

(DES)ENCUENTROS

---

**EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA:  
ESPACIOS DE LO POLÍTICO**

---

introducción

**EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA:  
ESPACIOS DE LO POLÍTICO**

discusión

conclusión

**DESDE LA ADVERSIDAD**



introducción

# EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA: ESPACIOS DE LO POLÍTICO

JORDI REVERT

Empecemos por poner las cartas sobre la mesa. Para ello, nos parece oportuno referirnos a la idea propuesta por Josetxo Cerdán y Josep Maria Català cuando aseguran que no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta (CERDÁN y CATALÀ, 2007: 17). La afirmación apunta a las claras hacia la necesidad de abandonar de una vez por todas los estériles debates sobre la objetividad del formato para profundizar a cambio en una reflexión sobre la verdad que descansa en la mirada tras la cámara, y no en las cuestiones formales que presuntamente puedan permanecer inherentes al documental en general y al político en particular. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde cuando, a partir del famoso vídeo registrado por Abraham Zapruder del asesinato de John Fitzgerald Kennedy en Dallas, apuntan a los mecanismos expresivos que dentro del documental buscan crear un *efecto verdad* —o, dentro de los términos de la semiótica estructural, *ilusión referencial*— por la que «el espectador cree que lo que ve es una huella o una representación fidedigna,

en términos culturales, de algo acontecido realmente» (ZUMALDE y ZUNZUNEGUI, 2014: 88). Como los mismos autores remarcan, esa ilusión no es sino el resultado de un conjunto de procedimientos destinados a construir ese espejismo de realidad.

Hablaremos, por lo tanto, del documental político desde esos términos. Las siguientes páginas se consagran a contemplar una parte de ese formato que no hemos tratado en el Cuaderno de este número: la tradición española del documental político, su carácter militante y su relación directa con los acontecimientos que han definido la historia socio-política reciente de España. Y es que solo es posible analizar la evolución última del formato en nuestro país en relación directa con episodios como el 15-M, estallido del descontento social como consecuencia de la situación político-económica que varios documentalistas recogieron desde distintas perspectivas. Y cuando nos acercamos para mirar con lupa las distintas manifestaciones documentales que el fenómeno ha propiciado, es asimismo inevitable plantearse el sitio que ocupa con respecto a su público. Lejos de hablar exclu-

sivamente de un documental político que se consume en las salas —antes al contrario, se trata de una vía cada vez más residual—, la televisión se ha erigido como recipiente preferente, pero ineludiblemente lo hace en la misma encrucijada de formatos que el reportaje televisivo. En definitiva, el espacio para el documental es cada vez más incierto y merece un análisis de cerca que tenga en cuenta estas particularidades culturales. Es por esta razón que este debate que empieza aquí solo podía abordar ese examen desde voces experimentadas. Los puntos de vista que lo articulan son los de cuatro realizadoras españolas que han cultivado las posibilidades expresivas del formato desde coordenadas diversas, pero siempre comprometidas con la militancia política. Mercedes Álvarez, Georgina Cisquella, Isadora Guardia y Margarita Ledo son cuatro cineastas a nuestro juicio referentes en el terreno, y cuyas experiencias tras la cámara nos ayudan a arrojar clarificadora luz sobre el estado actual del documental político español. ■

## REFERENCIAS

---

- CATALÀ, Josep Maria y CERDÁN, Josetxo (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca*, 57, 6-25.
- ZUMALDE, Imanol y ZUNZUNEGUI, Santos (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 17, 86-94.

## discusión

### I. Quizá deberíamos empezar por estipular un punto de partida, una definición sobre la que trabajar. ¿Qué es el documental político? ¿Qué claves creéis que debe cumplir una obra para ser denominada como tal?

---

#### Mercedes Álvarez

De un modo general, quizá toda imagen documental es política, en el sentido en que decía Godard que un *travelling* no es solo un movimiento técnico de cámara sino una cuestión moral. En los años sesenta, Chris Marker y sus compañeros de generación tenían debates terribles en torno a una política de las imágenes. Me gusta esta concepción general y rigurosa de la imagen documental porque plantea que lo político reside sobre todo en la forma de mirar y enfocar algo, de plantearse con rigor el punto de vista —por muy trivial o concreto que parezca el tema tratado— y buscar quizás una mirada no convencional, no manida, pero en todo caso la mirada de una cámara consciente de lo que hace. De esa manera, un tema muy concreto tratado documentalmente puede tener gran alcance político.

En un sentido restringido o como se entiende convencionalmente, documental político es quizá aquel que trata de indagar en el secreto, el corazón del poder, o por lo menos señalar hacia allí, intuirlo.

#### Georgina Cisquella

Me resulta difícil delimitar un territorio específico para el *documental político*. Al fin y al cabo toda mirada cinematográfica al mundo que nos rodea, aunque a veces no seamos conscientes de ello, tiene un contenido político. Desde la elección de una historia, sea esta intimista o coral, la selección de los personajes, la ubicación de la cámara a una hora y en algún lugar concreto y, por supuesto, la construcción de las secuencias en la sala de montaje, definen nuestro punto de vista sobre lo que nos sucede o nos puede suceder.

Se han utilizado muchas terminologías para definir el grado de compromiso de una película documental, cine militante, cine activista, cine de

acción, cine revolucionario, cine de intervención e incluso cine piquetero. Probablemente todas ellas podrían adscribirse al concepto de documental político, ese que se implica directamente en lo social con la intención de transformar el mundo.

Desde luego no se trata de un cine neutral, no creo en la *objetividad* del cineasta, sino que denuncia y toma partido frente a un relato oficial y engañoso de la realidad. En ese sentido, podría compararse la propuesta de los académicos chilenos Salinas y Stange (2009) quienes afirman que el documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en las que están en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado-nación. El documental es político cuando, frente a esa disputa, su relato funda una promesa, la cual a su vez puede ser dominante, emergente o residual en relación al contexto en el que es presentada.

#### Isadora Guardia

Creo que el documental político se ha movido siempre entre los márgenes de lo social, en momentos históricos concretos en el terreno de la propaganda, de lo militante. Bascula en esta gran franja que son los conflictos sociales en general y aquellos que podríamos definir propiamente como políticos. Pero claro, ¿cuáles son estos? Mi postura es que cualquier conflicto social tiene un origen político que lo hace emerger siendo de igual manera que cualquier conflicto político tiene unas repercusiones sociales. Creo que la cuestión está en identificar el campo de batalla en la esfera pública y en la acción dentro de esta.

La relación entre cine y política es constante, y desde el origen la diferencia es hacerla evidente y objeto de estudio o análisis o servirse de un dis-

curso cinematográfico aparentemente neutro que realiza un proceso hegemónico y puramente ideológico.

El periodo de las grandes guerras mundiales permite que florezca un documental principalmente de propaganda, con clara intención política, pero que no sé si podríamos definir como documental político a la vista de la evolución y las nuevas propuestas que, sobre todo a partir de los años cincuenta y sesenta, comienzan a inundar la realidad para dejar clara una posición, una visión, una opinión sobre las cosas y buscar la reflexión sobre ellas.

