

## El documental político como caja de resonancia de la violencia social: el ejemplo de *El efecto Iguazú* y *200 km*

*Documentary political cinema as a social violence sound box: the example of El efecto Iguazú and 200 km*

Jean-Paul CAMPILLO\*

### RESUMEN

El cine documental cumple con una misión política cuando, al filmar la violencia social, denuncia los fallos de la democracia. Las condiciones de trabajo, los recortes, los cierres de empresa, la cesación de una actividad, los procesos de desindustrialización o las reorientaciones económicas son el revelador de la violencia política.

Para ilustrar dichas afirmaciones, nos proponemos estudiar dos documentales españoles que giran en torno del caso Sintel, una filial de Telefónica liquidada en el año 2000. Se trata de *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) y *200 km* (Discusión 14, 2003). Ambos documentales utilizan el *flashback* como medio para reflexionar acerca de los procesos de destrucción social y las formas que adopta la violencia política.

**Palabras clave:** cine español, documental, cine social, cine político, cine militante, planes de reestructuración, movimiento social, violencia social.

---

\* Doctor en lengua, literatura y civilización española con especialidad en cine español. Titular en la Universidad de Aviñón, Francia. Miembro del Laboratoire Interdisciplinaire Récit Cultures Sociétés de la Universidad de Sophia Antipolis, Francia, y del laboratorio Identité Culture Texte et Théâtralité de la Universidad de Aviñón.

## ABSTRACT

*Documentary cinema fulfills a political mission when, filming social violence, it denounces the failures of democracy. Working conditions, cutbacks, company closures, the cessation of an activity, deindustrialization processes or economic reorientations are the revealing of political violence. To illustrate these statements, we propose to study two Spanish documentaries that revolve around the Sintel case, a subsidiary of Telefónica liquidated in 2000. It is El efecto Iguazú (Pere Joan Ventura, 2002) and 200 km (Discusión14, 2003). Both documentaries use the narrative as a means to reflect on the processes of social destruction and the forms that political violence takes.*

**Keywords:** *Spanish cinema, documentary, social cinema, political cinema, activist cinema, social plans, protest movements, social violence.*

## INTRODUCCIÓN

El documental político<sup>1</sup> trata a menudo de las manifestaciones de violencia que se dan en democracia. Los documentales españoles que nosotros estudiamos se centran esencialmente en los procesos que afectan a los trabajadores. Las condiciones de trabajo, los recortes, los cierres de empresa, la cesación de una actividad, la desindustrialización o las reorientaciones económicas conforman una serie de temas recurrentes.

La particularidad de estos metrajes es que no se contentan con hacer un inventario de dichas situaciones; también denuncian a los responsables y, en particular, la complicidad entre políticos e instituciones privadas. Empeñados en desvelar lo oculto, en desenmarañar lo que ha sido pacientemente enredado, en establecer responsabilidades, en determinar causas y procesos que muy a menudo se repiten en el tiempo, suelen cuestionar los fallos de la democracia española nacida en la transición.

---

<sup>1</sup> Llamamos *políticos* a los documentales que denuncian las malas prácticas políticas y llevan una reflexión acerca de las alternativas a un ejercicio del poder considerado como nefando.

Este es un cine que cumple con una misión social y política. Apunta problemas surgidos en la estructura misma de la sociedad a la par que cuestiona el orden establecido. Es un cine que se posiciona como defensor de las libertades (Català y Cerdán, 2007).

Pero ¿qué se entiende por el término *violencia*? Por un lado, existe la violencia producida por los trabajadores, la cual suele ser como una brutal explosión, un brote, una erupción descontrolada de furor. No son pocos los ejemplos de destrucciones, quemas del mobiliario público, enfrentamientos violentos con la policía o agresiones físicas hacia tal o cual representante.

Por otro lado, está la violencia ejercida por las que se podrían denominar las instancias de poder. Esta violencia es de otra índole. Es un movimiento sordo que toma la forma de una coacción: se destruyen empleos, o bien se cambian las condiciones de trabajo para empeorarlas.

Dichas devastaciones tienen consecuencias obvias para los asalariados: paro,<sup>2</sup> degradación del nivel de vida, cambios en la estructura familiar, incertidumbre, dificultades para integrarse al mercado laboral —en particular cuando los despidos afectan a los mayores de 50 años—, dificultades para integrarse en condiciones idénticas a las anteriores, reorientaciones profesionales, pérdida de un buen nivel de calificaciones, sentimiento de inutilidad, sensación de vivir bajo control y con obligación permanente de resultados.

Para ilustrar esas reflexiones preliminares, nos centraremos en el estudio de películas de no ficción (Weinrichter, 2004) españolas que giran en torno al conflicto laboral surgido a raíz de la liquidación de la empresa Sistemas de Instalaciones de Telecomunicaciones (Sintel), un filial de Telefónica. Seis documentales se hicieron sobre este caso. Cuatro de ellos son casi simultáneos, ya que se centran en diferentes episodios de lo que sería el primer momento de la lucha.

Ellos son *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), *200 km* (Discusión14, 2003), *La mano invisible* (Isadora Guardia, 2003) y *Alzados del suelo* (Andrés Linares, 2004). Los dos últimos son más bien un balance

---

<sup>2</sup> Sinónimo de desempleo.

de una lucha que duró más de diez años: *Nosotros* (Adolfo Dufour Andía, 2012) y *El interregno* (Francisco J. González, 2015).

Elegimos concentrarnos en las dos primeras cintas porque permiten observar las dos formas de violencias definidas. *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) es el relato de una destrucción social profunda. Trata del episodio de la ocupación del paseo de la Castellana de Madrid tras la liquidación de la empresa. *200 km* (Discusión14, 2003) sigue ahondando en esta destrucción, pero también es el relato de una agresión perpetrada por uno de los trabajadores.

Los directores, cuando deciden filmar dichas violencias, se ponen del lado de las víctimas. Ellos se sirven de las diferentes formas de violencia social para revelar las aberraciones de una democracia tentada por la corrupción, formas de oligarquía o relentes autoritarios, sin eludir las exacciones de los trabajadores.

El cine se vuelve un instrumento de reflexión sobre los acontecimientos filmados en directo. Al no obedecer a lógica de directo de las televisiones, al disponer de más tiempo, puede imponer otro relato (Gaudreault y Jost, 1990; Niney, 2009). El cine con su capacidad de síntesis y su poder narrativo sirve para poder entender, denunciar y recordar.

Estos actos son en realidad consubstanciales. Recordar lo que había pasado, mantener la memoria viva de lo que acababa de pasar, era una forma de resistencia contra uno de los peores males que afecta a los trabajadores: el olvido. El tiempo pasa. Los hechos se acumulan. Personas, testigos, desaparecen, haciendo cada vez más difícil —por no decir imposible— comprender.

Al emprender un camino de lo más visible a lo invisible, los brotes de violencia o las manifestaciones permiten penetrar procesos de destrucción social. Ambas obras usan la narración como un medio para poner en perspectiva y se valen en particular del *flashback*. El final de la historia sirve como introducción.

Pere Joan Ventura filmó el “campamento de la esperanza” a partir de mayo y hasta el 4 de agosto. Su película empieza y termina el 4 de agosto. Los directores que conforman Discusión14 empezaron a grabar hacia el 20 de mayo y terminaron el 1 de mayo; el filme empieza y termina aquel

mismo día. Alteran entonces levemente el orden cronológico. Lo más consistente de la narración se hace en *flashback*.

Nosotros postulamos aquí que el relato decronológico es un instrumento que permite poner de realce acontecimientos clave para una comprensión distanciada de los hechos. Las excavadoras del principio de *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) como el cordón policial que encierra a los caminantes de 200 km (Discusión14, 2003) son evidentemente simbólicos. Son precisamente los reveladores de una forma de violencia del sistema.

