004), “Los movimientos por la ocupación. Veinte años liberando espacios de la especulación del capital” en *VV.AA., Mientras Tanto*, núm. 91-92, “25 años de movimientos sociales”.
- Guardia, Isadora (2009), “El documental como herramienta de intervención social: el caso Sintel”, tesis doctoral, Universitat de Valencia.
- Gubern, Román (1994), *La mirada opulenta*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (2001), *Historia del cine*, Lumen, Barcelona.
- Habermas, Jürgen (1998), *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols., Taurus, Madrid, 1981.
- Headland, Thomas *et al.* (1990), *Emics and Etics. The Insider/Outsider Debate*, Sage, Newbury Park, California.
- Imbert, Gérard (2003), *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Gedisa, Barcelona.
- Klee, Paul (2007), *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires.
- Ledo, Margarita (2004), *Del cine-ojo a Dogma 95*, Paidós, Barcelona.
- Linares, Andrés (1976), *El cine militante*, Castellote, Madrid.
- Monterde, José Enrique *et al.* (2001), *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.

- Pérez Ledesma, Manuel (1994), “Cuando lleguen los días de la cólera. Movimientos sociales, teoría e historia”, *Zona Abierta*, núm. 69.
- Rabiger, Michael (2001), *Dirección de documentales*, IORTV, Madrid.
- Remedi, Claudio (2008), “Cine documental y trabajadores: ensayos sobre una experiencia”, *Doca*, 29 de agosto [www.docacine.com.ar/articulos.htm].
- Renov, Michael (1993), “Introduction: The Truth about Non-Fiction” en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York/Londres.
- Sadoul, Georges (1950), *El cine*, FCE, México.
- Sedeño, Ana María (2002), *Lenguaje del videoclip*, Universidad de Málaga, Málaga.
- Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B, Madrid.
- (2009), *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Fondo Publicaciones Gobierno de Navarra, Navarra.
- Zimmerman, Patricia (1989), “Revolutionary Pleasures. Wrecking the Text in Compilation Documentary”, *Afterimage*, vol. 16, núm. 8, marzo.

***Resistencia* (ficha técnica)**

- Guión y dirección: Lucinda Torre.
- Producción ejecutiva: Diana Paz.
- Música: Ramón Prada.
- Dirección de fotografía: Jerónimo Molero.
- Montaje: Eva Guerra.
- Sonido directo: Pedro R. Soto.
- Una producción de: Bac Media con la Participación de Tve.

Filmografía

- Torre, Lucinda (2006), *Resistencia*.
- Biberman, Herbert (1954), *La sal de la tierra*.
- Resnais, Alain (1955), *Noche y niebla*.
- Ventura, Pere Joan (2001), *El Efecto Iguazú*.

Páginas electrónicas

TuTV Hispavista [www.tu.tv/videos/documental-resistencia-duro-felguera].

La Haine, Proyecto de desobediencia informativa [www.Lahaine.org].

Recibido en mayo de 2009

Aprobado en julio de 2009