Un punto de partida para mí es *Drifters* (John Grierson, 1929). Tal y como aseguraba Rotha en sus críticas al *padre de la escuela de documental británica*, su cine era materialista, evidenciaba las relaciones y los modos de producción de una sociedad capitalista en crecimiento, ponía imagen al concepto de plusvalía y, por tanto, realizaba documental político, aunque él, Grierson, nunca se atreviera a utilizar determinados términos.

Las claves, creo, se encuentran no tanto en una temática concreta sobre procesos o conflictos de carácter político como pudiera ser *La Pelota Vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) que evidentemente es un documental político, sino en aquellas propuestas que invaden el terreno o la esfera pública y ponen de manifiesto la realidad, la cuestionan y buscan opciones de cambio.

### Margarita Ledo

Toma de posición, punto de vista, puesta en relación de lo que se enuncia con lo que se denuncia, *estar con...* Cada una de estas notaciones arrastra consigo la escritura del yo, lo más subjetivo en lo más comunal. Por irnos hacia ese periodo seminal, los sesenta, cuando la eclosión de propuestas y lenguajes tienen que ver con el derecho a la diferencia, con la multiplicación de las prácticas más diversas ¿cómo separar *La hora de los hornos* (1968), a nivel político y estético, del compromiso carnal de Fernando Solanas y Octavio Getino y su expresión de choque frontal con el imperialismo? El documental político,

en corto, sitúa al Poder en el punto de mira. No se reconcilia. A veces son experiencias nuevas y colaborativas, films de urgencia, que miden sus fuerzas en una situación concreta: *¡Hay motivo!* (2004), *Hai que botalos* (2005). En otras ocasiones, más cerca de la compilación de determinados síntomas, acciones y celebraciones —porque realizar y poner a circular una imagen clandestina es siempre una fiesta—, son films que se presentan como programáticos, con el deseo de participar en el devenir de una situación política específica: *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1977). O porque una clase social decide saltar a la esfera pública, pasar a existir con la cámara como mediación. Es la experiencia directa de las trabajadoras *sin papeles* de la fábrica de conservas Orosa, en la Illa de Arousa que se organizan y se filman en huelga de hambre<sup>1</sup>; es Joaquim Jordà como *pasador* en *Numax Presenta* (1980). El vínculo de sangre entre todas estas películas sigue siendo la identidad entre lo real a transformar y un tipo de film que, eligiendo ese real como material, interpela y desea que la persona que mira lo quiera.

**Doli, Doli, Doli...coas conserveiras. Rexistro de traballo** (Uqui Permui, 2011)



**2. Los últimos años en España han sido especialmente convulsos, tanto en lo político como en lo económico, pero sobre todo en la esfera social, donde la respuesta a esas convulsiones se ha significado en una fuerte movilización social abanderada por el fenómeno 15-M. ¿Creéis que desde el terreno del documental se ha acompañado a dicho fenómeno? ¿Han invitado los trabajos directa o indirectamente relacionados con este a una reflexión en profundidad?**

---

**Mercedes Álvarez**

Aunque sí que se han hecho muchos documentales sobre el tema, creo que no hay muchos que hayan quedado como referencia sobre estos movimientos. Por mi parte solo he podido ver el que realizó Martín Patino y otro –muy interesante– titulado *50 días de mayo (Ensayo para una revolución)* (Alfonso Amador, 2012), sobre las asambleas. Nuestra visión se alimentó sobre todo del tratamiento televisivo, parcial, fragmentario, sesgado y efímero. Incluso diría que la forma en que ha cristalizado Podemos y sus líderes debe mucho al discurso y tratamiento televisivos. Pero creo que la marea social y generacional de indignación y renovación que hay por debajo es bastante más variada y compleja. Me di cuenta, por ejemplo, al ver el necesario documental de Silvia Munt en el que participaba también Daniel Lacasa, compañero de trabajo en *Mercado de Futuros* (Mercedes Álvarez, 2011), *La Granja del Pas* (2015), sobre las plataformas anti desahucios: un documental claro, minucioso, expositivo y clarificador. Al verlo comprendí muchas cosas y me pregunté por qué las cadenas de televisión no encuentran una hora de tranquilidad para tratar así un tema importante, cualquier tema. En cambio, dedican muchas horas al ruido informativo, de modo que nuestro imaginario de la realidad política se enturbia.

**Georgina Cisquella**

Un simple vistazo a las fotografías de la Puerta del Sol de Madrid durante los días del 15-M y nos encontramos con miles de móviles y cientos de cámaras registrando ese acontecimiento histórico. La toma de las plazas en numerosas ciudades españolas en mayo de 2011 se convirtió en una

tentación sublime para cineastas y ciudadanos, ansiosos por difundir esa movilización inédita repleta de coreografías muy atractivas. El resultado inmediato fue una nube de imágenes de urgencia cuya función principal era entrar al segundo en el mundo viral y contar lo que estaba pasando. El destilado de todo ello dio pie a múltiples documentales, más de veinticinco, también de urgencia, que incluían testimonios de los protagonistas y valoraciones políticas diversas, en concordancia con los objetivos tradicionales del cine de agitación. Entre ellos *Libre te quiero* (2012), dirigido por el veterano cineasta Basilio Martín Patino, que decidió sumarse a la legión de indignados y aportar su mirada personal. Casi todos han circulado por canales alternativos o vía Internet, donde se ha construido una gran memoria visual que, quizás algún día, con el tiempo y la distancia, dé pie a un documental creativo de compilación.

El 15-M fue oficialmente dado por muerto cuando se abandonaron las plazas, pero no estaba muerto, andaba por los barrios. Allí se consolidaron movimientos ciudadanos tan potentes como la PAH, creada unos años antes, o las mareas de Sanidad y Educación y de ahí surgen películas documentales más reposadas. Entre ellas *La Granja del Pas*, dirigida por Silvia Munt, que siguió durante un año el mundo personal de los desahuciados, o *No estamos solos* (2015), de Pere Joan Ventura, que elabora una cartografía de la indignación en todo el país a partir de la creatividad de la ciudadanía.

En mi opinión, la principal función de estas películas entronca con el mismo espíritu del 15-M. La reflexión en colectivo a partir de los debates que se abren tras las proyecciones, la utilización

del documental como generador de actitudes distintas y solidarias.

### Isadora Guardia

Para responder a esta cuestión hago un poco de trampa y me dirijo a un muy estimado amigo y compañero. Uno de los organizadores del colectivo 15-M en Valencia: Juan Bordera.

Juan Bordera define el 15-M como una multitud de voces, un grito desesperado que pretende llamar la atención de sectores que no escuchan; articular y cohesionar aquella idea de *otro mundo es posible* que es imprescindible.

Algo que define la articulación del movimiento y que se da en este contexto de desarrollo tecnológico es el uso de las redes sociales, de los móviles y las cámaras. Bordera comenta cómo la concentración de personas en los primeros días del 15-M, solo en cinco días, pasa de cinco a diez mil, y aquí las redes sociales tienen un peso fundamental.