## CONTEXTUALIZACIÓN

El caso de Sintel, una empresa encargada de mantener y ampliar la red de telecomunicaciones en España, se puede resumir de la manera siguiente: 1 800 trabajadores de la que era la mayor filial de Telefónica se encontraron en el paro después de que la sociedad fuera vendida, por sorpresa, en 1996.

La venta ocurrió tras un proceso de reducción de plantilla que había empezado mucho antes (Hernández, 2001). Esta correspondía a una voluntad de reorganización del sector de telecomunicaciones tras la entrada de España en el mercado común. En la segunda mitad del siglo xx Telefónica, grupo fundado en 1924, se encontraba en una situación de monopolio y podía absorber pequeñas empresas presentes en el mercado de las telecomunicaciones (Hernández, 2001). Cuando España entró en la Unión Europea y adoptó una economía de mercado, progresivamente se puso fin al monopolio.

Sin embargo, la venta de la empresa se produjo en condiciones algo turbias. Los datos aportados por las películas son algo fragmentados. Para tener una idea mas exacta de lo que pasó, es necesario recurrir a la película *El interregno* (Francisco J. González, 2015), dirigida por los propios extrabajadores. Este documental es una colección de documentos que tiene como vocación denunciar la venta de la empresa.

La tesis que defienden los directores es que la venta ha sido el resultado de una operación política. Cándido Velázquez, entonces presidente de Telefónica, con el aval de Felipe González, vendió Sintel por 4 500 000 000

de pesetas (Hernández, 2001) a MasTec, consorcio dirigido por el disidente cubano Jorge Mas Canosa.

Este último podría haber financiado la campaña política de José María Aznar, candidato en 1996 a las elecciones generales (Sembrero, 1996). Esta venta puede que fuera una manera de devolverle un favor a Jorge Mas Canosa. Su grupo conocía en aquel entonces dificultades financieras; gracias a la compra de Sintel logró recapitalizarse en la bolsa (Horcajo, 1997).

Por su parte, Telefónica redujo progresivamente la cartera de trabajo para Sintel. Lógicamente, la empresa que no tenía otro cliente más que el operador de telefonía se endeudó. MasTec, que no tenía ningún interés en mantener la actividad de Sintel, decidió entregar la gestión de la empresa a un grupo de ejecutivos que la llevaron hasta la quiebra.

Entre ellos estaba Juan Antonio Casanovas, acusado en el 2009, junto con otros, de corrupción y de haber vaciado la empresa de todos sus bienes (EFE, 2009). Los tribunales, a los cuales habían recurrido los trabajadores, dieron la razón a los trabajadores engañados por la empresa y el gobierno. Pero eso fue trece años después.

#### *EL EFECTO IGUAZÚ: ECONOMÍA DE SUBSISTENCIA CONTRA ECONOMÍA DEL DERROCHE*

*El efecto Iguazú* es el primer metraje que aborda el caso Sintel. Fue dirigida por Pere Joan Ventura (2002) y escrita por Georgina Cisquella. Los dos entraron tarde en el campamento de la esperanza, hacia mayo, en plena primavera, cuando ya los trabajadores tenían ocupado el paseo desde hacía cinco meses sin haber recibido respuesta alguna tanto por parte de los dirigentes de Telefónica como por miembros del Gobierno.

Estrenada casi un año después de la ocupación, la cinta no cumplía con la necesidad de una visibilidad inmediata. Es más bien el soporte de una reflexión acerca de las orientaciones políticas tomadas por el gobierno de José María Aznar. El documental aprovecha la distancia temporal y juega con ella.

## El desfase temporal inicial

El documental empieza por imágenes que nos sitúan el 4 de agosto, después de la asamblea general que confirmó el abandono del campamento. Empieza al día siguiente de este gran acontecimiento que permitió cerrar seis meses de ocupación de una de las vías centrales de Madrid. Se inicia en el momento en el que barren el campamento, cuando las excavadoras tiran las barracas y llenan los contenedores.

Pere Joan Ventura subordinó el relato de la ocupación de la Castellana a un plano cenital de la avenida y a una serie de tróvelin de avance. Con estas primeras imágenes, tenemos la sensación de remontar el tiempo. En efecto, entre el plano 3 y el 7 existe una diferencia notable: en el primero nada queda ya de las cabañas cuando en el segundo todavía siguen en pie. Con las ruinas coexisten dos tiempos. Progresamos desde lo que fue a lo que ha sido hace poco.

El movimiento de la cámara indica que vamos a recordar. Prueba de ello es la presencia de un hombre (00:02:14) que está tecleando en el ordenador. Este señor es como la última huella de la presencia de los extrabajadores de Sintel. Aparece en el plano después de una panorámica vertical hacia abajo. Está escribiendo en medio de la barahúnda de las máquinas, apenas audibles fuera de campo.

Aquel testigo, sin embargo, quedará mudo. Es una voz en *off* la que habla o, mejor, la que se habla a sí misma: “Si nos hubieran dicho hace unos años que íbamos a ocupar el Paseo de la Castellana, durante seis meses, para defender el puesto de trabajo, no lo hubiéramos creído”.

La frase inicial utiliza un *nosotros*. El enunciador relaciona el *hic et nunc* con lo que pasó seis meses antes. Notemos, sin embargo, que lo hace utilizando un subjuntivo pluscuamperfecto. La narración empieza por una extrapolación, una hipótesis (el subjuntivo pluscuamperfecto es utilizado en una subordinada de condición): el locutor, desde el presente de enunciación (el 4 de agosto), se transporta hacia un pasado completamente terminado (“hace unos años”).

Podemos imaginar que el locutor se refiere al periodo anterior a la venta de la empresa, a un momento del pasado en el que el futuro parecía seguro. A partir de este pasado, formula una suposición. Pero lo hace en discurso indirecto, como si no fuera suya, como si fuera imposible siquiera formularla todavía (“nos hubieran dicho”). Sin embargo, se trata de un hecho real, factual, que acaba de pasar, que pasó, como lo prueba el imperfecto (“íbamos a ocupar”).

Esta frase algo retorcida señala la dificultad de admitir lo que pasó. Lo improbable se ha vuelto tangible y al mismo tiempo ya no está. De ahí la necesidad de recordar y de contar para encararse con lo inconcebible. El relato no es más que esto: las palabras, al poder ser transmitidas, leídas o escuchadas; las imágenes, al ser una huella de lo que pasó, vuelven a dar una realidad a lo que era impensable y permanece aún inverosímil. Por cierto, los verbos vuelven pronto al indicativo:

Pero nos obligaron a ello porque ahora, en estos tiempos de globalización salvaje, alguien desconocido decide apretar un botón y eliminar de golpe tu empleo, tu historia y tu futuro. Nosotros, los 1 800 trabajadores de Sintel, hicimos todo lo posible por romper el silencio y no ser arrastrados por el efecto Iguazú.

El recurso posesivo *tu*, impersonal, reclama la atención del espectador. El presente de indicativo con valor absoluto (“decide”) vincula los hechos pasados con los hechos presentes y por pasar. El discurso se ancla en la realidad, una realidad que el locutor es capaz de elucidar gracias a los análisis del propio Adolfo Jiménez. Este último es en efecto el autor de la metáfora del “efecto Iguazú”.

Al final de este documental, que se terminó de montar casi un año después de que terminara la ocupación, era imprescindible encontrar una nota acerca de lo ocurrido una vez concluido el acuerdo. En efecto, entre el remate del rodaje y el de la finalización de la película todavía no se había cumplido el acuerdo. La información acerca del incumplimiento de lo pactado cambia

la interpretación de las imágenes finales y seguramente de la película. Ya no puede ser el relato de una victoria, sino el de una resistencia.

