

Lidia Mateo Leivas

**IMÁGENES CLANDESTINAS Y SABER HISTÓRICO.
UNA GENEALOGÍA DEL CINE CLANDESTINO DEL
TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN**

**Tesis Doctoral dirigida por
Miguel Cabañas Bravo**



**Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid**



**Instituto de Historia
Centro de Ciencias Humanas y Sociales
Consejo Superior de Investigaciones Científicas**

2017

A Juanra

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a mi director de tesis, Miguel Cabañas, su apoyo durante estos años de trabajo. Nunca habría podido dedicarme en exclusiva a la investigación sin la confianza que él depositó en mí hace ya más de cuatro años, lo que me ha llenado de aprendizajes y experiencias de un valor incalculable. También quiero agradecer su apoyo y el haber estado ahí siempre que lo he necesitado a mi tutora en la UAM, Valeria Camporesi. No puedo dejar de mencionar al Instituto de Historia del CSIC, en especial por su apoyo para la realización de la exposición “Imágenes desorientadas. La fotografía de Aurelio González en la memoria colectiva de Uruguay”. Aunque, sobre todo, quiero agradecer a mis colegas de despacho Carmen, Manu, Silvia, Óscar, Pablo y Elisa, por las charlas, las dudas y las risas compartidas. También quiero agradecer su cálida acogida en el CCHS a Loles, Leida, Ricardo, Juan, Paco, Rafa, Carmen, Wifredo, Inés, Chelo y Miguel Ángel.

Este trabajo tampoco habría sido posible sin la ayuda y la profesionalidad de Trinidad del Río, Margarita Lobo y Rosa Saz que, desde sus respectivos puestos de trabajo en la Filmoteca Española y la Filmoteca de Catalunya, me han ayudado en la búsqueda y localización de las películas de mi estudio. Aunque, si de alguien ha dependido la realización de esta investigación ha sido de aquellos y aquellas que dieron vida al cine clandestino de la Transición y que me han concedido entrevistas siempre que se lo he solicitado. En especial, a Josep Miquel Martí Rom que, con su capacidad de recolección y catalogación, ha sido una pieza clave en la conservación y la proyección a futuro de las prácticas cinematográficas clandestinas. Además, su generosidad a la hora de atenderme siempre que lo he necesitado y de facilitarme información y contactos en todo el transcurso de la investigación ha resultado fundamental para mi trabajo. Él es sin duda un eslabón fundamental en la genealogía de nuestra memoria visual. También quiero agradecer a Maro Lisa su ayuda, cariño y entrega para darnos a conocer a la figura de Helena Lumbreras y su trabajo conjunto en el Colectivo de Cine de Clase. Pero también a Bartomeu Vilà, Tino Calabuig, Fito Garijo, Llorenç Soler, Andrés Linares, José Zorrilla, Juan Mariné, Pere Joan Ventura y Ana Vila, quienes me han atendido y me han facilitado materiales de la época siempre que ha estado a su alcance. Lo más importante que he aprendido durante estos años de investigación ha sido gracias a vuestro trabajo: la importancia de la lucha y el valor de la militancia.

Otras personas, más allá del mundo del cine clandestino de estos años, han conformado el elenco de imprescindibles. Me refiero a Manolo Martínez y a Daniel Pont, antiguos integrantes de COPEL; a Hanneke Willemse, kraker en Holanda durante los años

ochenta; a Pepe Ribas, creador de Ajo Blanco; a María Ruido; a Paco Ferrándiz; a Ángel del Río; a Sonia García López; a Juan Albarrán; a Yayo Aznar; a Steven Marsh; a Patricia Mayayo; a Guillermo G. Peydró; a Juan Antonio Ramírez; a Mariana Artero, hija del cineasta Antonio Artero; a Chema Mascareña, director de *Democráticos Tiranos*; a Marisa González de Oleaga; a Blanca y Eva Barroso, hermanas de Romualdo Barroso, asesinado impunemente en Vitoria el 3 de marzo de 1976; a la cooperativa Metromuster, en especial a Xapo Ortega y a Xavi Artigas; y a la Asamblea Popular de Lavapiés, con quienes he aprendido a poner en práctica la teoría desde la ética. Tampoco quiero dejar de mencionar a los compañeros que, cada día, se esfuerzan en recuperar este cine desde el ámbito cinematográfico y académico: Xan Gómez Viñas, Alberto Berzosa, Xosé Prieto Souto y Pablo la Parra.

Este trabajo tampoco habría sido el mismo sin las estancias de investigación que he podido realizar gracias al Programa de Formación de Personal Investigador. En este sentido, me gustaría agradecer su acogida en la Universidad de Buenos Aires a Mariano Mestman y Ana Longoni. Pero también, y más allá de lo académico, al equipo de Tango-Crítico del ex Olimpo, sobre todo a Martina, Claudia y Darío, de quienes aprendí que la memoria se transmite a través del cuerpo y que ésta será militante o no será. También a Ricardo Parodi, quien me ayudó a leer a Bergson y a Deleuze a través del cine en su Estudio 1. El viaje a Uruguay me proporcionó algunos de esos saberes que no se pueden aprender leyendo, sino penetrando en las casas como la de Antonia y Pedro en Montevideo, en las que, a pesar de todo, reina la alegría. Por otro lado, en Sao Paulo, y junto a Rodrigo Gontijo y Alessandra Sapoznik, conseguí entrever las singularidades y la cercanía de la memoria brasileña y la española.

El apoyo de Jordana Mendelson fue fundamental durante mi estancia en Nueva York, las charlas con ella sentaron las bases de mi investigación y a través de ellas aprendí a entender mejor mi propio trabajo y sus potencialidades. Quiero agradecer además la generosidad de Allen Feldman a la hora de invitarme a asistir a su curso de posgrado “Políticas de la mirada” y por compartir su tiempo conmigo para charlar sobre mi trabajo. También la hospitalidad de Jo Labanyi, Susana Draper y Sara Nadal dentro del *Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures* fue fundamental para mi estancia, en donde exprimieron y sacaron lo mejor de mí. Eso sí, mi estancia en Nueva York no habría sido tan sencilla y fructífera sin el apoyo total de Kate Garretson, Pau y Keefe. Gracias por hacer de una ciudad tan inmensa un lugar acogedor al que querer volver. También quería agradecer a

Miguel Ángel Hernández el haberme puesto en contacto con Mieke Bal, quien amablemente me invitó a pasar mi tercera estancia en el Amsterdam School for Cultural Analysis.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer a mis compañeras de Memorias en Red el cariño y el cuidado expresado estos años. Todo lo que he aprendido junto a vosotras acerca de los Estudios de Memoria no es nada en comparación con el aprendizaje del trabajo asociativo y horizontal, pero sobre todo humano, así como la experiencia de haber creado un verdadero matriarcado. Especialmente, quiero agradecer este espacio de confianza a Sara, Marije, Zoé y Eva. Pero tampoco me olvido de nuestra hermosa familia animal, en la que también están Pierre y nuestro queridísimo Stefan. También a mis amigas y compañeras de batallas, Inés, Olga, Isilla, Silvia e Irene: gracias por haber aparecido, pero, sobre todo, por haberos quedado, por estar siempre. Y, por supuesto, a mi padre y a mi hermano, que serán siempre los hombres de mi vida y gracias a los que sé que jamás andaré sola. A mi tía Carmucha, que ahora se convierte en abuela de mi hija. Y juntas recordamos a mi madre, cuya memoria está presente cada día de mi vida y en cada línea que escribo. Y claro, a Julia, que me ha dado la fuerza para acabar esta tesis al haber puesto la vida primero. De lo contrario habría sido imposible. Y a Juanra, mi compañero, a quien está dedicada esta tesis, por su apoyo total e incondicional, por aprender junto a él que el amor podía ser esto.