Pero para Juan Bordera la cantidad de dispositivos, de imágenes, se traduce más en una especie de *empacho visual*, en una saturación de las redes con multitud de vídeos colgados de manera constante e inmediata, que en un espacio audiovisual de reflexión más profunda. El proceso se acompaña, pero falta la elaboración y el análisis más complejo. El 15-M ha sido más *pasto* del reportaje televisivo que no del documental político. Los trabajos más visibles y con mayor recorrido son relativamente reducidos y entre ellos brilla con bastante claridad *Tres instantes, un grito* (2013), de Cecilia Barriga, que articula tres momentos, tres instantes mágicos pero reales entre el 15-M en Madrid, Occupy en NY y la revuelta estudiantil en Chile.

También es posible encontrar *Dormíamos, despertamos* (2012) del incombustible y militante Andrés Linares, que realiza el documental junto a otros realizadores y de manera colaborativa; una manera de hacer también compartida por Cecilia. La aportación de imágenes y filmaciones *domésticas* a las que hace alusión Bordera alcanzan mayor o menor grado de elaboración según los objetivos



No estamos solos (Pere Joan Ventura, 2015)

que cada realizador se marca y según la trayectoria del mismo realizador. En la siguiente dirección web es posible encontrar un listado de veinticinco documentales sobre el 15-M: [https://15mpedia.org/wiki/Lista\\_de\\_documentales\\_sobre\\_el\\_15M](https://15mpedia.org/wiki/Lista_de_documentales_sobre_el_15M).

En esta idea planteada por Juan Bordera —la elaboración de la imagen desde dentro del movimiento— subyace algo que ha existido desde los años sesenta y que es una característica del cine militante. Su fórmula: realizador-militante/militante-realizador. De igual manera que en los conflictos laborales los trabajadores empiezan a filmar sus propias luchas, de igual manera que el movimiento piquetero introduce las cámaras dentro de su colectivo y comparte la mirada con el documentalista que entiende *cuándo se puede apretar el REC*; en el caso del 15-M surge de nuevo esta fórmula de activista-realizador, que sin duda es necesaria pero que no siempre procura una mirada más analítica y un control más claro de las herramientas como es la imagen de la que podría aportar un documentalista, más allá de ser activista o no en la causa. Y este tema es espinoso y ataca sensibilidades...

### Margarita Ledo

Tal vez el fenómeno no sea tan exclusivo, pero sí es más extensivo. Y es, sobre todo, más visible. En aquellos años de la *primera transición* se le llamó cine militante y dejó piezas maestras —de la narración al modo de producción— como las de Llorenç Soler. *O monte é noso* (1978) o *Autopista, unha navallada á nosa terra* (1977); enarboló el distintivo de un cine obrero como el que realizaron Helena Llumberas y Mariano Lisa; registró los conflictos como cine vivido y puso en imagen al pueblo excluido, como hizo en Galicia Carlos Varela. En cuanto al 15-M, de nuevo films desde dentro, explorando el curso de los acontecimientos, como *Libre te quiero*, de Basilio M. Patino. A propósito de este documental, no deja de ser una ironía casi perfecta que esté TVE en la producción. O *Informe General II: El nuevo rapto de Europa* (2015), de un

Portabella que trata de corcusir ciertos ideologemas con momentos de encuentro. Y miles de acciones maravillosas de aprendizaje, perturbadoras e inocentes en su propia incerteza (alguno de mis estudiantes de Documental hicieron las prácticas de la asignatura en la Praza do Obradoiro). Pero creo que uno de los trabajos que pueden incidir de manera radical en el pensamiento es *Vers Madrid - The Burning Bright!* (2012) de Sylvain George. Tanto el uso del dispositivo —esa cámara exploratoria, circular, pendiente del cuerpo y el habla para dejar entrar momentos de existencia— como las opciones formales en sus múltiples texturas; tanto los planos secuencia que indagan los márgenes, el rastro de la pobreza, la confrontación con la policía, como la poética de una cierta ausencia, trenzan una suerte de desasosiego que te devuelve una y otra vez a las causas de la revuelta.

### 3. ¿Qué trascendencia creéis que tiene el documental político entre el público español? ¿Creéis que se circunscribe mayormente a la parrilla televisiva o que ha encontrado su hueco en las salas de cine? En el primer caso, ¿hasta qué punto se diluye con el reportaje periodístico?

#### Mercedes Álvarez

Podría insistir en lo anterior. Me gusta pensar que nuestro derecho más básico es el de la mirada, antes que todos los demás derechos. Pero las cadenas de televisión raramente pueden permitirse el lujo de dejarte mirar un tema con tranquilidad; su ritmo, sus razones de competencia comercial o mediática, y por tanto su lenguaje, son otros. Toda su gramática de imágenes está pensada para atrapar al espectador, que no se levante del sofá o cambie de canal, es decir, secuestrar su atención. Pero esto es lo contrario de mirar. Por supuesto, hay excepciones, y entre ellas el programa de Jordi Évole podría ser un ejemplo. En cada capítulo se percibe una reflexión previa sobre el tratamiento y la forma de mirar y abordar el tema, el retrato de los personajes, la incidencia política de los hechos, un enfoque no convencional y por supuesto un ritmo más pausado, que deja respirar las imágenes y deja

huecos al espectador. Incluso, como en el capítulo que hizo sobre el accidente de Metro en Valencia, más de uno de sus programas ha tenido luego comentario aprovechable y consecuencias políticas.

#### Georgina Cisquella

Si el cine español de ficción libra cada día una auténtica batalla para llegar y permanecer en las salas, qué decir del cine documental catalogado de antemano como minoritario y reducido a un público especial y selecto, solo hace falta echar un vistazo a las carteleras para encontrar un verdadero desierto. Todos sabemos que el recorrido habitual del documental en general, y del político en particular, normalmente se circunscribe a las salas alternativas, a los festivales y a los certámenes específicos como Docs Barcelona o Documenta Madrid, que afortunadamente ofrecen espacios como la Cineteca del Matadero para su proyec-



*Ciutat morta* (Xavier Artigas, Xapo Ortega, 2014)

ción en pantalla grande. Me gustaría destacar la persistencia de una red de cine-clubs que se han apuntado a iniciativas como *el documental del mes*, creando una audiencia fiel para este tipo de cine.

En cuanto a las televisiones, salvo raras excepciones, solo las públicas programan con cierta periodicidad cine documental dentro de programas como *Documentos TV*, *La noche temática* (TVE), *Sense ficció* (TV3) o *Sala 33* (Canal 33). En esta última cadena, para mí es muy significativo el caso paradigmático de *Ciutat morta*, donde se demuestra que el cine documental, comprometido políticamente, sí interesa. Con esta película Xapo Ortega y Xavier Artigas, que se habían conocido en la comisión audiovisual del 15-M, decidieron contar la historia de Patricia Heras, falsamente involu-

crada en una agresión policial durante un desalojo okupa en Barcelona y que acabó con su dramático suicidio. Sin ayudas de ningún tipo, solo con un micromecenazgo de 4.000 euros, *Ciutat morta* triunfó en múltiples festivales. Sin embargo, tuvo que esperar año y medio y, solo después de una gran presión en las redes sociales, fue emitida por el Canal 33, el minoritario de la televisión autonómica catalana. El resultado, 20% de cuota de pantalla y 569.000 espectadores en Cataluña.