Además, el documental, al filmar a personas que existen de verdad, al intervenir en sus vidas de manera muy limitada, nos une a ellos y crea una espera. Durante más de una hora y media, en el condado de cuatro meses de rodaje, se recogieron testimonios. Los participantes manifestaron su ira, sus miedos, sus disgustos y al mismo tiempo su anhelo y sus esperanzas. Los vimos resistir y, según parecía, triunfar. No decir nada hubiera sido traicionarlos. También hubiera significado una forma de negación.

El cartón nos brinda una información a la vez muy precisa e incompleta: los trabajadores cobraron sus pagas atrasadas, pero 1 200 de ellos no recuperaron un empleo. Solo los mayores de 50 años se beneficiaron de un plan de prejubilaciones. He aquí el balance de la película: si las cámaras estuvieron presentes para filmar una lucha acérrima, la narración termina con un vacío imposible de colmar.

Se abrió una llaga profunda. La euforia se transmutó en desesperación. Las imágenes vistas unos segundos antes ya no tienen sentido. Y no habrá más imágenes para contar las esperanzas traicionadas, para mostrar a aquellos trabajadores esperando cualquier tipo de proposición que pudiera solucionar su futuro. El tiempo sigue pasando y la historia sigue escribiéndose, pero en un sentido diferente de lo que se esperaba.

El cine, arte que juega con lo visible y lo invisible, no puede colmar este vacío. Sin embargo, este tiene la posibilidad de dejarse llevar por él para luego darle sentido (Comolli, 2004). Lo puede poner de realce. En esta cinta, los segmentos que enmarcan el *flashback* tienen como objetivo evidenciar un desfase entre dos gestos, dos formas de actuar que remiten simbólicamente a dos posturas ideológicas bien identificadas: por un lado, la producción de residuos y, por otro, la economía de la subsistencia.

## La estructura narrativa

El filme bien puede ser considerado como un largo *flashback* que, adoptando la terminología de Yannick Mouren (2005), se puede describir de la siguiente manera:

- Externo. Cuenta acontecimientos anteriores a los que el relato fijó como punto de partida: la destrucción del campamento acaecida el 4 de agosto, al día siguiente del voto.
- Continuo. Expone los acontecimientos sin volver al tiempo primero. Las dos intervenciones de la voz en *off* anónima, acompañadas de una visualización del que escribe, no remiten al 4 de agosto.
- Racordante. Se vuelve al tiempo de referencia a 01:21:55, cuando la destrucción del campamento. Entonces se oye por última vez la voz en *off*.
- Completivo. Cuando se vuelve al tiempo de referencia, todos los acontecimientos que tenían que ser contados (desde el punto de vista diegético exclusivamente) lo han sido. La película termina igual que empezó.

Al principio, el documental adopta una estructura que copia el paso de los días. A 00:02:27 empieza lo que constituye, diegéticamente hablando, el día uno. Un breve plano de detalle en un calendario nos deja ver la fecha: estamos a 10 de mayo del 2001. Llegado muy tarde al campamento, Pere Joan Ventura no quiso colmar artificialmente su ausencia mediante archivos o reconstituciones (De la Fuente Soler, 2016). El filme debuta con la primavera. El campamento ya está bien implantado.

Todos tienen sus rutinas y el horario está bien organizado. Se ve la alternancia de los gestos más cotidianos y de las manifestaciones diarias. El resumen de este primer día no desentona con los reportajes publicados por las mismas fechas en la prensa: todos ya tenían sus quehaceres. Este día uno, que no es más que el condensado de numerosas jornadas, termina con la venida del programa de radio *Horas 25* de la cadena SER.

Después de este primer tramo, la película no cambiará ya de ritmo. El documental, paradójicamente, *sumariza* —resume unos meses de ocupación en 74 minutos— y al mismo tiempo nos da la sensación de que el tiempo se estira (Gaudreault y Jost, 1990). Adopta un ritmo propio gracias a la restitución del cotidiano de los miembros de Sintel ocupando la Castellana.

El segundo día, tercera secuencia filmica (00:15:08-00:21:54), se encadena con el cuarto mediante un simple corte (27:39). La distinción

entre los diferentes días funciona igual que anteriormente. Las secuencias se abren con planos que filman las costumbres mañaneras y se cierran con un plano de noche de la Castellana.

La organización del contenido es estrictamente idéntica a la primera secuencia: tenemos imágenes rutinarias, manifestaciones y entrevistas explicativas. Durante los días dos y tres todo es elipsis. Imposible identificar en qué día estamos.

La quinta secuencia, que también inaugura la segunda parte, se dedica al periodo estival. Mientras la cámara inicia un *trávelin* lateral hacia la derecha —movimiento que recuerda los primeros planos de la película—, la voz en *off* nos ubica en el tiempo: “Ya pasó el invierno, pasó la primavera y llegó el verano” (00:27:51).

La organización de la secuencia no cambia. Los gestos cotidianos tales como afeitarse, preparar algo de comer, reparar, mejorar, jugar a los naipes, se repiten. Solo han cambiado la luz y el atuendo de los hombres. Visten más ligero. Apenas una secuencia viene a perturbar la sucesión casi imperceptible del tiempo: el *happening* en el momento de la reunión de los accionistas de Telefónica. Este deja entrever la capacidad de organización y de agitación del comité intercentros.

La sexta secuencia es igual a las precedentes. Se suceden los planos que describen las rutinas. La voz en *off* solo insiste en la dificultad de mantener una vida familiar normal en este contexto de ocupación del paseo y anuncia el episodio de la visita al parque de atracciones.

La séptima secuencia (00:45:20) sintetiza acontecimientos muy diferentes: tenemos a la vez la visita al parque de atracciones, momento de intimidad; la visita de José Saramago al campo, momento de comunicación pública; la participación en el día del orgullo gay, sorprendente ejercicio de convergencia de las luchas por las calles de Madrid, y el viaje a Génova de Valeriano Aragonés, colíder con Adolfo Jiménez de la resistencia.

El viaje a Génova, lugar de encuentro de los antimundialistas con ocasión de la reunión del G8 entre el 20 y el 22 de julio de 2001, abre la tercera parte, la que anuncia el final de la ocupación. El relato del viaje se alterna con el del principio de la resolución del conflicto.

Este paralelo entre las manifestaciones del G8 y la ocupación de la avenida madrileña se hace evidente si se los relaciona con la metáfora del “efecto Iguazú”. El líder del movimiento equipara el “capitalismo globalizador” presente en el G8 y el que responsabiliza de la liquidación de la empresa.

La penúltima secuencia, la número nueve, se dedica en gran parte a seguir los pasos de Valeriano Aragonés por Génova, cuando los enfrentamientos violentos con la policía. Termina a pesar de todo por una breve incursión en el campamento, al anochecer. De esta forma, se mantiene el paralelo entre los dos acontecimientos.

La décima secuencia arranca con la tercera intervención de la voz en *off* (01:09:11). El computo de los días (178) nos sitúa a finales de julio, justo después del G8 y a unos pocos días de la resolución final del conflicto (4 de agosto). Toda la atención se focaliza entonces en las reuniones y en el resultado de las negociaciones.

El propio Adolfo Jiménez sustituye entonces a la voz en *off*: resume la situación y abre hacia el momento decisivo de la votación final. Todo termina con un voto a favor de la aceptación del plan propuesto por el Gobierno. Termina entonces el *flashback* y volvemos a las imágenes de la destrucción del campo.