Resumen

El papel de las imágenes clandestinas en la construcción de la historia y en los procesos de memoria es la idea central que articula esta tesis. Para ello, se basa en el trabajo que los colectivos de cine clandestino del tardofranquismo y la Transición elaboraron como contrainformación al régimen (de visibilidad) franquista, siendo estas imágenes una parte fundamental del archivo visual de la Transición. A través de la genealogía de este metraje y de las propias prácticas cinematográficas de estos colectivos, se han extraído una serie de reflexiones y conclusiones que se sitúan dentro de los marcos de la filosofía de la historia y la crítica a las relaciones de poder.

De esta manera, los procesos epistémicos en torno a los regímenes de verdad de cada época, su relación con el saber y el poder, y las distintas formas en que se materializan, como los archivos o las políticas de lo visible, se imbrican con las maneras de pensar la circulación no cronológica de las imágenes y su capacidad de resistencia en el tiempo en base a latencias y retornos. Dentro de estos marcos de pensamiento, una de nuestras propuestas es que, a pesar de su visibilidad peculiar, las imágenes clandestinas no sólo inciden en la experiencia de las comunidades en las que son creadas, sino que tienen también un papel en el reparto de lo sensible en la historia más allá de su propia temporalidad.

La tesis se estructura en dos partes. La primera se dedica al análisis y comprensión del cine clandestino en su propio tiempo, es decir, a trazar las coordenadas espacio-temporales en las cuales se dio su aparición, así como al análisis de su práctica y sus condiciones de producción entre los años 1967 y 1981, sin perder de vista su condición clandestina: desde la pulsión documental que propició su realización, a los efectos en las personas que asistieron a proyecciones clandestinas, pasando por su independencia y autonomía con respecto a la industria cinematográfica capitalista, hasta los modos de trabajo colectivo y horizontal.

Sin embargo, la clandestinidad no siempre significó mantenerse ocultos, sino que, a veces, suponía hacerse visibles a modo de desafío y como parte de una estrategia de lucha política que tiene lugar en el plano de la estética y en el que la potencia de la clandestinidad es precisamente su condición fronteriza entre lo visible y lo invisible, lo legal y lo ilegal, lo posible y lo que no. Bajo esta estrategia también se organizó la distribución y la exhibición, para las cuales se articuló una compleja estructura de difusión basada en la complicidad y la confianza, así como en la certeza del valor de su práctica. Por último, las proyecciones, redes, festivales, muestras, panfletos, manifiestos, programas y demás materiales y eventos

generados harán que los efectos de esta difusión de imágenes cargadas de afectos, saberes salvajes y cultura política sean imprevisibles.

La segunda parte se dedica a la producción de cine clandestino, así como a la vida de sus imágenes. A través de diferentes casos de estudio analizados en profundidad, se establece una genealogía de este tipo de cine desde una temporalidad expandida que va desde los años treinta a la actualidad y que analiza el papel de las imágenes clandestinas tanto en la producción de saber histórico, como en los procesos de la memoria. Las tres categorías que atraviesan la producción de cine clandestino: pueblo, violencia y memoria, se entrelazan, a su vez, con la idea de la triple temporalidad de San Agustín (el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro), y ponen en cuestión algunas de las narrativas oficiales de la Transición (como el Pacto de Olvido o la idea de una Transición modélica o pacífica).

Así, las producciones que tratan la emergencia de la memoria de la guerra en la Transición tienen también que ver con la pervivencia del pasado en el presente y se analizan a través de una comparativa entre una película y una exhumación que desvela los límites impuestos a la memoria durante este período. Por otro lado, los registros que los grupos de cine clandestino hicieron de la violencia durante la Transición, están asimismo imbricados con la intuición y la lucidez con la que estos grupos percibieron su propio tiempo presente. La genealogía visual de los Sucesos de Vitoria revela la vida peculiar de unas imágenes a través de sus cambios de estatus, sentidos y fugas del archivo. Por último, las producciones que recogieron las formas de expresión y representación del pueblo, tienen también que ver con la proyección a futuro de las prácticas populares y los saberes salvajes asociados que contienen estas expresiones cinematográficas y que esperaron pacientemente su momento de retorno.

Finalmente, a través de estos análisis y casos, se extrae la idea de *Imágenes clandestinas* que se propone como herramienta teórica a través de la cual pensar otros objetos de estudio más allá del cine clandestino.

IMÁGENES CLANDESTINAS Y SABER HISTÓRICO. UNA GENEALOGÍA DEL CINE CLANDESTINO DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

INTRODUCCIÓN	15
Arqueología de una mirada	17
El estremecimiento de la historia: el Colectivo SPA (1976)	17
Los afectos del montaje: NO-DO (1959)	19
Rebuscar en los deshechos: Noticiarios Nacionales (1939)	21
Presentes gestos pasados (2015)	24
Formas de organizar el tiempo	25
Recovecos	27

1ª_ CINE CLANDESTINO DURANTE EL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

1. COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES	35
1.1. Políticas de lo visible y estéticas de lo posible: censura y Nuevo Cine Español	37
1.1.1 Leyes de censura y régimen de visibilidad	37
1.1.2 Nuevo Cine Español y otras negociaciones de los límites de lo visible	46
1.2 Disputas por la soberanía en (y del sentido de) la Transición española	55
1.2.1 La Transición española. Relatos dispares	55
1.2.2 Soberanía popular: formas de organización y lucha	58
1.3 De revueltas y cine-geografía militante durante “los largos sesenta”	65

2. PRÁCTICAS CINEMATOGRÁFICAS CLANDESTINAS	75
2.1 Lo sensible como campo de batalla	77
2.1.1 Pulsión documental	77
2.1.2 Políticas de lo sensible	81
2.1.3 La clandestinidad como estética ética	84
2.1.4 In/visibilidad	88
2.2 De estructuras, alcances y formas	93
2.2.1 Sin autor se vive mejor	93
2.2.2 Proyectar la imagen clandestina y transmitir saberes salvajes	98
2.2.2.1 Historia(s) de una proyección clandestina en una parroquia de Asturias (1976)	108
2.2.3 Desbordar (y habitar) las fronteras	111
2.3 Intersticios: el fin del cine clandestino y la abolición de la censura	120
2.3.1 La Sala Aurora y otras experiencias bajo unas nuevas políticas de lo visible	120

2ª_ IMÁGENES CLANDESTINAS Y TEMPORALIDADES MÚLTIPLES

3. ESPECTROS QUE EMERGEN: IMÁGENES DE LA GUERRA EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA	135
3.1 Imaginarios radicales para historias sin referentes	138
3.1.1 La experiencia está en los archivos: <i>Entre la esperanza y el fraude</i> (1976)	138
3.1.2 Reflejos de imágenes en el tiempo y emergencias de historias siniestras	146
3.2 Quebrar verdades históricas: el Pacto de Olvido	156
3.3 Los límites del recuerdo: memorias clandestinas tras la Transición española	164
3.3.1 Amparar la impunidad: <i>Rocío</i> (1980)	165
3.3.2 Emergencia <i>real</i> de los cuerpos: exhumación de una fosa común (1978)	170
3.3.3 Límites y mecanismos de contención	176