La frontera entre el documental y el reportaje periodístico siempre ha sido motivo de discusión, sobre todo si la historia que se plantea estuviera vinculada a la actualidad. Las líneas a veces se confunden, sobre todo ahora que algunas televisiones como la Sexta, por ejemplo, incrustan algunos de los ¿reportajes? de *Salvados*, dentro de su página de documentales *online*. Bienvenidos sean los reportajes/documentales de *Salvados*, siempre y cuando no impidan que las producciones independientes tengan acceso a las pantallas mayoritarias de la televisión.

### Isadora Guardia

Creo con firmeza que las experiencias de documental político en la pantalla televisiva son prácticamente nulas o bien responden a cuotas, en el caso del documental cinematográfico, que la televisión que co-financia tiene que afrontar en países intempestivos (generalmente) que dañan y limitan la eficacia del propio documental, siendo además y dependiendo del gobierno de turno, un arma arrojada que puede esperar meses, incluso años en un cajón hasta que llegue el momento oportuno. Por otra parte, la fórmula que impera en la televisión es el reportaje de carácter principalmente informativo. Que no es ni mejor ni peor, es simplemente otra cosa.

El espacio del documental político, como de cualquier otro documental con cierta complejidad y trascendencia, ha sido el cine y sigue siéndolo, aun cuando las políticas culturales no lo beneficien en absoluto. Los espacios a alcanzar debe-

rían ser todos pero los medios de comunicación de masas, inclusive el cine, no se originan con una voluntad de control sobre las instituciones, sobre el Estado, sino más bien como herramientas con las que reificar desde las instituciones, desde el Estado. Partiendo de esta base no importa mucho, desde mi punto de vista, cuál es el canal, puesto que este viene dañado de origen. Cualquiera de los documentales nombrados y los que quedan por nombrar han tenido mucho más recorrido y visibilidad por otras vías que no son las de difusión masiva convencional. Los festivales, los coloquios, los centros sociales, las universidades... son lugares de encuentro y discusión, donde el documental alcanza su labor, que es procurar al fin el diálogo.

### Margarita Ledo

El tema de la memoria, del exilio o el de la pérdida de lo que parecía tan seguro —el pleno empleo, por ejemplo— que *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) relata —ahí están Georgina y Pere Joan Ventura—, creo que son parte de las propuestas más representativas que, por otra parte, nos devolvieron la posibilidad de ver documentales en la salas de cine. De *Asaltar los Cielos* (1999) de José Luis López-Linares y Javier Rioyo a *Los niños de Rusia* (2001) de Jaime Camino, el documental político accedió a

un nuevo estatus y polinizó, por algún tiempo, las parrillas generalistas con nuevas ventanas. Pero las aguas, en mayor o menor medida, se privatizaron. Y el documental regresa a las temáticas, a sus circuitos paralelos, a sus espacios específicos, a sus DVDs de mano en mano. Reaparece, eso sí, en las filmotecas o en los museos para acompañar determinadas efemérides. O en un puñado tan pequeño de salas que las contamos con una sola mano: Cineteca en Madrid —que es institucional—, la cooperativa NUMAX en Santiago de Compostela y Zumzeig en Barcelona. La verdad es estamos en un momento difícil para filmar los pliegues de ese real que se llama Poder e incluso de las formas del Contra-poder; estamos lejos de conseguir emular a Grosz en *El rostro de la clase dominante* si no es de manera fragmentaria. Y esto es el *punctum*, lo que me sobrecoge, por ejemplo, en una película como *Vidaextra* (2013) de Ramiro Ledo, en la conversación liminal de esa generación que ni siquiera puede hacer huelga (general) porque no tiene trabajo. Por otra parte, en el caso español, el documental político, ese que toma posición, nunca podrá confundirse con el sobreformateado reportaje periodístico en televisión. Para muestra, *Eiqué y n'otru tiempo* (2014), de Ramón Lluís Bande.

## 4. Como realizadoras, ¿qué dificultades habéis encontrado a la hora de desempeñar vuestros proyectos de no ficción? Me refiero tanto a nivel de financiación como a nivel ideológico.

### Mercedes Álvarez

No tengo la impresión de haber topado con barreras ideológicas, tampoco de financiación. Cuando trabajábamos en el rodaje de *Mercado de futuros*, por ejemplo, el aspecto político y social que me preocupaba era, más que revelar información sensible o secreta, comprender, junto con el espectador, cómo habíamos llegado a tal desastre. Era necesario apuntar a la responsabilidad del sistema crediticio y financiero, a los vendedores de humo

del boom inmobiliario, a la voracidad del sector, pero no eludir la complicidad general de todos como consumidores de ese juego, en el desastre urbanístico y en la trampa hipotecaria. No creo que haga falta, en general, la necesidad urgente de ser transgresora para tratar un tema político o para desvelar la verdad. A veces solo hace falta eliminar el ruido informativo y aclarar la mirada sobre las imágenes, desenturbiar el tema. Y el resto dejarlo en manos del espectador.

### **Georgina Cisquella**

La carrera de obstáculos es infinita y la verdad es que para enfrentarse a la producción de un documental hay que tener más moral que el Alcoyano. En todos los proyectos en los que he participado las fuentes de financiación han sido mínimas, y cuando se ha contado con ayudas de algún tipo siempre han ido destinadas a mejorar el proceso de producción y no a los salarios de los participantes, que casi siempre son testimoniales. En general, el género documental requiere tiempo, empeño, voluntad y creer que lo que haces vale la pena. Las productoras son pequeñas, las ayudas oficiales del ICAA cada vez más menguadas, las televisiones han reducido notablemente sus partidas, y cada vez es más habitual acudir al *crowdfunding* para que nuestros amigos o potenciados aliados en una causa contribuyan desde el mundo virtual.

El problema es que todo se puede complicar aún más con la reforma de la ley de cine y las nuevas órdenes ministeriales dictadas por el PP desde el ICAA que, si nadie lo remedia, se pondrán en marcha en enero de 2017. Dicha reforma incluye exigencias tan increíbles como asegurar un presupuesto milagroso de 700.000 euros para la película, también para el documental, y tener la garantía de una distribuidora sin que se haya iniciado el proyecto. Otro aspecto sangrante de la reforma de la Ley de 2007 es que para acceder a las subvenciones oficiales te obligan a asegurar el estreno en... ¡quince salas! Un circuito solo accesible a los grandes productos mediáticos del género como Michael Moore. La única excepción positiva en la nueva reglamentación es que se puntúa la igualdad de género en los equipos pero, sinceramente, eso poco va a mejorar la situación de las cineastas con todas las cortapisas relatadas anteriormente.