**Tabla 1.** Orden del relato

Secuencia	Fecha	Contenido	Tiempo
Secuencia inicial: la destrucción del campamento de la esperanza			
1	4/8/2001	Las excavadoras	00:02:27
Primera parte: la primavera			
2	10/5/2001	Las rutinas del campamento	00:02:27-00:15:08
3		Las rutinas del campamento	00:15:08-00:21:54
4		Las rutinas del campamento	00:21:54-00:27:39
Segunda parte: periodo estival			
5		Las rutinas del campamento	00:27:39-00:39:51
6		Las rutinas del campamento	00:39:51-00:45:20
7		La convergencia de luchas	00:45:20-00:54:18

Tercera parte: la resolución del conflicto			
8		El viaje a Génova	00:54:18-01:02:24
9	20-22/7/2001	La estancia en Génova	01:02:24-01:09:11
10	3/8/2001	La resolución del conflicto	01:09:11-01:21:51
Secuencia de clausura: la destrucción del campamento de la esperanza			
11	4/8/2001	Las excavadoras	01:21:51-Final

## Valoración de una economía de subsistencia

El hecho de elegir un relato estrictamente cronológico apenas marcado por unos cuantos acontecimientos relevantes es importante. Ritmar la narración mediante escenas matinales y escenas nocturnas —aunque entendamos rápidamente que las secuencias no equivalen a días— también es significativo.

El entramado visual enfatiza los gestos menudos, rutinarios: lavarse, ir a por comida, cocinar, comer, organizar el campamento, construirlo, mejorarlo, delimitar espacios, adoptar reglas de vida, divertirse, pasar el tiempo, charlar, estar entre amigos o con la familia. De cierta forma, ello restituye la vida de este pueblo nacido en mitad de la ciudad, en el corazón mismo del centro político-económico de la capital:

Y lo que no es menos chocante: el poblado sindical de la ex filial de Telefónica ha emergido en el kilómetro y medio orgánico de las finanzas y el consumismo españoles. Alrededor de 130.000 vehículos circulan en un día laboral cualquiera por el tramo de la Castellana en que se han apostado. En la zona tienen su sede cinco ministerios: Ciencia y Tecnología, Defensa, Fomento, Trabajo y Asuntos Sociales, y Medio Ambiente. La Secretaría de Estado de Comercio y Turismo, el Instituto Nacional de Estadística y el Instituto Nacional de la Seguridad Social también están radicados en un área que concentra a más de 4.000 empleados públicos, aproximadamente uno de cada 500 de los que hay en toda España.

A escasos 100 metros de los acampados de Andalucía, los que están más al sur también en el campamento de la esperanza, está el complejo de Azca, una especie de Wall Street o de City a la madrileña. El BBVA, el banco de Santander, el Banco Guipuzcoano, el Banco Zaragozano, la compañía de seguros Mapfre, la propia Telefónica a la que los hombres de Sintel culpan de la situación que les tiene sin cobrar desde el pasado mes de noviembre y con siete nóminas colgando unos 2.000 millones de pesetas en total hacen pavonear sus nombres en lo alto de los pequeños rascacielos de la capital (Rodríguez, 2001).

Pere Joan Ventura filma esta ciudad dentro de la ciudad de manera paradójica. Si todos aquellos gestos menudos tienen un carácter privado, se dan en realidad en el espacio público, en este caso en medio de un paseo que divide la ciudad en dos. A menudo, en el momento de concluir una secuencia, termina con planos de la avenida que bordea el paseo.

De esta manera, nos percatamos de que la vida de estos hombres y mujeres se ofrece a la vista de los conductores de coche o a la de los empleados de las grandes instituciones banqueras o financieras. Se filma entonces la normalización de un movimiento, una rutina en un espacio no adaptado. Allí todo es precario, improvisado.

Nada de lo que había sido construido debía durar. Al contrario. El campamento, que al principio no era conformado más que por unas cuantas tiendas de campaña alineadas, debía desaparecer enseguida. Pero se enquistó. La ciudad en la ciudad es una protuberancia, una excrescencia, una anomalía filmada como normal.

Pero esta ocupación, con todo lo que implica (la construcción el campo, las manifestaciones cotidianas, la voluntad de hacerse visible y audible), aparece a pesar de todo como frágil. Se les amenaza permanentemente con desaparecer. Mientras los extrabajadores de Sintel se manifiestan, equipos municipales de limpieza barren detrás de ellos.

Votan el 3 de agosto y el 4 las excavadoras destruyen las chozas. El documental, como ya indicamos varias veces, enfatiza estos dos gestos,

los cuales son muy simbólicos. Según nosotros, pueden ser interpretados como un discurso implícito vehiculado por el documental.

El barrer y el destruir tienen algo que ver con la producción de residuos. Como lo recuerda José Luis Pardo (2010), los residuos son el revelador de un estado de la sociedad y en particular de su riqueza. Cuanto más rica y avanzada tecnológicamente sea, más produce desechos:

Porque riqueza significa despilfarro, derroche, excedente y al contrario, las sociedades sin basura —las ciudades tradicionales de las que acabamos de hablar— revelan una economía de subsistencia, de escasez, en la cual nada sobra y todo se aprovecha (Pardo, 2010, p. 164).

La película sintetiza esas dos visiones del mundo. El campamento de la esperanza es precisamente el lugar de la organización de la subsistencia, del ahorro, un lugar donde no sobra nada y donde todo es utilizado para crear un espacio autosuficiente. Santiago Hernández (2001), en su reportaje publicado en el diario *El País*, ironizaba:

El campamento de la esperanza sale adelante con cinco millones de pesetas diarios. Todos los acampados aportan 100 pesetas diarias, pero la mayoría del sustento proviene del apoyo de las secciones sindicales de otras empresas y hasta de particulares. Una panificadora de San Cristóbal de Los Ángeles les regala 1.000 barras diarias, uno de los bares cercanos les ha entregado hasta siete jamones en los casi dos meses de protesta, el hueso del último de ellos aún colgaba el pasado miércoles de uno de los árboles de la Castellana, trabajadoras de L'Oréal donaron 34 kilos de productos de higiene... Y suma y sigue hasta conseguir que la caja de resistencia haya registrado sustanciosos superávits.

No deja de ser irónico que el balance resulte más equilibrado que el de la empresa. Sintel adeuda a sus trabajadores más de 2.000 millones de pesetas. Paradójicamente, Telefónica con

416.764 millones de beneficios netos en 2000, dueña de Sintel hasta su venta a Mas Canosa en 1996, debe a la empresa de instalaciones 6.000 millones de pesetas, según denuncian los sindicatos. Ningún directivo de Sintel se ha dirigido a Telefónica para cobrarlos.

La película opone esta economía de la subsistencia a la producción continua de desechos por reciclar, de residuos que todavía no han encontrado su función y esperan poder renacer para encontrar una nueva y, por ende, una nueva identidad. Esta dinámica de producción de basura/reciclaje resume el ideal de la modernidad. Su fantasma absoluto es que no se produzcan pérdidas:

La bestia negra del empresario es justamente el desgaste, al comprobar cómo en cada ciclo productivo el activo se convierte en pasivo, en deuda, en carga, en números negativos que es preciso compensar con las ganancias y que requieren nuevas inversiones, y por lo tanto su ideal es el de un negocio sin pérdidas, el de un balance de resultados siempre equilibrado; en tiempos de inflación galopante ese es también el infierno del comerciante, que ve cómo cada ganancia obtenida —cada vez que vende un producto a cambio de dinero— se convierte inmediatamente en pérdida, porque la moneda se desprecia de inmediato, y tiene que gastar inmediatamente lo ganado en un nuevo producto para vender, con el que le sucederá implacablemente lo mismo; y es también la pesadilla del consumidor, que experimenta cómo todo lo que compra comienza a perder valor desde el momento preciso en que es adquirido, a perder actualidad, a pasar de moda y a exigir ser rápidamente sustituido por la pendiente de la obsolescencia en cuanto pase del escaparate a sus manos (Pardo, 2010, p. 168).