4. PRESENTE EXPECTANTE: GENEALOGÍA VISUAL DE LA VIOLENCIA TRANSICIONAL	181
4.1 “Yo lo vi”	183
4.1.1 La calle, la comisaría, la cárcel	183
4.1.2 Crispación y violencias desapercibidas	190
4.2 El Colectivo de Cine de Madrid	196
4.2.1 Acceder a la vida de las imágenes y otros silencios	196
4.2.2 Militancia cinematográfica y registros de la violencia	198
4.3 <i>Vitoria</i>: Fugas del archivo e imágenes clandestinas del Colectivo de Cine de Madrid	201
4.3.1 La evidencia	201
4.3.2 <i>Vitoria</i> : testimonio de lo sensible	203
4.3.3 La vida de las imágenes: Archivo y clandestinidad	208
4.3.4 Emergencias: usos y abusos	211
4.3.4.1 La serie <i>La Transición</i>	211
4.3.4.2 <i>Democráticos Tiranos</i> en Vitoria	216
4.3.5 La amenaza de la organización del pueblo	220
5. EMERGENCIAS DEL PUEBLO: SABERES POPULARES Y NUEVAS CLANDESTINIDADES	225
5.1 Los pueblos: crítica a la representación (política)	227
5.2 Sentido y emergencia del cine clandestino	236
5.2.1 Grietas en la narrativa oficial	236
5.2.2 Fotogramas clandestinos y otras imágenes del pasado	239
5.3 Una genealogía de los gestos	247
5.3.1 Nuevas clandestinidades	247
5.3.2 Estéticas de la in/visibilidad en una <i>Ciutat morta</i>	255

CONCLUSIONES	267
Imágenes clandestinas en la historia	267
Censura y praxis: el cine clandestino y la batalla por lo sensible	268
El vaivén del tiempo: memoria visual de la Transición	270
¿Cómo se comporta una imagen clandestina? Propuesta de un concepto	272
<i>Imágenes clandestinas</i>	273
BIBLIOGRAFÍA	277
ANEXOS	301
Índice de anexos	301

INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar esta investigación, mis intereses ya se centraban en la memoria y en el papel de la visualidad en la construcción de la historia, así como en la relevancia de estos factores en la política y la movilización social. Aunque en un principio había orientado mi trabajo hacia lo puramente artístico, poco a poco me fui interesando también por el medio cinematográfico dada su capacidad para evocar e imaginar otros tiempos, lo que lo convierte en uno de los mejores dispositivos de memoria. Fue entonces cuando supe de la existencia de un tipo de cine disidente, realizado en clandestinidad durante el tardofranquismo y la Transición. Lo conocí a partir de la lectura de un capítulo de Lydia García Merás, publicado en *Desacuerdos* con el título “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)”¹. No sabía de la existencia de estas prácticas y, conforme fui leyendo más, descubrí que apenas había nada investigado al respecto, por lo que, tras comentarlo y discutirlo con mi Director de tesis, Miguel Cabañas, decidimos orientar la investigación en este sentido.

Una de las tareas de mayor complejidad al estudiar este tipo de cine es su delimitación. Es decir, delimitar el concepto de disidencia, ya que las prácticas fueron múltiples y, en muchos casos, se solaparon entre sí. Es por este motivo que el cine disidente puede establecerse en base a criterios muy diversos que podrían ir desde una subversión de los códigos academicistas hasta una temática de denuncia de carácter social, pasando por la generación de un circuito de producción, distribución y exhibición alternativo al oficial. Lydia García Merás trataba en su capítulo de acotar lo que ella denomina como el cine de la disidencia y que a veces se incluye dentro de otras prácticas cinematográficas, tales como cine

¹ Lydia García-Merás, «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)», en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Granada: Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento, 2007, pp. 16-44.

pobre, independiente, paralelo, marginal, subestándar o amateur². Sin embargo, ya desde el mismo momento en que se realizaron estas prácticas, surgieron debates en torno a su nomenclatura por parte de los propios cineastas. En un encuentro de cine amateur en Almería, que desarrollaremos en el segundo capítulo, se debatió acerca de estas cuestiones, que quedaron reflejadas en el manifiesto que se redactó al término del mismo y en el que se distinguía el cine independiente del cine alternativo, estando este último caracterizado por su deseo de ruptura con respecto a las estructuras de producción tradicionales³.

Además, este cine nacía del contexto político de lucha contra la dictadura, por lo que encontró su motivación en una urgencia concreta. Su aparición fue por tanto irregular y espontánea, surgiendo en diferentes regiones de la geografía española, aunque podríamos destacar los focos de Madrid y Barcelona. Y, si bien entre ellos tuvieron conocimiento de su existencia y mantuvieron algún contacto a través de varios encuentros, estos focos dirigieron su producción hacia sus propias luchas locales y se vieron afectados por distintas influencias cinematográficas, lo que añade otra dificultad a la hora de definir y acotar esta tipología de cine que se resiste a una síntesis. Sin embargo, algo que sí podemos afirmar, además de su condición de clandestinidad, es que a todos sin excepción los movió su rechazo al franquismo, siendo su objetivo común la contrainformación.

Ante este panorama, y para acotar nuestro objeto de estudio, decidimos centrarnos en una de las condiciones que, bajo nuestro punto de vista, más afecta a la producción de este tipo de cine: su condición clandestina. En nuestra opinión, lo que incrementa la cualidad y la intensidad de este metraje es la mirada furtiva que se requiere para registrar una imagen que estaba destinada a ser invisible. No olvidemos que el objetivo de estos colectivos era documentar las realidades que el franquismo intentaba mantener fuera de campo, como una no-verdad. De hecho, ellos mismos denominaron a su práctica contrainformación, como una estrategia para luchar contra el régimen de visibilidad hegemónico impuesto por la dictadura. En este sentido, no sólo su mirada, sino también la distribución y la proyección de sus películas -la manera en que este imaginario se propagaba- tenía que asumir el riesgo de una práctica peligrosa. Esta es su característica más potente, y que nos ha servido para acotar el corpus de películas y prácticas de esta investigación, la necesidad de permanecer en la oscuridad para que sea realizada, la necesidad de ser invisible para hacer algo visible, como un secreto que se cuenta pero que, aún así, sigue siendo un secreto.

² *Ibidem*, p. 16.

³ Para más información se recomienda leer: Josep Miquel Martí Rom, «El Manifiesto de Almería como punto de partida», *Cinema 2002*, n.º 10, diciembre de 1975, pp. 16-44.

Arqueología de una mirada

El estremecimiento de la historia: el Colectivo SPA (1976)

Desde que definimos la temática de la tesis, planteamos como primer objetivo el visionado de todas las películas de cine clandestino que hubiera tanto en la Filmoteca Española como en otros archivos fílmicos públicos y privados. Uno de los primeros documentales a los que accedimos fue *Entre la esperanza y el fraude (España 1931-1939)*, realizada por el Colectivo SPA⁴ entre 1976 y 1977, y que analizaremos con detenimiento en el tercer capítulo. La gran peculiaridad de este documental es la de haber sido el primero realizado en España que trataba la Guerra Civil desde una postura no franquista. *Entre la esperanza y el fraude* se hizo extremadamente popular, llegando a ser la película más solicitada a la Central del Curt, una de las distribuidoras clandestinas más activa durante estos años.

De estructura clásica, una voz en *off* dirige la narrativa desde la proclamación de la Segunda República hasta el final de la Guerra. Su característica más llamativa es su punto de vista anarquista, lo que significa que es crítico, no sólo con el franquismo, sino también, aunque en menor medida, con la propia República, incluyendo las decisiones de sus líderes durante la Guerra. También destaca por la gran cantidad de imágenes de archivo que contiene, algo llamativo para el momento en el que la película fue realizada. ¿De dónde había sacado un colectivo anarquista tanto metraje?