A nivel ideológico, está claro que la mayoría de televisiones consideran incómodos los documentales políticos cuando el relato o la denuncia implica al propio país, pero creo que los muros más infranqueables se alzan cuando la película entra en colisión con los grandes intereses financieros,

ya que eso determina la dificultad no solo de distribución, sino también de difusión informativa.

### **Isadora Guardia**

Dificultades todas, pero es desde aquí desde donde mejor se construye. El precio a pagar es no conseguir una estabilidad que te permita organizar tu vida en torno a lo que realmente importa aunque esto también te permite no olvidarte de qué es lo que realmente importa. Y es contar la verdad de las cosas.

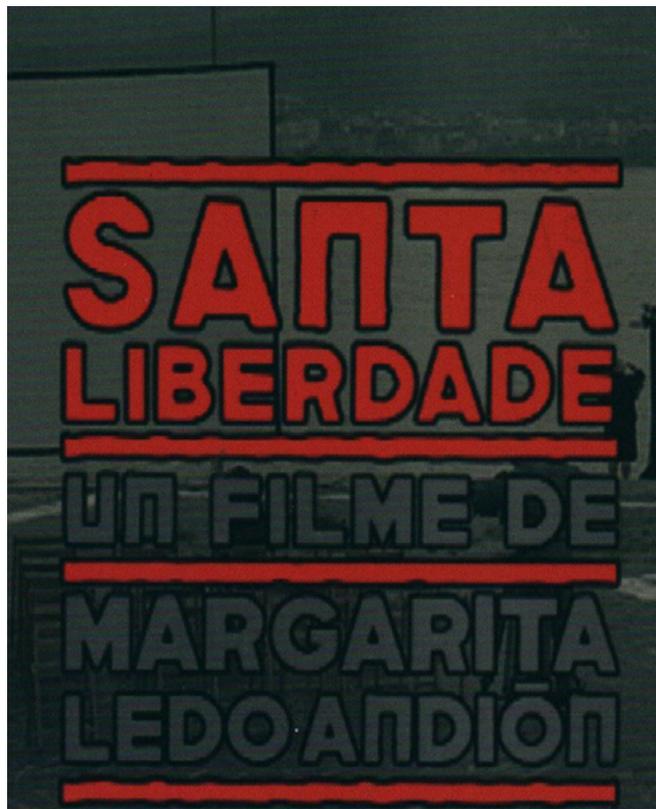
La complejidad de los procesos en cuanto al carácter económico, de financiación, etc. muchas veces viene dada por las propias circunstancias y es que la realidad no entiende de plazos y esperas a la hora de mover y organizar un proyecto. Al mismo tiempo esto precariza el trabajo, pero te obliga a no perder la atención ni un segundo a todo lo que ocurre a tu alrededor. El contexto en el que nos encontramos, de pura *empleabilidad*, ha proletarizado cierto nivel intelectual, de manera que sobrevivir se convierte en un objetivo igual de importante como es el de realizar o dirigir un proyecto. Es así y simplemente hay que tenerlo claro para cuando llegan los momentos de desazón e incertidumbre.

Respecto a la cuestión ideológica, yo personalmente me siento todo lo libre que el sistema te permite, jaja. Como diría Rosendo «abusan de tu libertad»; pero sí es cierto que hasta ahora he dicho lo que quería y tenía que decir. Y, sobre todo, lo que los protagonistas de los documentales realizados necesitaban decir.

### **Margarita Ledo**

En mi caso las películas forman parte de un proyecto personal, es decir, político en el sentido estricto. Y porque conozco las condiciones en que lo desenvuelvo, trato de labrar esa complicidad entre mi propuesta, lo real y el público-modelo, aquel que quiero que lo vea, bien en circuitos estándares, tipo televisión, o en espacios informales que, en general, son agrupaciones ciudadanas. *Santa*

*Liberdade* (2004), que se estrenó en los Verdi, que recorrió festivales de índole diversa y que, sobre todo, se proyectó en centenares de asociaciones culturales, a pesar de conseguir apoyo de Ibermedia o de los programas institucionales de la Xunta, nunca entró en las televisiones públicas. Bueno sí, hubo una única emisión en TVG durante el gobierno bipartito BNG-PSOE. En cambio permaneció largo tiempo en Odisea o en el Canal de Historia. Y *Liste, pronunciado Lister* (2007), que también tuvo ayudas institucionales, nunca se emitió por televisión. Es una práctica bien conocida, esta de las órdenes de silencio: contribuir a la producción, porque es difícil evitarlo, e interrumpir la difusión. Así que este documental sobre el siglo del comunismo circuló por encuentros universitarios, museísticos, de festivales o de agitación. A propósito de esta notación, agit-prop, seguramente uno de mis trabajos más vistos es el corto *Lavacolla, 1939*, que formó parte del ya mencionado film colectivo *Hai que botalos* para expulsar al PP del gobierno de Galicia. Aunque por poco tiempo, lo consiguió. Y el más querido para mi es *Cienfuegos, 1913* (2007), para la Feria del Libro de La Habana, e *Illa* (2008), en homenaje a las mujeres republicanas exiliadas.



*Santa Liberdade* (Margarita Ledo Andión, 2004)

**5. En el ámbito internacional parece bastante claro que el documental político ha encontrado un impulso considerable a través del éxito de cineastas como Michael Moore, Morgan Spurlock u Oliver Stone, en los que la militancia viene acompañada de una fuerte aura mediática. ¿Creéis que la no ficción española de enfoque político puede aspirar a ese tipo de alcance?**

**Mercedes Álvarez**

Parece difícil. A los cineastas como Michael Moore u Oliver Stone, más allá del valor o no de sus obras, les acompaña un gran despliegue publicitario. Cifras de presupuesto y marketing inconcebibles en Europa. En la tradición cinematográfica documental (me cuesta un poco hacer esta diferencia entre géneros) en España hay muy buenos ejemplos, de Buñuel a Patino pasando por Valdelomar. Además del cine militante propiamente dicho: Lorenzo Soler, Jordà, Colectivo

de Clase y muchos otros (no conozco demasiado bien esta época). Por otro lado, los cuarenta años de silencio han pesado mucho... Para que se den buenos documentales hace falta o bien esa tradición, con su lenguaje y gramática evolucionadas, su sistema de producción, una cultura cinematográfica en el espectador y una tradición de la crítica o bien unas ganas enormes por expresarse en momentos históricos traumáticos, como se da puntualmente ahora en cineastas de China, Corea, Irán, Rumanía, etc.