La gran diferencia entre la economía de la subsistencia y la economía del derroche radica en esto: la primera, a sabiendas de que es frágil, in-

tenta producir objetos perennes, mientras la otra se perenniza al producir permanentemente desechos infinitamente reciclables: “La cosa reciclada ha de ser entendida más bien como la cosa convertida en reciclable, es decir, apta para recibir cualidades que sólo pueden ser cualidades basura, inmediatamente reciclables, y reformables, transformables en cualesquiera” (Pardo, 2010, p. 178).

Los análisis de José Luis Pardo (2010) apenas esconden el paralelo con el ser humano. La película de Pere Joan Ventura (2002) hace explícito este paralelo. Apenas los trabajadores votan el acuerdo, las excavadoras entran en escena. Entonces se les pone de lado. Se quedan a la espera de nuevas propuestas de trabajo. De repente se han vuelto reciclables. Así lo expresa Adolfo Jiménez al inicio del documental:

Esto nada más que es un estercolero de parados, de seres humanos que llevan todos los meses el sello de la marginalidad. El sello de la exclusión social. El sello de que somos parados. Por lo tanto, somos seres humanos de segunda categoría, somos ciudadanos de tercera. Para vernos a nosotros, a las víctimas de ese capitalismo, a sus víctimas, nos van a ver en la Castellana. Tenemos rostros, tenemos cara, tenemos ojos, tenemos manos, tenemos mujer, tenemos hijos, somos los braseros de este sistema esclavista. No nos pueden ver desde estos edificios, BBVA, Banco Santander, Caixa, Caja Madrid. Sí, ministerios, sois cómplices, vais a ver a vuestras víctimas, queráis o no queráis (00:09:37).

Se nos muestra el cotidiano insignificante de personas normales que ofrecen una resistencia descomunal a una violencia que se ejerce contra ellos. El documental interroga la destrucción de su vida y deja como patente la actuación violenta de empresas privadas que actúan con el beneplácito de las autoridades públicas, cuyas reacciones fueron el silencio, las falsas promesas y la destrucción. El edificio democrático se encuentra profundamente alterado: los intereses privados, disfrazados de librecambismo, premian sobre el interés público (Tussell, 2004).

## 200 KM: VIOLENCIA SOCIAL CONTRA VIOLENCIA POLÍTICA

*200 km* (Discusión14, 2003) es una película dirigida por un colectivo de 14 directores jóvenes. Es la exacta y trágica continuación de *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002).<sup>3</sup> Ambas siguen las andanzas de los trabajadores de la empresa Sintel desde la liquidación de su empresa en el año 1996.

La primera narra la ocupación de la Castellana durante seis meses. Habiendo sido despedidos y sin tener ya medio alguno de presión sobre el principal cliente de una empresa en proceso de desestructuración, los extrabajadores decidieron presionar a los políticos para que mediaran en el asunto. De ahí el nacimiento de lo que se llamó “el campamento de la esperanza”.

Después de seis meses de silencio, Gobierno, sindicatos y Telefónica llegaron a un acuerdo: prometieron un plan de prejubilaciones y de recolocaciones. Si las prejubilaciones fueron efectivas, las proposiciones de recolocaciones nunca llegaron. Dos años pasaron hasta que los extrabajadores de Sintel decidieran organizar otra acción. Pensaron en efectuar una marcha desde seis carreteras nacionales de España hacia el corazón de la capital. Terminarían su recorrido el día 1 de mayo, tradicional día de protesta, concentrado en el Paseo de la Castellana.

La marcha fue una prolongación de la guerra mediática iniciada a raíz de la liquidación de la empresa. Se trataba de hacerse visible, de existir y en particular de desmentir el discurso oficial, el del Gobierno y los dirigentes sindicales consistente en afirmar que los trabajadores sí habían recibido en su casa ofertas de trabajo —las mismas que se prometieron a finales de agosto de 2001—.

Pero esta misión resultó difícil, por no decir imposible. Además de no disponer de un acceso a los grandes medios de comunicación, la justicia quiso entorpecer su marcha y la policía intentó provocar un acto de violencia que ya haría evidente la necesidad de prohibirla. Se trataba de hacer que desaparecieran, otra vez. Las autoridades no lo consiguieron más que de forma indirecta.

---

<sup>3</sup> La idea de entregar el proyecto de película a 14 jóvenes aspirantes a directores fue idea de Pere Joan Ventura y Georgina Cisqueña (Torreiro, 2005).

Harto de mentiras y de provocaciones, un trabajador le dio al secretario general de Comisiones Obreras (CC. OO.), José María Fidalgo, un bastonazo. Entonces, políticos, responsables sindicales y medios de comunicación se concentraron en este acto de violencia, repetido en todas las cadenas de televisión. El bastonazo focalizó la atención en un gesto violento y deslegitimó la ira de los que esperaban que se cumpliera el plan acordado dos años antes.

El filme, a pesar de todo, no es el relato de un bastonazo y entonces de un fracaso. El sentimiento de que en un instante el esfuerzo de dos años se esfumaba ya lo habían experimentado los de Sintel. No era ya cuestión de repetir las imágenes del golpe, de darles más importancia, sino de relativizarlas, de darles otro giro. Era imprescindible contar de otra manera, cambiar el relato de los hechos. Era preciso recordar las violencias padecidas para contextualizar el bastonazo.

La película se centra en el cotidiano de la marcha y a través de ella transmite valores como la capacidad de organización, de resistencia, de solidaridad, de movilización. En vez de hurgar metódicamente en los motivos del silencio de las autoridades, de sus mentiras, restituye la incompreensión, la irritación, el miedo, la angustia, las fatigas morales. Esas emociones son las que dan sentido a un gesto reprehensible y autorizan interrogar la actitud de los poderes públicos. Narrativamente, la cinta es un acto de recapacitar.

La violencia invirtió los papeles. Las víctimas ya no eran los trabajadores, sino José María Fidalgo. Mediante el relato existía una posibilidad de retomar el hilo, hasta de reconstruirlo. Ya era posible hacerse dueño de nuevo de una cosa que se les había quitado: su dignidad. Contar era poner en orden. De nuevo, el *flashback* es un instrumento esencial en este proceso.

### El desfase temporal inicial

Este filme se diferencia de *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) por presentar un *flashback* externo, continuo, *racordante*, pero no completo. Este último detalle tiene importancia. La primera secuencia, la que sirve de

tiempo de referencia, nos sitúa el 1 de mayo, en el momento en el que los extrabajadores de Sintel confluyen hacia la Castellana. En aquel momento, cuando ya penetran en la avenida, la policía les impide avanzar.

Después de un breve intercambio con un representante del delegado de Gobierno, que les recuerda que no pueden seguir porque se los prohíbe una orden de justicia, y después de movimientos de irritación; Adolfo Jiménez, el portavoz de los trabajadores, da como consigna ignorar a la policía andando con las manos arriba.

El primer tramo termina aquí, después de cinco minutos algo difíciles de entender, es decir, cuando se disponen a franquear el cordón policial entonando: “Manos arriba, eso es un atraco” (00:05:10). El relato conecta con este tiempo primero después de 01:22:55, gracias a un racor de diálogo. En la secuencia inmediatamente precedente, Adolfo Jiménez estaba repitiendo que todos tenían que conservar la calma:

No tenemos nada que perder, tenemos que hacerlo todo pacíficamente, nosotros nunca podemos utilizar la violencia, la violencia es el sistema, son mucho más violentos que nosotros; por lo tanto, con violencia no, pero resistencia pasiva y firme sí. Independientemente de lo que ocurra. Así que lo que he dicho siempre: la lucha se pierde porque uno la abandona o porque se para, y los de Sintel hemos echado a andar...