El documental se divide en diferentes secciones ordenadas cronológicamente. La última, “El final de la guerra”, es particularmente trágica y dramática. Se centra en la entrada de los invasores en Cataluña, las bombas sobre Barcelona, los últimos intentos republicanos para firmar un acuerdo de paz con el bando franquista y las confrontaciones entre comunistas y anarquistas que terminaron en luchas por las calles de Madrid. También hace alusión a cómo los líderes comunistas abandonaron al pueblo escapando a Francia y cómo los refugiados que consiguieron atravesar la frontera sufrieron unas condiciones terribles a su llegada, donde fueron forzados a vivir en campos de concentración. Por otro lado, también se hace hincapié en el reconocimiento del gobierno franquista por parte de Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, además de resaltar la represión que se cebó contra los “perdedores” después de la guerra, cuando las ejecuciones fueron masivas. El fragmento termina hablando de la situación insostenible de la gente por el hambre ante la falta de comida, y la voz en *off* acaba diciendo “la clase obrera, diezmada y humillada, necesitará

⁴ Acrónimo de Salvador Puich Antich, militante anarquista condenado a muerte y asesinado en 1974 por el régimen Franquista.

largos y difíciles años para recuperarse y volver a mirar con esperanza a un futuro que le permita recuperar la hegemonía y el protagonismo que le pertenecen”.

Al final, una canción muy emotiva con letra de un poema de Rafael Alberti, suscribe el tono trágico. Al mismo tiempo, las imágenes muestran una escena de distribución de comida, en la cual algunos oficiales lanzan trozos de pan desde un camión a una masa de gente hambrienta que se empuja y abalanza para conseguir el alimento. No pude reconocer la ciudad. Entonces la cámara enfoca a un hombre mayor con barba blanca y extremadamente delgado que alza sus manos y tiene la mirada perdida. Parece estar desorientado. De repente mira a la cámara y, por un momento, la escena se torna más *real*. De alguna manera, su mirada había traspasado la pantalla que nos separaba y sentí como si me hubiera descubierto mirándole.

Cuando el documental terminó estaba conmocionada. Sin duda tenía que ver con esta última escena, con la vulnerabilidad del cuerpo del anciano y los torpes movimientos de sus brazos buscando un pedazo de pan, por el vacío que quedaba entre sus manos. En cualquier caso, esta imagen me afectó de tal manera que necesité verla unas cuantas veces más. Es como si ese hombre me hubiese mirado y yo me sintiera responsable por algo que no conseguía identificar. Su mirada había traspasado la cuarta pared, rompiendo, al mismo tiempo, la temporalidad entre nosotros. Había destruido la distancia que el cine provee y que es responsable, hasta cierto punto, de la anestesia cultural, como Allen Feldman propone en su trabajo⁵. Esta mirada pone fin al artificio de tal manera que Bertold Brecht hubiera estado orgulloso. Nos miramos. Nuestras miradas se entrelazaron en un instante de muchas temporalidades. Su dolor atravesó la pantalla y me conmovió. Me cuestionó. ¿Era yo la que miraba atrás o era él? Sentí una especie de retorno, aunque aún no sé la dirección.

A partir de ese momento, decidimos llamar a esta imagen, imagen-mirada (lo que nos mira). Y, a pesar de la relevancia que le dimos, lo cierto es que apenas parecía tener importancia. Se trataba de una imagen sin significado de una película antigua que nadie conoce. Ese hombre había sido olvidado. Él, que había mirando directamente a la cámara cuestionando los ojos que lo miraban, nunca jamás recibió una mirada de vuelta. ¿Era un deshecho de la historia, algo que olvidar? No lo creímos. Este hombre acababa de mirar hacia atrás, con sus manos en alto y abiertas. ¿Era él el Angelus Novus?

⁵ Allen Feldman, «On cultural anesthesia: from Desert Storm to Rodney King», *American Ethnologist*, n.º 21, 1994, pp. 404-418.

“... Un Ángel en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado”⁶.

¿Acababa de sentir la conmoción de la historia, de alguna manera, un retorno de lo real? ¿Era ese vacío entre sus manos eso que Roland Barthes había llamado *punctum*? Entonces recordé ese párrafo de su libro *La cámara lúcida*:

“Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: 'Veo los ojos que han visto al Emperador'. A veces hablaba de este asombro, pero como nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades) lo olvidé”⁷.

No pude olvidar esta imagen, no sólo porque me fascinara de tal manera, sino también porque, un tiempo después, dimos con otro documental con la misma imagen-mirada.

Los afectos del montaje: NO-DO (1959)

Al poco tiempo de iniciar los visionados, fuimos conscientes de que no podíamos entender la contrainformación sin entender la información, en otras palabras, el régimen de visibilidad contra el que los colectivos de cine clandestino estaban luchando. Entonces, planeamos el visionado de otro tipo de documentales como *El camino de la paz*, que es el primer documental sobre la Guerra Civil española realizado por el NO-DO en 1959. Además de sorprendernos la tardanza en realizar un documental de este tipo por parte del franquismo, lo que más nos llamó la atención es que, casi al final del documental, la citada imagen-mirada aparece de nuevo. Aparte de la impresión que nos produjo el ver y reconocer una escena tan intensa, hubieron más motivos que nos chocaron esta vez. En primer lugar, la sensación que se desprende de esta escena es muy distinta a la del primer visionado, el sentido había cambiado. Esto es así porque el montaje y el discurso, es decir, su sentido histórico, también había cambiado.

Si *Entre la esperanza y el fraude*, como el discurso opuesto, muestra la imagen-mirada como la consecuencia última de la tragedia de perder la guerra, *El camino de la paz* justifica la

⁶ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 183.

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1990, p. 29.

guerra mostrando al bando franquista como aquel que liberó a España de la anarquía y el desorden. La imagen del anciano aquí trata de mostrar esta mirada como rescatada. Sin embargo, el rostro de la hambruna y la vulnerabilidad poco se pueden acercar a un discurso heroico y victorioso, si no es desde el paternalismo y la caridad. En este sentido, las emociones y sensaciones que se desprenden del fragmento habían cambiado hasta tal punto que empezamos a desconfiar de las imágenes, tal y como Harun Farocki nos advierte en su trabajo⁸. De hecho, la reapropiación que se da aquí podría haber sido aún más radical, aunque, en cualquier caso, su uso es tan amplio que puede ser utilizada por dos ideologías tan distantes como el fascismo y el anarquismo. Muchas preguntas se desprendieron de aquí, como, ¿cuál era entonces el significado o el sentido real de la imagen-mirada? ¿Tiene de hecho alguno? ¿Está todo el sentido de las imágenes relacionado con el montaje o más bien con su forma? ¿Hay algo más allá, como un sentido puro de la propia imagen? o, en otras palabras, ¿hasta qué punto una imagen contiene sentido por ella misma?

Otra de las cuestiones que nos pareció interesante fue el movimiento de la imagen-mirada. Parecía que, de repente, ésta había cobrado vida, una vida pasada o futura. Desde el momento en que fue registrada, la imagen-mirada no había permanecido estable ni inmóvil; había vivido hasta el punto de haber tenido, al menos, dos sentidos distintos en temporalidades muy dispares (1959 y 1976). Por aquel entonces, ya conocíamos el trabajo de Vicente Sánchez Biosca acerca de la migración de las imágenes, una interesantísima investigación que nos ha sido de gran utilidad⁹. Las imágenes se mueven, son dinámicas. Sin embargo, no sólo viajan en el espacio sino también en el tiempo, por lo que el término migratorio nos parecía demasiado espacial. Echábamos de menos la variable temporal.