### Georgina Cisquella

Con su primera película *Roger and me* (1989) Michael Moore consiguió recaudar seis millones de dólares, después de proyectarla en 250 salas. En 2002 se llevó el Oscar a Mejor Documental con *Bowling for Columbine*, que recaudó veinticinco millones de dólares, y dos años más tarde fue premiado con la Palma de Oro en el Festival de Cannes con *Fahrenheit 9/11* (2004), y consiguió otro tanto. Me remito a las cifras para situarnos en la estratosfera de la industria americana donde incluso el cine documental más o menos crítico, basado, eso sí, en personajes mediáticos y efectistas como Moore y Spurlock —otro que se hizo millonario—, encuentra sus vías de promoción, recaudación y marketing a nivel mundial.

Creo que los tres ejemplos no tienen nada que ver con lo que nos sucede a nosotros, sin despreciar que hayan conseguido llevar al cine a millones de espectadores para ver una cara distinta de Estados Unidos y sus relaciones con el mundo.

En mi opinión, el cine documental político tanto en Europa como en España va por otros derroteros, tanto en el argumentario como en las formas de promoción y difusión. Probablemente estamos más emparentados con la rica tradición del cine documental latinoamericano que, aunque más desconocido, tiene una vasta e interesante producción.

Puede que algún día, milagrosamente, surja nuestro Moore, algún fenómeno especial que arrase en taquilla, pero ese no es el sistema que logra afianzar la producción de documentales, políticos o no, y convencer al público. Conseguir que la industria del cine, los administradores del dinero de la cultura y las televisiones crean, inviertan y difundan adecuadamente el cine de no-ficción, ese que muchas veces nos enfrenta a la verdad incómoda, es probablemente el único camino.

### Isadora Guardia

A mí me gustaría resaltar incluso por encima de estos cineastas a Hubert Sauper y su inconmen-

surable *La Pesadilla de Darwin* (2004), porque creo que se aleja solo de manera aparente de cuestiones concretas de carácter político para entrar de lleno en la cuestión política en esencia. La secuencia en la que se describe el vuelo de los aviones cargados de comida llegando a Europa y volviendo a África cargados de armamento es tan sorda como cierta y si esto no es político pues no hay nada que lo sea.

A partir de aquí, el aura mediática que envuelve a determinados cineastas que provienen de la industria por excelencia, como es la norteamericana, no creo que tenga equivalencia no ya en España, sino en Europa en general. Primero porque el culto a la personalidad no se da de la misma manera y segundo porque tampoco existen muchos casos de cineastas con gran alcance mediático, en el caso español, que se dediquen a la no ficción y en concreto a la no ficción de carácter político. Referentes son Medem citado anteriormente y *La Pelota Vasca. La piel contra la piedra*, incluso Fernando León con *Caminantes* (2001) o *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), de la que es guionista; o Elías Querejeta, aunque ni siquiera sé hasta donde se le puede considerar con alcance mediático que no quede circunscrito al propio ámbito cinematográfico...

Ahora mismo en cartel se ha programado *Informe General II: El nuevo rapto de Europa*, del incombustible Pere Portabella, peso pesado del cine político en España, y su repercusión mediática ha sido ninguna. Por poner un ejemplo.

Al mismo tiempo no me posiciono en un lugar desde el cual mirar con preocupación estos alcances, hay trabajo que hacer que es imprescindible, sin más.

### Margarita Ledo

Todos los nombres que citáis son estadounidenses. Y no es casualidad. Así que de acuerdo con el lugar que se ocupa en la geopolítica, no, la no ficción española de enfoque político que se olvide del sueño de la maestra en *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953). Tampoco por notoriedad

(el caso más próximo podría ser el de Javier Bardem). Y nada comparable, a nivel español, con los formatos televisivos que acogen algunas cadenas americanas. Creo que la puesta en valor de las propuestas tiene que seguir indicadores diferentes. Yo miraría hacia todo lo que quedó sin desenvolver desde el documental republicano, ese que nos explica. Miraría hacia el Buñuel de *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) o el Carlos Velo de *La ciudad y el campo* (Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, 1934) y no tanto hacia Michael Moore. De buscar un modelo en el documental estadounidense que, como los citados, contradicen la verdad oficial, Errol Morris no es un mal ejemplo. Y de poner los ojos en el documental performativo, ese que destaca la actuación tanto de los autores como de los sujetos del documental, me quedo con las indicaciones de Stella Bruzzi y miro hacia Nick Broomfield. En todo caso, el éxito está tan tocado por la falta de gracia del poder, que me quedo con lo local. Con *El Desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), del que aún no conseguimos salir. ■

## NOTAS

---

- 1 Este episodio fue recogido por Uqui Permuy en 1989 e incluida años más tarde en su documental *Doli, Doli, Doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo* (2011).

# conclusión

## DESDE LA ADVERSIDAD

JORDI REVERT

El camino natural por el que se abre paso el documental político es necesariamente abrupto. No es concebible una militancia cuando no hay por lo que luchar, del mismo modo en que cuesta imaginar las batallas libradas desde la no ficción en condiciones favorables. Es evidente, a la luz de las respuestas, que el momento actual pone todas las trabas para que ese formato pueda fructificar en discursos movilizadores. Pero también que esa adversidad debe ser el contexto propicio para motivar obras que aspiren a transformar la realidad desde su propia verdad. Al fin y al cabo, como subraya Isadora Guardia, «dificultades todas, pero es desde aquí desde donde mejor se construye». Desde ahí, las dificultades para filmar, por usar los términos de Margarita Ledo, los pliegues de ese real llamado Poder e incluso de las formas de Contra-poder, es una carrera de obstáculos en la que sin embargo no se impone el pesimismo. Las cuatro realizadoras convocadas vuelcan en abundancia títulos ajenos y trabajos propios que nos recuerdan que el esfuerzo de los documentalistas ha sacado adelante proyectos contra viento y marea para mirar allí donde no miraba —o no quería mirar— el resto: los trabajadores de NUMAX o las conserveras de la Illa de Arousa son las voces silenciadas por la realidad que funcionan como epi-

centro de la fuerza militante del formato cuando se les da un altavoz. Llorenç Soler, Basilio Martín Patino, Jaime Camino, Joaquim Jordà o Pere Portabella han sido faros en medio de la niebla — Mercedes Álvarez habla de la importancia de una tradición o una evolución gramática consolidada que, en el caso español, se ha visto bloqueada por los cuarenta años del silencio del franquismo— para guiar en el lento y tortuoso sendero hacia la militancia audiovisual. Las invitadas a nuestra sección se manifiestan conscientes de todas esas dificultades, pero a la vez sus reflexiones vuelven a poner de relieve la importancia de la no ficción política como arma y herramienta para el debate y el cambio social.

Para evaluar su impacto, sin embargo, es inútil seguir fijándonos en los canales tradicionales como terreno para el diálogo con los espectadores. La distribución en las salas de cine, indica Georgina Cisquella, cataloga de antemano el formato como minoritario y lo condena a presencias marginales o directamente a la ausencia. Las televisiones, por su parte, o bien destierran las producciones documentales independientes al ostracismo de las horas intempestivas o bien se circunscriben a la esfera del reportaje televisivo, que, aunque comparta algunas de las inquietudes y temas del

documental, parte de planteamientos y objetivos distintos —la incitación a una mirada reflexiva y al diálogo, en el primer caso, frente a la urgencia de la información y el alcance mayoritario, en el segundo—. Como bien advierten Cisquella y Guardia, el camino a seguir no está ahí, sino en las salas alternativas, los festivales, los certámenes específicos, los cine-clubs, las universidades y los centros sociales. Ventanas más propensas al diálogo —que debe imponerse como función básica para la transformación de la realidad social— que además escapan en mayor medida a cualquier voluntad de control desde las instituciones. Es entonces cuando también el contexto se torna emancipador y el texto puede impulsar el libre intercambio de ideas.