En el momento en el que pronuncia la palabra *andar* se produce un corte. Cambiamos de tiempo y de lugar. Adolfo Jiménez está de nuevo movilizándolo a sus tropas. El racor de sonido une los dos discursos, que pasan a formar una misma frase: “Los de Sintel hemos echado a andar.../ de uno en uno”. “De uno en uno” corresponde a la consigna dada por Adolfo Jiménez en la Castellana de andar de uno en uno para poder salvar la interdicción de manifestarse. Es así como se vinculan el primer y el último tramo de la película.

Sin embargo, como lo hemos indicado, la historia no estaba completa. Faltaba un acontecimiento clave. La película sigue unos diez minutos

más para narrar el bastonazo. Mientras se ven imágenes del desfile del 1 de mayo, brotan gritos e insultos contra CC. OO., acusado de colusión con el Gobierno.

La violencia, cuidadosamente evitada, firmemente rechazada, resurge, brutal, en una fracción de segundo: un hombre pega con una estaca al secretario general de CC. OO. El discurso alternativo, pacientemente construido, es anulado. No quedan más que las imágenes de la sangre que brota y una ávida persecución del culpable. Lo sensacional se impone a lo racional.

El *flashback* que ocupa casi todo el espacio de tiempo entre los cinco primeros minutos y los quince últimos minutos debe ser considerado como un esfuerzo para dar sentido al gesto excesivo de un hombre desquiciado. Pero el documental, al no ser un reportaje de televisión, no es ni una encuesta sobre las razones de dicho gesto ni una investigación prejudicial destinada a confundir a los responsables sindicales.

Los trabajadores de Sintel, al ser muy organizados, disponían de una táctica. Tenían estrategias de comunicación con los medios para hacerse visibles, una estrategia judicial para denunciar irregularidades y una estrategia económica para hacer posible una lucha que iba a ser larga.

Al cine le tocaba otra misión. El cine dispone de una ventaja con respecto a la televisión: no tiene obligación de difundir imágenes casi en directo. Los directores de *Discusión14* disponían de tiempo; disponían de cientos de horas de grabación, de múltiples entrevistas, de cantidad de documentos y sobre todo tenían el lujo de poder tomar algo de distancia con los acontecimientos.

## La estructura narrativa

En el documental, los días pasan lentamente, las distancias se alargan, las paradas se multiplican. Es como si se intentara recular el instante fugaz de la confusión. La película se articula alrededor de cinco segmentos narrativos subdivididos en secuencias con duraciones variables.

Ellas nos permiten seguir simultáneamente los acontecimientos en las seis nacionales. Solo el primer segmento presenta una duración equilibrada. Se dedican tres o cuatro minutos a cada grupo y, para ubicar al espectador, cartones indican el lugar de salida y las distancias recorridas o por recorrer.

**Tabla 2.** Cuadro que sintetiza el orden del relato del primer segmento

<b>Segmento 1 dividido en seis tramos</b>		
<b>Nombre de la nacional</b>	<b>Indicación del trayecto</b>	<b>Tiempo del tramo narrativo</b>
Carretera N.IV	Andalucía-Madrid	00:05:36-00:09:53
Carretera N.II	Catalunya-Madrid	00:09:53-00:12:42
Carretera N.I	Euskadi-Madrid	00:12:42-00:16:40
Carretera N.III	Comunitat Valenciana-Madrid	00:16:40-00:21:00
Carretera N.V	Extremadura-Madrid	00:21:00-00:24:19
Carretera N.VI	Galicia-Madrid	00:24:19-00:28:40

Más adelante, la narración toma más libertades. Ya no señala al espectador de manera explícita los cambios de lugar. El paso de una carretera a otra, de una zona geográfica a otra, se hace de manera más intuitiva, gracias a la correspondencia de las acciones.

Todas las rutinas que ritman el día (comidas, pausas, paradas nocturnas) al ser casi idénticas en todos los lugares autorizan saltos temporales y saltos espaciales. El montaje manda. La enunciación domina. Le toca al espectador estar atento a las banderas, a los acentos, a las caras, a los carteles que indican los lugares.

Las cuatro secuencias que siguen la primera respetan un orden cronológico sin dar indicaciones temporales precisas. Paradójicamente, los ocho días se diluyen progresivamente hasta formar una continuidad temporal vaga, pero regular. El sol barre las nubes y la lluvia. Los zapatos, mal adaptados para una marcha intensiva, producen ampollas.

Los hombres beben un trago de agua y siguen andando. Descansan después de la comida en los espacios públicos. Pasan la noche en polideportivos anónimos donde se dan una ducha. Así pasan los días en las seis carreteras nacionales. La cinta estira el tiempo, en oposición a la excitación mediática. Le da tiempo al tiempo. Se dedica a observar acontecimientos minúsculos, los que nadie conserva en la memoria.

*200 km* (Discusión14, 2003) sigue la vía abierta por *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002). Valora la lógica de la subsistencia y de la solidaridad. Los trabajadores reciben la ayuda económica modesta de estudiantes, pan

por parte de un panadero afín a su lucha; se les preparan comidas tradicionales en pequeñas aldeas, se les permite dormir en recintos municipales.

### La lucha por la visibilidad

En la película de Pere Joan Ventura (2002), las excavadoras estaban arrasando el campamento. El mensaje era muy claro: se trataba de restablecer el orden y de seguir la orientación dada por el gobierno. *200 km* (Discusión14, 2003) propone una situación idéntica, lo único es que ahora la lucha se da en los medios de comunicación. La película muestra una guerra de opinión en la cual no todos disponían de las mismas armas.

José María Fidalgo, por ser el líder de CC. OO. tenía acceso a TVE, al plató del programa de debate que sigue el parte de la mañana, *Los desayunos de TVE*; los trabajadores de Sintel no gozaban de este privilegio, o no en las mismas condiciones. Un periodista actúa como su portavoz, pero la respuesta del secretario general no se enfrenta a ninguna contradicción:

Legítimamente protestan porque dicen que no tienen un empleo adecuado, después de que su empresa quebró. Les ofrecieron empleos que ellos rechazaron y, pues, evidentemente no hago más que respetar su protesta, pero ellos aceptaron la solución que este sindicato y la Unión General de Trabajadores consiguió para su colectivo (01:12:17-01:13:41).

Es más, al no recibir ninguna oposición, la versión de José María Fidalgo se impone como versión oficial y eso a pesar de que él tome muchas libertades con los hechos. Afirma que la empresa quebró cuando no fue el caso. La llevaron a la quiebra. Explica que los trabajadores aceptaron propuestas de trabajo cuando queda demostrado que estas nunca existieron. Su colega de la Unión General de Trabajadores, interrogado también por la televisión en vísperas del 1 de mayo, decía exactamente lo mismo:

La mayoría de los trabajadores de Sintel eran de Comisiones, pero conjuntamente con UGT se negociaron una serie de cuestiones sumamente especial porque era un tema especial para buscar, en principio, las recolocaciones en empresas subcontratadas de Telefónica. Pero, bueno, ellos han seguido sin querer apuntarse a las empresas que les habían ofrecido la recolocación como consecuencia de aquel acuerdo que se firmó entre el Gobierno y Telefónica y los sindicatos (00:43:12).

La película, que recoge dichas afirmaciones, juega con ella. Después de un primer corte, deja la palabra a un trabajador de Sintel, que insiste: “Vamos a ver, ellos no optaron a la recolocación en aquellas empresas, no quisieron optar, no optó prácticamente nadie; algunos sí, pero muy poquitos” (00:44 :06).

Después de un segundo corte, el líder sindical confirma sus declaraciones, pero ya se nota algo de nerviosismo. Las preguntas de los periodistas (inaudibles, pero comprensibles) le molestan. Se le pregunta si las ofertas de empleo pasaron por el servicio de empleo estatal y esa es su respuesta:

Es que no pasó por el INEM porque era un acuerdo específico entre Telefónica, el Gobierno y los sindicatos. No era una oferta de empleo que pasaba por el INEM, sino que era directamente... eso es obvio, eso es querer poner una cortina de humo a lo que ha pasado en realidad. Se han equivocado y, bueno, como consecuencia de eso están en una situación..., pues muy mala situación.