Así fue como decidimos que el enfoque de la investigación no sólo se centrara en la producción de cine clandestino, sino también en la vida de sus imágenes: tanto del metraje que registraron como del que usaron de los años treinta. De esta manera, conseguíamos centrarnos en los aspectos que más me interesaban: el tiempo y la memoria, así como el papel de la visualidad en la política y su relación con el poder, los movimientos sociales y la producción de saber. En este sentido, la metodología más apropiada parecía ser la combinación de la genealogía y la arqueología desde una perspectiva *foucaultiana*¹⁰, como un

⁸ Harun Farocky, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja negra, 2013.

⁹ Vicente Sánchez-Biosca, «Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 60, 1 de octubre de 2008.

¹⁰ Foucault diferenciaba así estas dos variantes metodológicas: “La arqueología sería el método propio del análisis de las discursividades locales, y la genealogía, la táctica que, a partir de esas discursividades locales así descritas, pone en juego los saberes liberados del sometimiento que se desprenden de ellas” Michel

corte que se realiza desde el presente y a través del tiempo. Este método nos valdría, al mismo tiempo, para pensar sobre los regímenes de visibilidad y de verdad de cada época es decir, sobre las hegemonías que se construyen en cada momento histórico, y sobre los seísmos que, en términos benjaminianos, destruyen estas verdades, producen quiebres en la pretendida linealidad histórica y a través de los cuales las imágenes pueden retornar, emerger y viajar en el tiempo.

Por eso, tal y como señala Didi-Huberman, montar imágenes no tiene nada que ver con un artificio narrativo para unificar los fenómenos dispersos, sino, al contrario, con una herramienta dialéctica¹¹. Desde esta perspectiva, empezamos a pensar en el celuloide como en la metáfora que mejor materializa los circuitos del tiempo y en cómo éste puede ser a su vez montado y desmontado. Se trataría, eso sí, de un tiempo no cronológico, sino kairológico, un tiempo en el que el presente se divide en dos: un presente que pasa y un pasado que se conserva. Así es como Henri Bergson definió lo actual y lo virtual, un presente que pasa y otro que se conserva¹² y que Deleuze retomó para formular su teoría sobre la imagen-tiempo. Aquí, él explica cómo el pasado y el presente se conectan a través de redes muy profundas que permiten la circulación y el movimiento entre ellos¹³, haciendo al tiempo dúctil y no fijado, como el propio celuloide. Es a través del montaje cinematográfico que este proceso puede ser materializado. Algo que Huberman ha denominado como montaje de tiempos heterogéneos. El objetivo entonces no estaría tanto en analizar el propio cine clandestino y sus condiciones de producción, algo que también nos interesa, sino sobre todo en realizar una genealogía de sus imágenes, de su metraje, aproximándonos a él desde el presente, siguiendo las pistas y el rastro de esas imágenes; su vida misma.

Rebuscar en los desechos: Noticiarios Nacionales (1939)

Lo cierto es que, no sólo la imagen-mirada, sino todo el metraje usado en *Entre la esperanza y el fraude* y en *El camino de la paz* es prácticamente el mismo. Es de resaltar que, incluso teniendo las mismas imágenes, el montaje pueda modificar toda la narrativa. En este punto también nos llamó la atención cómo las imágenes que habían sido utilizadas por el franquismo en 1959 acabaron en un documental anarquista y clandestino en 1976. ¿Cómo

Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 24.

¹¹ George Didi Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores, 2013, p. 430.

¹² Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires: Cactus, 2013.

¹³ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Madrid: Paidós Comunicación, 2010, p. 122.

pudo ocurrir? Y, más allá de esto, nos preguntábamos o, más bien, es como si la genealogía nos preguntara acerca de la procedencia o las fuentes de esta imagen-mirada, porque lo que habíamos visto hasta ahora eran algunas emergencias en 1959 y 1976. Pero esta imagen fue registrada durante la guerra y la genealogía nos dice que, a través de sus emergencias, deberíamos llegar a saber acerca de la procedencia del objeto de estudio, así como, ¿Dónde fue registrada? ¿Por quién? ¿Bajo qué condiciones de producción? ¿Ha sido usada más veces? ¿En qué sentido? ¿Cuál fue el primer sentido que se le dio? Pero, no sólo eso, sino también, ¿Quién fue ese hombre? ¿Estaba solo? ¿Cuál fue su historia? ¿Qué le pasó? En otras palabras, ¿Cómo podemos hacer la arqueología de una mirada?

En principio, parece que la imagen-mirada se inserta en una escena de entrada de las fuerzas franquistas en una ciudad. La gente que lanza pan desde la furgoneta podría ser de Auxilio Social y las palmeras en la calle indicarían que se trata de una ciudad de la costa mediterránea. En este punto, la mejor información provino de Vicente Sánchez Biosca, que no necesitó mucho tiempo para reconocer el primer uso de la imagen-mirada. Como suponíamos, ésta fue tomada en el momento de la entrada del ejército franquista en una ciudad que acababan de ocupar: Tarragona en 1939, justo al término de la Guerra. El fragmento fue usado en el decimocuarto episodio de los Noticiarios Nacionales, un telediario realizado por los franquistas durante la Guerra. Éste, en concreto, tenía tres segmentos distintos, el segundo se ocupaba del frente de Cataluña.

A partir de entonces, empezamos a leer sobre este noticiario y supimos que la mayor parte del metraje del NO-DO había ardido en 1945, por lo que lo que se conserva hoy procede de copias que otros países ya tenían o de fragmentos que sobrevivieron al fuego. Esto nos hizo pensar en su condición de “imágenes supervivientes”, la obra de Huberman en la que retoma las ideas de Warburg sobre la antropología de la imagen¹⁴. Más de 243 películas desaparecieron con el incendio, por lo que el archivo que tenemos hoy de la Guerra Civil española, nuestra memoria visual, está hecha de los fragmentos que sobrevivieron. Que estos fotogramas hayan sobrevivido tiene que ver por tanto con esa pulsión del propio tiempo por complejizarse, por retornar, aunque, como resulta evidente, estas formas no sobreviven triunfalmente. Muy al contrario, sobreviven sintomática y fantasmalmente a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se las esperaba y habiendo sobrevivido en los limbos de una

¹⁴ Didi Huberman, Op. Cit., 2013.

memoria colectiva¹⁵. Los fotogramas casi velados, casi espectrales, son reminiscencias o huellas residuales de una vida pasada que emergen, mediante el montaje, en su presente actual y que desterritorializan así el saber histórico, rompiendo la imagen dogmática y artificiosa de la historia para abrir el tiempo en su condición de posibilidad.

Por otro lado, podemos decir que son imágenes desorientadas porque han perdido su montaje original o su contexto. Es como si ahora pudieran tener cualquier significado que quisiéramos darle, una condición de posibilidad que incrementa su potencialidad. Esto idealmente sería así si este metraje se pudiera usar libremente. Sin embargo, las condiciones de préstamo y uso de este material de archivo¹⁶ son muy restringidas, así como también sucede con los fondos de TVE. Éstas serían aquí las políticas de lo visible que limitan la potencialidad de este metraje. Y, tal y como Allen Feldman mencionó en una de sus clases del curso “Políticas de la mirada” al las que asistí en la New York University en el otoño de 2014, “una potencialidad que no se actualiza es una impotencia”. En este caso, es una impotencia de nuestro propio régimen de lo visible.