Esas son, pues, las condiciones en las que el documental político español avanza —con paso lento, pero firme— en la actualidad, condiciones que, a la vista está, poco tienen que ver con las que preceden a tendencias internacionales más mediáticas y que ponen el acento en lo performativo. Lejos de esa vorágine a la que han empujado directores como Michael Moore o Morgan Spurlock, nuestra propia tradición de no ficción encuentra una gramática propia que, para lo bueno y para lo malo, no viene alentada desde la promoción y el efectismo, y que por tanto no puede aspirar a las mismas consecuencias. El terreno, sin embargo, es tanto o más fértil para un debate de largo alcance y abre un prometedor horizonte en el que el formato debe seguir jugando un doble papel fundamental: 1) como agente concienciador que incite a la reacción y a la acción; 2) como herramienta cuestionadora que siga hilando el contrarelató que debe existir para contraponerse a la realidad. No se trata de poner en el centro de ese relato alternativo a protagonistas que capturen toda la atención, algo que el reportaje televisivo, con Jordi Évole a la cabeza, sí que ha practicado con fortuna. En el caso del documental político e independiente, el modelo consolidado —o en progresiva consolidación— deja a un lado el personalismo y se consagra, desde distintas técnicas y

puntos de vista, a desarticular esa realidad que se presenta como lectura unívoca. A ser el argumento que recuerda la necesidad de poner en duda la oficialidad como permanente ejercicio de garantía democrática. Al calor de las palabras de las cuatro firmas aquí concitadas uno puede estar seguro de que ese ejercicio, pese a todos los impedimentos, sigue disfrutando de plena vigencia, renovando sus formas y rehaciéndose desde la adversidad. ■

## EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA: ESPACIOS DE LO POLÍTICO

---

### Resumen

El desarrollo del documental político en España ha venido condicionado por un recorrido histórico que ha acabado resultando determinante en la casi ausencia de una tradición consolidada de militancia audiovisual desde la no ficción. Sin embargo, y a pesar de todos los obstáculos, el formato ha seguido reinventándose desde la adversidad para conformar un contrarrelato capaz de cuestionar el Poder. El presente debate busca analizar el estado actual de este tipo de documental en nuestro país, definir la relación que mantiene con los espectadores, detectar sus vías de distribución y entender qué lugar ocupa respecto al documental político internacional.

### Palabras clave

Documental político; España; 15-M; activismo cinematográfico.

### Autores

Mercedes Álvarez (Aldealseñor, 1966) es directora de cine. *El cielo gira* (2005), su primer largometraje obtuvo numerosos premios internacionales como el Tiger Award en el Festival de Róterdam, Cinema du Reel de París, Infinity de Alba (Italia) o los de Fipresci de la Crítica Internacional, Jurado, Público y Mejor Película en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, siendo también ampliamente reconocida en España con premios como Película Revelación y Mejor Montaje del Círculo de Escritores Cinematográficos, Mejor Dirección Novel y Mejor Dirección Documental de la Asamblea de Directores Cinematográficos Españoles (ADIRCE) y el Premio Ojo Crítico de Cine de Radio Nacional de España. La película ha sido exhibida en más de 30 países. Su segundo largometraje, *Mercado de futuros* (2011) obtuvo el premio Miradas Nuevas en el Festival Visions du Reel (Nyon, Suiza), Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Mejor Documental en el Festival de Nantes y la Navaja de Oro de TVE. En 2013 participa junto al artista Francesc Torres en el pabellón de Cataluña para la Bienal de Venecia.

Georgina Cisqueña es periodista y guionista de cine documental, de larga trayectoria en TVE. Ha sido corresponsal diplomática, presentadora de programas informativos como *Informe Semanal* (TVE: 1996-), y especialista en el área de cine de *Telediario* (TVE: 1994-). Entre 2004 y 2008 es directora y creadora de nuevos formatos para La 2 de TVE, como el programa cultural *Miradas 2* (TVE: 2004) y *Cámara abierta 2.0*

## THE DOCUMENTARY IN SPAIN: POLITICAL SPACES

---

### Abstract

The development of the political documentary in Spain has been conditioned by a historical trajectory that has ultimately resulted in the near absence of a consolidated tradition of activism in non-fiction filmmaking. However, and in spite of all of the obstacles, the genre has been continuously reinvented under adverse conditions to shape a counternarrative capable of questioning the Establishment. The aim of the discussion here is to analyse the current state of this type of documentary in Spain, to define the relationship such documentaries develop with their viewers, to identify their channels of distribution and to understand their place in relation to international political documentaries.

### Key words

Political documentary; Spain; 15-M Movement; film activism.

### Authors

Mercedes Álvarez is a film director. *El cielo gira* (2005), her first feature film, won numerous international awards, such as the Tiger Award at the Rotterdam Film Festival, the Cinéma du Réel in Paris, the Infinity Film Festival in Alba, Italy, the FIPRESCI International Film Critics Prize, and the Jury, Public and Best Film prizes at the Buenos Aires Festival of Independent Film, and was also widely recognised in Spain with awards like the Revelation Film and Best Editing prizes from the Círculo de Escritores Cinematográficos, Best New Director and Best Documentary Director from the Asamblea de Directores Cinematográficos Españoles (ADIRCE) and the Premio Ojo Crítico from Spain's national public radio network RNE. The film has been screened in more than 30 countries. Her second feature film, *Mercado de futuros* (2011) won the Prix Regard Neuf at the Visions du Réel Festival (Nyon, Switzerland), the Jury's Special Mention at the Buenos Aires Festival of Independent Film, Best Documentary at the Nantes Festival and the Navaja de Oro from the Spanish television network TVE. In 2013 she participated together with the artist Francesc Torres in the Catalonia pavilion for the Venice Biennale.

Georgina Cisqueña is a journalist and documentary scriptwriter who has enjoyed a long career at Spain's national public television service (TVE). She has worked as a diplomatic correspondent and presenter on news programs like *Informe Semanal* (TVE: 1996-), and a specialist in the area of film on *Telediario* (TVE: 1994-). From 2004 to 2008 she was the director and creator of new formats for TVE 2, like the cultural program

(TVE: 2007-). En su actividad como guionista, destacan *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) que obtuvo el Goya al Mejor Documental en 2002 y *Oxígeno para vivir* (2011), del que también es directora. Entre sus trabajos anteriores figuran *Subcomandante Marcos, viaje al sueño zapatista* (Ventura, 1995), *Me estoy quitando* (Ventura, 1999) y *En el mundo a cada rato* (Ventura, 2004). Contacto: gcisquella@gmail.com.