Lo más relevante en su respuesta es que afirme que se han equivocado. ¿Se habían equivocado de verdad o habían resistido? Equivocarse hubiera consistido en desconocer su futuro, y el hecho es que ellos lo conocían perfectamente; el campamento de la esperanza sí que había resistido.

En el momento de la marcha ya no les quedaba más opción que reivindicar estos empleos contra los cuales habían resistido. Se quería que

los trabajadores de Sintel, que habían acumulado en su inmensa mayoría veinte o treinta años de experiencia, fueran a trabajar para compañías subcontratadas, en condiciones laborales inferiores a las que habían conocido. Lo rechazaron. Resistieron. Pero el tiempo pasaba y los medios de subsistencia ya terminaban.

Todos estaban agotando el paro. La guerra mediática es también una guerra de agotamiento que debía llevarles en este mundo de las subcontrataciones en las que se les ofrecían empleos precarios. Las excavadoras ya no estaban, pero el proceso de liberalización de la economía seguía. El objetivo continuaba siendo idéntico: hacer que entraran en el sistema de la oferta y de la demanda permanente.

### Desmentir el discurso oficial

En esta película el espectador está sucesivamente colocado en tres posiciones diferentes (Comolli, 2004). El momento del primer tramo narrativo, el que corresponde al tiempo primero, es muy difícil entender. No tiene informaciones. Se sitúa exactamente a nivel de los actores del movimiento y en su descubrimiento conforme van llegando a la policía colocada para prohibirles el paso.

En este momento, tampoco ellos entienden nada. Los movimientos bruscos de la cámara, los temblores, el montaje *cut* restituye algo de su incomprensión, de este sentimiento de miedo y de impaciencia. El corte antes de la ruptura narrativa deja todos aquellos elementos pendientes.

Después, a lo largo del *flashback*, se mantiene la proximidad con los caminantes. Se les filma de cerca (en primer plano, con planos de detalle) y en movimiento (con *trávelin* de avance o de retroceso, o bien con panorámicas). Además, las entrevistas, así como las escenas de grupo que ritman la narración colman los vacíos y desvelan las estrategias del gobierno. Estamos muy cerca de ellos, físicamente, moralmente, compartimos sus penas, su indignación. Vemos a través de sus ojos las consecuencias de la actuación de los políticos. Se obliga al espectador a ver lo que no quiere ver:

[200 km] muestra y fija los rostros (ajados, cansados, cabreados, exaltados) de quienes sufren directamente los desequilibrios del engranaje económico y productivo para el que trabajan y, sobre todo, traza un recorrido muy poco complaciente por algunos de los rincones más siniestros de la a veces irónica sociedad del bienestar (Lombardo, 2006, p. 65).

Cuando al final volvemos al tiempo de referencia, el del primer tramo, después de más de una hora de película, ya estamos en condiciones de comprender la agitación, la ira y la violencia del bastonazo. El distanciamiento con las imágenes de televisión, colocadas muy al final de la película, es ya total: no podemos ya verlas como espectadores inocentes. El documental colmó este vacío inherente al torrente de informaciones más o menos catastróficas del cual habla Jean Louis Comolli (2004).

### La denuncia del autoritarismo

Al dar visibilidad a los trabajadores, al dejarles la palabra, ambas cintas también dejaban patentes los ataques a la libertad de reunión y de manifestación. Dichas libertades quedaron definidas dentro de la Constitución española de 1978, y eso a pesar de la amenaza que representaban para el control del orden público (Cruz, 2015).

Aquel derecho fundamental fue precisado por la Ley Orgánica de 15 de julio de 1983 (citada en Cruz, 2015). Se estipulaba que una simple comunicación a las autoridades competentes bastaba para que una manifestación fuera considerada como legal (Cruz, 2015). Aquella disposición tenía como consecuencia que se daba el poder a los ciudadanos: “La ley significaba un auténtico haraquiri del Gobierno y el establecimiento de la prioridad del derecho de los ciudadanos frente al derecho estatal a la defensa del llamado orden público en los últimos doscientos años” (Cruz, 2015, p. 240).

A pesar de todo, las instancias públicas no dudaron en volver sobre dicha disposición, tomando como argumento la defensa del orden público.

Así es como prohibieron manifestaciones cuando estimaban que entorpecían la circulación de los coches, la tranquilidad del vecindario o cuando degradaciones fueron observadas (Cruz, 2015).

Al no poder cambiar ni la Constitución ni la Ley de 1983, Felipe González promulgó la Ley de Protección de la Seguridad Ciudadana de 1992 y dio a la policía el poder de llevar pesquisas en los domicilios de las personas identificadas como líderes de manifestaciones no autorizadas. Era una manera de disuadir.

*200 km* (Discusión14, 2003), al ser una película que cuenta cómo se intentó negar el derecho fundamental a manifestarse, ilustra muy precisamente este marco legal y sus ambigüedades. La marcha fue planificada y comunicada a las autoridades locales, las cuales acogieron a los caminantes.

A veces se pueden divisar agentes de policía acompañando a los grupos dispersos por las seis carreteras nacionales. La participación en la manifestación del 1 de mayo también fue comunicada, pero fue prohibida. El motivo fue “un ejercicio excesivo del derecho de huelga” (Campillo, 2019, p. 191).

Esta decisión de justicia explica la intervención de la policía. Tenía la orden de parar a los trabajadores de Sintel; sin embargo, no lo hicieron. No intervinieron. Adolfo Jiménez conoce perfectamente la ley y consecuentemente sus límites. Sabía que cualquier gesto de violencia, además de desacreditarlos, provocaría la detención de los manifestantes. Al pedir la calma, el modelo blando se impuso (Cruz, 2015). Los dejaron pasar.

Sin embargo, otra arma más potente actuaría contra ellos: el silencio. El gobierno de Aznar no prohibió la manifestación; consideraba que no tenía por qué hacerlo. En *El interregno* (González, 2015) se cita un fragmento de la intervención de José María Aznar en el Congreso después de un intervención de Gaspar Llamazares:

Señor presidente, tiene usted capacidad y responsabilidad para solucionar el problema de Sintel, tiene a los trabajadores en la Castellana, por suerte más cerca —quizás los tenga en los palcos de esta cámara—. Haga, haga algo por favor [...]. Como sabe su señoría, Sintel no es una empre-

sa pública, es una empresa privada; como sabe su señoría, el Gobierno no tiene ninguna responsabilidad en la gestión de Sintel y, como sabe su señoría, el Gobierno no tiene por qué hacerse responsable de las condiciones en las cuales otro Gobierno privatizó Sintel, ni mucho menos a quién privatizó ese Gobierno Sintel. Estamos con una empresa que está en suspensión de pagos, en la cual hay un expediente de regulación de empleos, y en lo cual hay que instar. Y creo le corresponde al Gobierno el diálogo entre las partes, para que en un diálogo constructivo gestores y trabajadores puedan alcanzar un acuerdo de viabilidad, un plan de viabilidad, y si hay un plan de futuro para la empresa, un plan de viabilidad alcanzado por este acuerdo es cuando la administración, es cuando el Gobierno puede poner encima de la mesa unos instrumentos legales, las herramientas legales y todos los apoyos para intentar ayudar y lo que significa el plan de futuro de esa empresa.

El jefe de gobierno no se considera responsable. Desde su punto de vista, es la responsabilidad del gobierno de Felipe González, quien autorizó la venta de Sintel. Además, ya no es una empresa pública, sino privada. Ya que Telefónica era una empresa que estaban privatizando, el Estado no podía ser el interlocutor de los trabajadores. Como mucho podía hacer de árbitro. Así justificaba su silencio.