Vemos así, y siguiendo con las propuestas *foucaultianas*¹⁷, cómo cada época se compone de visibles y decibles, producidos por artefactos que hacen ver y hablar, y que al sedimentarse conforman el saber de cada estrato histórico. El saber, amparado siempre por autoridades políticas, intelectuales, científicas o por dispositivos de alto alcance, como los medios de masas, determinan la verdad de cada momento, sus evidencias, muchas de las cuales acabarán por resquebrajarse en cada quiebre histórico. Sin embargo, no pensemos que estos visibles y decibles se sedimentan libremente en cada formación histórica, más bien son atravesados por unas fuerzas que condicionan así las formas y las definiciones que acaban produciendo. Estas fuerzas provienen tanto del poder como de las resistencias a ese poder. Y es en estas fuerzas donde se enmarca aquello que venimos a denominar “políticas de lo visible”, que son aquellas reglas y normas que tratan de hacer ver, de regular lo visible en el propio presente político en el que son dictadas.

Las políticas de lo visible democráticas para el campo cinematográfico ya no son tan centralistas como en la dictadura ni tan concretas como la censura, lo que, de hecho, las hace

¹⁵ *Ibidem*, pp. 59-60.

¹⁶ El sentido de «archivo» viene del *arkheíon* griego: originalmente la casa o el domicilio de los magistrados superiores, de los arcontes, es decir, el lugar en donde se depositaban los documentos oficiales. A estos ciudadanos se les asignaba, por tanto, una doble función, un derecho y una obligación: debían, por un lado, ser guardianes de aquello que estaba depositado en su residencia y, por otro, se les concedía el derecho y la competencia hermenéuticos de los mismos, es decir, tenían el poder de interpretar los archivos. En Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997.

¹⁷ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002; Gilles Deleuze, *El Saber. Curso sobre Foucault*, Buenos Aires: Cactus, 2013.

más sutiles y difíciles de localizar. Atraviesan ahora ámbitos legales, políticos, económicos, así como el cuerpo social, operando de este modo en lo visible y estableciendo sus límites. Mientras se fomenten unas imágenes en detrimento de otras o se llegue incluso a prohibirlas, seguirá habiendo régimen de invisibilidad. En democracia, las imágenes que habitan lo invisible ya no podrán ser llamadas clandestinas, pero, lo cierto es que algunas siguen siendo ilegales, invisibles, estigmatizadas, tabú o siniestras. Lo que, en último extremo y para esta investigación, nos llevará a replantearnos la propia definición de censura y clandestinidad.

Presentes gestos pasados (2015)

Un día, andando por el rastro en Madrid, y un tiempo después de haber visionado *Entre la esperanza y el fraude*, vi un puesto que parecía interesante. En él vendían películas políticas y de temática histórica, como *Operación ogro*, de Gillo Pontecorvo, o un documental sobre un maqui, *Quico Sabaté*¹⁸, que llamó profundamente mi atención. Y es que, ¿qué hay más clandestino que un maqui? Los maquis, que se escondieron en las montañas después de la Guerra para continuar la lucha en el monte, estaban ausentes, pero siempre acechando. Habitaban una especie de latencia y ésa era precisamente su potencia: la posibilidad permanente de aparecer y quebrar el régimen de lo visible sólo con su presencia. En cualquier caso, la razón por la que nos detenemos en esto y lo que llamó verdaderamente mi atención es que esta película sobre Quico Sabaté fue realizada en 1980 por el mismo colectivo que, unos años antes, había dirigido *Entre la esperanza y el fraude*¹⁹. Ya sé que en esta ocasión no fui a dar con la película que contiene la imagen-mirada, pero ¿a quién le importa? Como Sara Nadal me recordó en una ocasión, mi interés no estaba sólo en la imagen en sí -lo cual implicaría una relación meramente fetichista con ella-, sino en una emergencia aún más profunda.

Después de ver aquel puesto en el rastro, decidí hablar con la gente que vendía las películas. Se trataba de un colectivo cuyo objetivo es distribuir materiales -películas, fanzines, música, libros, revistas...- que son difíciles de encontrar en el mercado convencional. Son un grupo punk y anarquista que no está ni en internet y que no produce ningún tipo de beneficio con su actividad, sino que usan el dinero que consiguen de las ventas para autogestionarse y mantener así la distribuidora. Nos pareció que este encuentro había sido muy significativo, ya que encontramos su práctica muy similar a las prácticas que los

¹⁸ En anexo (documento 1) se presenta: Cartel de *Quico Sabaté* (1980) del Equipo Penta.

¹⁹ Por esta época ya habían dejado de llamarse Colectivo SPA, ya que, desde que el grupo aumentó a cinco integrantes, empezaron a llamarse Equipo Penta.

colectivos de cine clandestino llevaron a cabo durante el tardofranquismo y la Transición. Al fin y al cabo, este grupo está intentando difundir unas imágenes y unas palabras que, aunque no estén prohibidas, son muy difíciles de encontrar por razones comerciales. De esta manera, podríamos decir que resisten el régimen de visibilidad impuesto, no por la dictadura, sino por el capitalismo.

Por supuesto, estas prácticas no son ilegales de la manera en que solían serlo, pero esto es porque las políticas de lo visible han cambiado. Ya no hay leyes de censura, pero existen otros mecanismos para hacer que algo sea menos visible. En la segunda parte del cuarto capítulo analizaremos algunas de ellas, como la inaccesibilidad a los archivos por motivos burocráticos o económicos, que hacen que el uso de algunas de las imágenes con las que trabajamos sea casi imposible. De hecho, quien se atreva a hacerlo de todos modos lo hará ilegalmente y, por tanto, disimuladamente, como un secreto. Todo esto apoya una de nuestras hipótesis de partida de la tesis sobre la existencia de una nueva forma de clandestinidad en la actualidad que ya no se rija por leyes de censura, sino por unas nuevas políticas y mecanismos más sutiles y descentralizados. En este sentido, podríamos pensar el metraje del cine clandestino aún hoy como clandestino, lo que, por otro lado, explicaría por qué estos colectivos y el cine que produjeron, siguen siendo, incluso hoy, tan desconocidos.

Asumir la existencia de imágenes clandestinas actualmente en el Estado español nos lleva a pensar las posibles dis/continuidades entre la dictadura y la democracia. En último extremo, sería interesante pensar que la clandestinidad, como característica de estas imágenes, pudiera ser una condición de otras imágenes. La idea de “imágenes clandestinas” podría así funcionar como una herramienta teórica que, abstraída de su referente, nos permitiría percibir la clandestinidad (lo clandestino) en cualquier orden político o, en otras palabras, su régimen de invisibilidad. Inversamente, esto podría medir el alcance de su régimen de visibilidad, así como averiguar hasta qué punto este orden político controla y estructura las formas en las que vemos el mundo y que, por tanto, describen su régimen de verdad.

Formas de organizar el tiempo

A partir de estas premisas y con el marco teórico y metodológico que se desprende del análisis de la imagen-mirada, hemos ido conformando esta investigación que se ubica dentro de los ámbitos de la filosofía de la historia, los estudios de memoria y la cultura visual. En este sentido, el trabajo de archivo (Archivo General de la Administración, Centro Documental de la Memoria Histórica, Biblioteca Nacional Española, Archivo Histórico del

PCE, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, UNICITÉ en París, International Institute of Social History en Ámsterdam, Museo del Cine de Buenos Aires, Arquivo Público do Estado Sao Paulo...) y el realizado en filmotecas y bibliotecas especializadas se ha intercalado y acompañado de una lectura continua de bibliografía relativa a nuestros marcos teóricos y la metodología genealógica escogida.