Isadora Guardia (1974) es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Fue profesora asociada de Narrativa Audiovisual, Práctica de Documental e investigadora en el grado de Comunicació Audiovisual en la misma universidad entre 2002 y 2014. Desde 2012 es profesora titular e investigadora en Comunicación Audiovisual y Multimedia en la Escuela Universitaria ERAM (centro adscrito a la Universitat de Girona), donde imparte entre otras asignaturas Teoría y Análisis de la Imagen y Dirección Audiovisual. Como profesional ha escrito y dirigido las producciones documentales *El cielo que perdimos*, (2002), *Así en la Tierra como en el cielo* (2002), *La Mano Invisible* (2003), *Ispiluan* (2004), *La ciudad de los muertos* (2007-08), *Lo que el gato supo y no quiso contar* (2007) y *Y así es...* (2008). Actualmente tiene dos títulos en producción: *Helena, la dignidad primero* y *El Macroproyecto*. Además, como guionista escribe en la actualidad un proyecto de largometraje producido por Buen Paso Films y dirigido por Silvia Munt. Contacto: isadora.guardia@eram.cat.

Margarita Ledo Andión es Catedrática de Comunicación Audiovisual de la Universidade de Santiago de Compostela (USC), cineasta y escritora. Preside la Federación Lusófona de Comunicación, es Vicepresidenta primera de la AE-IC y Directora del Grupo de Estudios Audiovisuais de la USC. En la actualidad es investigadora principal del proyecto de I+D+i "Hacia el espacio digital europeo: el papel de las pequeñas cinematografías en V.O." Sus últimos artículos y capítulos de libro son *Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones* -publicado en el número 71 (2016) de la Revista Latina de Comunicación Social-, *Cine documental, cibercultura y tecnologías de proximidad* -publicado en el número 100 (2015) de la revista *Telos*- y «Vestigio y extrañeza: sobre la obra de Bernardo Tejada», -dentro del volumen colectivo *Imagen, cuerpo y sexualidad*, coordinado por Francisco Zurian y editado en 8y1/2 (2014)-. Su libro

*Miradas 2* (TVE: 2004) and *Cámara abierta 2.0* (TVE: 2007-). Her work as a scriptwriter has included *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), which won the Goya Award for Best Documentary in 2002 and *Oxígeno para vivir* (2011), which she also directed. Her earlier work includes *Subcomandante Marcos, viaje al sueño zapatista* (Ventura, 1995), *Me estoy quitando* (Ventura, 1999) and *En el mundo a cada rato* (Ventura, 2004). Contacto: gcisquella@gmail.com.

Isadora Guardia holds a Doctorate in Audiovisual Communications from the Universitat de València. She was Associate Professor of Audiovisual Fiction, Documentary Practice and a researcher for the Audiovisual Communications degree program at the same university from 2002 and 2014. Since 2012, she has been working as a professor and researcher in Audiovisual and Multimedia Communications at the Escola Universitària ERAM (an institution attached to the Universitat de Girona), where she delivers courses in Image Theory and Analysis and Audiovisual Direction, among others. As a professional she has written and directed the documentary productions *El cielo que perdimos*, (2002), *Así en la Tierra como en el cielo* (2002), *La Mano Invisible* (2003), *Ispiluan* (2004), *La ciudad de los muertos* (2007-08), *Lo que el gato supo y no quiso contar* (2007) and *Y así es...* (2008). She currently has two titles in production: *Helena, la dignidad primero* and *El Macroproyecto*. In addition, as a scriptwriter, she is currently writing a feature film project produced by Buen Paso Films and directed by Silvia Munt. Silvia Munt. Contact: isadora.guardia@eram.cat.

Margarita Ledo Andión is a filmmaker, writer and Professor of Audiovisual Communications at the Universidade de Santiago de Compostela (USC). She is the President of the Federación Lusófona de Comunicación, First Vice President of the AE-IC and Director of the Audiovisual Studies Group at the USC. Currently she is principal investigator for the R&D&I project "Hacia el espacio digital europeo: el papel de las pequeñas cinematografías en V.O." ("Towards the European Digital Space: The Role of Original-Version Minority Language Filmmaking"). Recent publications include the articles "Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones", published in Issue 71 (2016) of *Revista Latina de Comunicación Social* and "Cine documental, cibercultura y tecnologías de proximidad", published in Issue 100 (2015) of the journal *Telos*, and the chapter "Vestigio y extrañeza: sobre

*Cine de fotógrafos* (2005) recibió el Premio Fundació Espais d'Art Contemporani. En 2013 estrenó su primera ficción, *A cicatriz blanca*, que junto a sus largometrajes documentales *Santa Liberdade* (2004) y *Liste, pronunciado Líster* (2007) completan su trilogía sobre el siglo XX. Se declara feminista y agitadora cultural. Contacto: margarita.ledo@usc.es.

Jordi Revert es doctorando en Comunicación en la Universitat de València y completó el Máster en Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos del mismo centro. Desde 2008 ejerce su labor profesional como crítico y escritor cinematográfico en medios *online* (*LaButaca.net*, *Détour*, *Efe Eme*) y ha publicado numerosos artículos en revistas científicas. Desde 2009 forma parte del Consejo de Redacción de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* y entre 2015 y 2016 ha dirigido la publicación. En 2016 ha publicado su primer libro, un estudio sobre el director Paul Verhoeven (Cátedra). Ha impartido diversos cursos y seminarios universitarios sobre aspectos relacionados con el cine y el periodismo. Contacto: revert.jordi@gmail.com.

#### Referencia de este artículo

REVERT, JORDI (2016). El documental en España: espacios de lo político. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 97-116.

la obra de Bernardo Tejeda", included in the collection *Imagen, cuerpo y sexualidad*, edited by Francisco Zurian and published by Ocho y Medio (2014). Her book *Cine de fotógrafos* (2005) won the Fundació Espais d'Art Contemporani Prize. In 2013 she released her first fiction film, *A cicatriz blanca*, which, following her documentary features *Santa Liberdade* (2004) and *Liste, pronunciado Líster* (2007), completes her trilogy on the twentieth century. She describes herself as a feminist and cultural agitator. Contact: margarita.ledo@usc.es.

Jordi Revert is PhD student in Communication at the Universitat de València and completed the Master in Interculturality, Communication and European Studies. Since 2008 he has been working as film critic and writer for online media (*LaButaca.net*, *Détour*, *Efe Eme*) and has published numerous articles in scientific journals. Since 2009 he has been part of the Editorial Board of *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* and between 2015 and 2016 he has been the editor of the journal. In 2016 he published his first book, a case study about the filmmaker Paul Verhoeven (Cátedra). He has taught several courses and university seminars on aspects related to cinema and journalism. Contact: revert.jordi@gmail.com.

#### Article reference

REVERT, JORDI (2016). The Documentary in Spain: Political Spaces. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 97-116.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)