Sin embargo, los trabajadores se habían granjeado la simpatía de los medios de comunicación. Por eso era necesario encontrar una estrategia para que desaparecieran. Las promesas de agosto del 2001 lo consiguieron. Es fácil entender por qué: después de 178 días de ocupación todos necesitaban creer en algo. Fueron traicionados. Pero se hicieron otra vez visibles. Y de nuevo fueron silenciados.

## CONCLUSIÓN

Los directores de *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) y *200 km* (Discusión14, 2003), cuando intervinieron en la crisis generada por la venta de Sintel, lo hicieron para dar una visibilidad a estos trabajadores que fueron despojados de su trabajo, y también para que se pudiera recordar y entender lo que había pasado. Pero, además, muestran los fallos de una democracia que, cediendo a formas de nepotismo o de autoritarismo, ratifica las violencias sociales descritas a lo largo de este estudio: recortes, cierre arbitrario de una empresa con buena salud económica, planes sociales no cumplidos.

Los documentales cumplen entonces con una misión política: denuncian a los responsables políticos, sobre todo cuando congenian con las altas esferas económicas. Los nombran. Dejan a las claras sus mentiras. Evidencian la violación de los derechos fundamentales, como el derecho de reunión o bien de manifestación y actúan como promotores de la libertad de expresión.

Pero, seguramente, lo más interesante de estos filmes es cómo llevan una reflexión acerca de la organización misma de la sociedad. La película de Pere Joan Ventura (2002) utiliza las excavadoras como emblema de un cambio social y la de Discusión14 (2003), el cordón policial como signo de un ataque a la libertad de reunión y de manifestación.

Las excavadoras —responsables en su momento de una vuelta a la normalidad, de restituir a la Castellana su función de paseo— son utilizadas para oponer dos modelos políticos: uno basado en la producción permanente de residuos y otro que valora la economía de subsistencia y la solidaridad.

El cordón policial del inicio de *200 km* (Discusión14, 2003) sirve para evidenciar las múltiples estrategias empleadas para silenciar a los empleados de Sintel. Pone de manifiesto el máximo deseo de las autoridades: que no se produjeran manifestaciones de oposición en un momento en que todavía en España parecía que todo iba bien.

En ambos documentales, la narración es un instrumento esencial para llevar dichas reflexiones. Las cámaras estuvieron presentes al lado de los trabajadores durante días o meses. Los siguieron incluso en los momen-

tos de pánico como el trágico desfile del 1 de mayo. Sin embargo, no tenían ni por qué ceder a la presión del directo. Cabía la posibilidad de dejarse llevar por lo que no había sido previsto y aprovecharlo.

Pere Joan Ventura utilizó el dato del no cumplimiento del plan social para valorar de otra forma lo que en su momento apareció como una victoria. Los jóvenes directores de *Discusión14*, por su parte, decidieron dar sentido a un gesto irracional. En los dos filmes todo era cuestión de retomar el hilo y de imponer un relato que pudiera ofrecer una versión alternativa al discurso oficial.

Desde este punto de vista, el *flashback* es esencial. La modificación del orden del relato, por muy leve que sea, cambia totalmente la percepción de los hechos. *Discusión14* coloca al final de la película el bastonazo, lo aísla para poner de realce la actuación de las autoridades públicas.

Pere Joan Ventura, al empezar por el final de la ocupación, nos avisa que el caso Sintel es ante todo un relato de destrucción. Este cine que actúa como caja de resonancia de las violencias sociales nos ayuda a ver de otra forma y seguramente a ver mejor.

## REFERENCIAS

- Campillo, J-P. (2019). *Les représentations des problématiques sociales dans le cinéma espagnol contemporain (1997-2011)* (Tesis de doctorado, Universidad de Niza, Francia).
- Català, J. y Cerdàn, J. (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy. *Archivos de la Filmoteca*, (57), 6-25. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/203>
- Comolli, J-L. (2004). *Voir et pouvoir*. Paris, Francia: Vrin.
- Crespo, A. (coord.). (2006). *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*. Madrid, España: GPS.
- Cruz, R. (2015). *Protestar en España, 1900-2013*. Madrid, España: Alianza.
- De la Fuente Soler, M. (2016). Mi trabajo consiste en buscar brechas. Diálogo con Pere Joan Ventura. *L'Atalante. Revista De*

- Estudios Cinematográficos*, (22), 87-96. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=398&path%5B%5D=342>
- Discusión14. (Directores). (2004). *200 km* (Película). España: Quimelca S. L.
- Dufour Andía, A. (Director). (2012). *Nosotros* (Película). España: New Atlantis.
- EFE. (26 de abril de 2009). Anticorrupción pide hasta cinco años de cárcel para los acusados de Sintel. *Canarias7*. Recuperado de [https://www.canarias7.es/hemeroteca/anticorrupcion\\_pide\\_hasta\\_cinco\\_anos\\_de\\_carcel\\_para\\_los\\_acusados\\_de\\_sintel-EFCSN124660](https://www.canarias7.es/hemeroteca/anticorrupcion_pide_hasta_cinco_anos_de_carcel_para_los_acusados_de_sintel-EFCSN124660)
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1990). *Le récit cinématographique*. Paris, Francia: Nathan.
- González, F. J. (Director). (2015). *El interregno* (Película). España.
- Guardia, I. (Directora). Alonso, E. (Productor). (2004). *La mano invisible* (Película). España.
- Hernández, S. (21 de marzo 2001). El campamento de la esperanza. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2001/03/25/domingo/985492006\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/03/25/domingo/985492006_850215.html)
- (23 de abril 2001). Una pizca de esperanza en el campamento de Sintel. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2001/04/23/economia/987976809\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/04/23/economia/987976809_850215.html)
- Horcajo, X. (2 de junio de 1997). La empresa de Mas Canosa “pincha” en la Bolsa de Nueva York. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1997/06/02/economia/865202408\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/06/02/economia/865202408_850215.html)
- Ley Orgánica 1/1992. Ley sobre Protección de la Seguridad Ciudadana. (22 de febrero de 1992). Boletín Oficial del Estado (46), 6209-6214. Recuperado de <https://www.boe.es/eli/es/lo/1992/02/21/1>
- Linares, A. (Director). (2004). *Alzados del suelo* (Película). España: Alea S.L.
- Lombardo, M. J. (2006). Vengan a ver lo que no quieren ver. Vanguardia documental y visibilidad de la clase trabajadora en *200 km*. En A. Crespo (coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español* (pp. 65-84). Madrid, España: GPS.

- Mouren, Y. (2005). *Le flash-back*. Paris, Francia: Armand Colin.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris, Francia: Klincksieck.
- Pardo, J. L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura, artículos y ensayos*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- Rodríguez, R. (25 de abril de 2001). Un pueblo dentro de la capital. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cronica/2001/CR284/CR284-06.html>
- Sembrero I. (17 de julio de 1996). Yáñez insinúa que el anticastrista Mas Canosa financió la campaña electoral de Aznar. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1996/07/17/espana/837554402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/07/17/espana/837554402_850215.html)
- Torreiro, M. (29 de mayo de 2005). *200 km*. *Fotogramas.es*. Recuperado de <http://www.fotogramas.es/Peliculas/200km/>
- Tussell, J. (2004). *El aznarato: 1996-2003*. Madrid, España: Santillana.
- Ventura, P. J. (Director). (2002). *El efecto Iguazú* (Película). España: Cre-Acción Films S.L.
- Weinrichter, A. (2004). *El cine de no ficción*. Madrid, España: T&B.

#### CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Campillo, J-P. (2019). El documental político como caja de resonancia de la violencia social: el ejemplo de *El efecto Iguazú* y *200 km*. *Punto CUNorte*, 5(8), 97-128.