Por un lado, se realizó un vaciado de revistas especializadas y prensa de la época, así como una lectura de toda la bibliografía sobre la temática que, aunque escasa, especialmente en el momento de iniciar la investigación, ha sido fundamental para ponernos sobre las pistas a seguir. Por otro lado, una de las partes fundamentales del trabajo de investigación consistió en la visualización de todo el material cinematográfico disponible tanto en archivos como en filmotecas públicas (Filmoteca Española, Filmoteca de Cataluña, Filmoteca Valenciana, Filmoteca de Andalucía en Sevilla y Filmoteca de Galicia), y, especialmente, el contacto con los y las integrantes del cine clandestino de la Transición que, amablemente, han respondido a todas nuestras preguntas y dudas, dando una visión situada del momento histórico analizado, y que nos han facilitado además la consulta de sus archivos privados y muchas de las películas y documentales que realizaron.

Toda esta documentación y material primario se ha ido contrastando con otras publicaciones y los resultados obtenidos se han ido presentando en congresos nacionales y en seminarios internacionales, aprovechando para ello las estancias en el extranjero realizadas. Estas estancias han otorgado, por otro lado, una visión más amplia nutriendo el trabajo de nuevos enfoques y métodos llevados a cabo en otros contextos académicos. Por un lado, la estancia en la Universidad de Buenos Aires bajo la supervisión de Mariano Mestman nos acercó al trabajo del cine militante en América Latina, aunque, por otro lado, el contacto con la realidad de los procesos de memoria en Argentina y el trabajo con el colectivo de Tango-Crítico en el ex Olimpo nos hizo comprender la complejidad del movimiento memorialista de base y su relación con la cultura y la expresión popular. Por otro lado, la estancia en la Universidad de Nueva York bajo la supervisión de Jordana Mendelson supuso un giro radical al enfoque de la investigación, al haber podido contrastar todos nuestros avances en un departamento de estudios culturales hispánico de referencia mundial (Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures) que, con la generosidad y entrega de su personal con Jo Labanyi a la cabeza, y a través de seminarios, cursos, congresos y charlas en despachos, dedicaron tiempo y esfuerzo a enriquecer nuestra investigación cualitativamente. Por último, la estancia en el Amsterdam School for Cultural

Analysis, bajo la supervisión de Mieke Bal, nos acercó a las últimas teorías en relación a cuestiones de visibilidad y memoria en el mundo contemporáneo y digital. Además, las visitas al International Institute of Social History en Ámsterdam completaron la documentación de nuestro trabajo, además de proveernos de otros hallazgos que han abierto líneas de trabajo futuras.

Que toda esta investigación haya sido posible se debe sobre todo al programa de Formación de Personal Investigador que he podido disfrutar a través de una beca-contrato en el Instituto de Historia del CSIC.

Recovecos

A través de una remodelación constante que se iba a puliendo con cada nueva lectura y con cada película encontrada, fuimos conformando la estructura de la tesis que, finalmente, consta de dos partes. La primera se titula “Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición” y está dedicada al análisis y comprensión del cine clandestino en su propio tiempo, es decir, que en ella y a lo largo de dos capítulos tratamos de trazar las coordenadas espacio-temporales en las cuales se dio su aparición, así como las características de su práctica y sus condiciones de producción entre los años 1967 y 1981. La segunda parte, titulada “Imágenes clandestinas y temporalidades múltiples”, consta de tres capítulos que se dedican ya al contenido de la producción de cine clandestino, así como a diferentes casos de estudio analizados en profundidad para establecer una genealogía del metraje del cine clandestino de la Transición desde una temporalidad expandida que va desde los años treinta a la actualidad y que analiza el papel de las imágenes clandestinas tanto en la producción de saber histórico, como en los procesos de la memoria.

En este sentido, en el primer capítulo, titulado “Coordenadas espacio-temporales”, se trazan los condicionantes que dieron lugar a esta práctica. Para ello, y dada la definición de nuestro objeto de estudio como de un posicionamiento político y estético que significó realizar producciones audiovisuales sin “pasar por censura”, consideramos de especial importancia conocer, en primer lugar, cuáles fueron esas políticas y normas franquistas, es decir, cuáles fueron las leyes de censura y su evolución. En esta misma línea, otro factor a tener en cuenta es la progresión del cine a lo largo del franquismo para precisamente detectar las negociaciones, tensiones y rupturas de las prácticas cinematográficas con el control censor. Por otro lado, el análisis del contexto social y político de la época nos permitirá comprender también el surgimiento de una práctica cinematográfica que no se puede

entender fuera del marco del aumento de las movilizaciones sociales en el Estado español: la emergencia de la organización asamblearia, los movimientos vecinales, de trabajadores y estudiantes, que revelan una emergente cultura política que se manifestaba en el incremento de la militancia de base. Analizar estas formas de organización del pueblo y su aprendizaje autodidacta nos dará pistas para entender a su vez las formas de organización de la propia estructura del cine clandestino de la Transición. Por último, este capítulo no olvida la aparición del cine militante en el contexto internacional en esta época, un panorama en el que la política y el cine se unieron y que está también directamente relacionado con su impulso en el Estado español.

El segundo capítulo, “Prácticas cinematográficas clandestinas”, se centra ya en la organización y en las estructuras de trabajo del cine clandestino, y en él analizamos todo aquello que rodea a su creación, desde la pulsión documental que propició su realización hasta sus efectos en las personas que asistieron a proyecciones clandestinas. De este modo, veremos cómo la independencia y autonomía de este tipo de cine con respecto a la industria cinematográfica capitalista, los modos de trabajo colectivo y horizontal, la solidaridad y la autogestión, serán tan o más importantes que el propio contenido o la ideología de las películas en sí. Además, se analizarán las distintas estrategias que estas imágenes resistentes incorporaron para enfrentarse en el plano de la estética y lo sensible al Régimen (de visibilidad) dictatorial. Para ello, estas imágenes tuvieron que ser realizadas en clandestinidad, lo que modificaría su cualidad, así como sus estrategias de lucha y resistencia. Por último, su distribución y la exhibición también fue fundamental para estos grupos que articularon una compleja estructura de difusión basada en la complicidad y la confianza, así como en la certeza del valor de su práctica. Las proyecciones, redes, festivales, muestras, panfletos, manifiestos, programas y demás materiales y eventos generados harán que los efectos de esta difusión de imágenes cargadas de afectos, saberes salvajes y cultura política sean imprevisibles.

Como decíamos, los siguientes tres capítulos conforman la segunda parte de la tesis y se centran ya en el contenido de las producciones de cine clandestino, así como en la vida de sus imágenes. La forma de articular estos tres capítulos se ha hecho a partir de dos cuestiones. Por un lado, en base a las tres categorías que consideramos que atraviesan toda la producción de cine clandestino: pueblo, violencia y memoria. Decidimos que esta clasificación no se basara en temáticas como podrían ser el campo, la fábrica o la huelga porque nos parecía que limitaba su estudio y estatizaba las posibilidades de establecer

después análisis comparativos con otros contextos, mientras que las categorías permiten fugas, comparativas y analogías más amplias. Si bien es cierto que todas las producciones están atravesadas en mayor o menor medida por estas tres categorías que se solapan entre sí, también es cierto que en cada producción siempre hay alguna que destaca más que las otras. De esta manera, pueblo, violencia y memoria nos sirven para pensar una posible estructura de la producción de cine clandestino sin limitarla a departamentos estancos.

Por otro lado, la temporalidad es la otra cuestión a la que recurrimos para articular estos tres capítulos. En concreto, nos referimos a la idea de la triple temporalidad de San Agustín, según la cual hay tres tipos de presente: “el presente del pasado que es la memoria, el presente del futuro que es la espera, el presente del presente que es la intuición”²⁰. De este modo, los tres últimos capítulos se ciñen, por un lado, a las tres categorías que atraviesan las producciones de cine clandestino y, por otro, tienen que ver con las tres temporalidades definidas por San Agustín. Así, el tercer capítulo, “Espectros que emergen. Imágenes de la guerra en la Transición española” está dedicado a la emergencia de la memoria de la guerra en la Transición y se entrelaza, de esta manera, con la pervivencia del pasado en el presente de la Transición. Por otro lado, el cuarto capítulo, “Presente expectante. Genealogía visual de la violencia transicional” analiza los registros que los grupos de cine clandestino hicieron de la violencia durante la Transición, y está asimismo imbricado con la intuición y la lucidez con la que estos grupos percibieron su propio tiempo presente. Por último, el quinto capítulo, “Emergencias del pueblo. Saberes populares y nuevas clandestinidades”, está dedicado a las producciones que recogieron las formas de expresión y representación del pueblo, y tiene también que ver con la proyección a futuro de las prácticas populares y los saberes salvajes asociados que contienen estas expresiones cinematográficas y que esperaron pacientemente su momento de retorno.

De este modo, a través de estos capítulos se da a conocer la producción de cine clandestino, así como la temporalidad múltiple y multiforme de sus imágenes, sus sentidos ambiguos y las narrativas expectantes y latentes. Las imágenes de las memorias clandestinas que emergieron en la Transición y que se analizan en el tercer capítulo nos servirán así como metáfora de un tiempo que (re)vuelve dentro de una historia fantasmal. Pero además, iremos más allá a través del estudio comparativo entre dos prácticas de memoria de campos tan dispares como una exhumación de una fosa en 1978 en Casas de Don Pedro (una pequeña aldea en la provincia de Badajoz) y la realización de la película *Rocío*, un documental que en

²⁰ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, 2003, p. 459.

1980 relacionó la romería con los crímenes cometidos en Almonte durante la Guerra Civil. Si una de las partes fundamentales de este capítulo trata la emergencia de las imágenes de las víctimas de la Guerra, no encontramos un caso mejor para establecer la comparación que una emergencia *real* de los cuerpos a través del ejemplo de una de las exhumaciones que tuvieron lugar durante la Transición. Esta comparativa pondrá de relieve cómo unas políticas de lo visible sofisticadas y sutiles relaciones de poder, contuvieron la emergencia de memoria que se estaba dando en la Transición, tratando de impedir que sus imágenes fuesen incorporadas en el régimen de visibilidad hegemónico y en el saber histórico español. En otras palabras, de cómo la memoria se actualizó y fue invocada a través del cine en un momento muy concreto después del cual volvieron a ser sepultadas.

Pero no todo tiene que ver con la memoria, sino que, la lúcida conciencia de su tiempo de los grupos de cine clandestino quedará reflejada en el cuarto capítulo que analiza cómo se comprometieron con el registro y la intervención creativa de su propia realidad a través de imágenes documentales rodadas en la más furtiva clandestinidad que, ocultas, hacían frente a la visibilidad hegemónica de su presente. Para analizar estas imágenes nos centraremos especialmente en aquellas cuyo registro resultaba un imperativo ético en su objetivo de denuncia y de contra-relato: las imágenes de la violencia y la represión, una violencia que podía ser el resultado de agresiones directas y evidentes provenientes sobre todo del estado, o que podía, por otro lado, resultar más desapercibida y estructural, y que se materializaba en el sufrimiento, la miseria y el dolor del pueblo. El caso de estudio en el que nos centraremos por considerarlo paradigmático en su compromiso con el registro directo de la represión en la calle es el Colectivo de Cine de Madrid. Éste destaca, además, por el archivo visual de la Transición que generó, así como por la vida peculiar de sus imágenes, sus usos múltiples, sus cambios de sentido y de montaje y las políticas de archivo que desvela. Como veremos, el acceso y la visibilidad del metraje de *Vitoria* (1976) nos seguirán planteando dudas acerca del grado de clandestinidad que aún hoy conservan estas imágenes.

Por último, de la mano de las representaciones y las expresiones del pueblo recogidas por el cine clandestino, llegamos al presente. La arqueología de los fotogramas nos va a permitir localizar estas emergencias en la actualidad y sus motivaciones de un modo más preciso, lo que nos llevará además a vislumbrar emergencias más sutiles relativas a las propias prácticas políticas y cinematográficas. En este sentido, terminaremos con el caso de estudio de la cooperativa Metromuster, que trabaja en Cataluña en la actualidad, y a través de la cual veremos posibles reminiscencias de los colectivos y cooperativas clandestinas de la

Introducción

Transición, tanto en sus formas de trabajo, como en sus deseos e intereses, aunque adecuada, eso sí, a la especificidad política, cultural y social del presente en el que se inserta y, por tanto, con todas sus diferencias con respecto a aquellas que se enfrentaban al orden político dictatorial precedente.

**1ª_ CINE CLANDESTINO DURANTE EL
TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN**

1. COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES

Antes de entrar a describir y analizar las prácticas cinematográficas que se desarrollaron durante el tardofranquismo y la Transición en condiciones de clandestinidad, consideramos de importancia situar las coordenadas espacio-temporales, así como los condicionantes históricos, políticos y sociales que propiciaron la emergencia de este tipo de práctica. En este sentido, partimos de la definición del cine clandestino como de aquel cuyo posicionamiento político y estético significó realizar producciones audiovisuales sin “pasar por censura”. Esto es que evitaría los controles con los que el Estado regulaba el contenido de cualquier producción fílmica, quedando éste, de esta manera, en un terreno, si no ilegal, al menos a-legal. Por tanto, consideramos necesario conocer, en primer lugar, cuáles fueron esas políticas y normas franquistas, es decir, cuáles fueron las leyes de censura y su evolución en tanto que límite impuesto a la creación, en este caso, cinematográfica, y en contra de las cuales aparecieron una serie de prácticas realizadas en clandestinidad. En este sentido, veremos cómo dentro del propio transcurso del cine durante el franquismo llega un momento en el que algunas prácticas cinematográficas tensan y finalmente atraviesan los límites de lo posible. La censura será así analizada como una de las políticas de lo visible que regularon la hegemonía visual franquista.

Por este motivo, otro factor a tener en cuenta es la progresión del cine a lo largo del franquismo, para precisamente detectar estas negociaciones, tensiones y rupturas en su estrecha relación con el control censor. En este sentido, las Conversaciones de Salamanca o el Nuevo Cine Español serán vistos en relación a las leyes citadas, en tanto que iniciativas que, si bien no atravesaron, sí trastocaron las fronteras de lo posible dentro de la cultura visual franquista. Por otro lado, no sólo el cine como tal, sino también la producción de noticiarios será otra variable a analizar, ya que las prácticas cinematográficas en clandestinidad también se ocuparon de la elaboración de contrainformación a través de reportajes o de

noticiarios que surgían directamente como reacción al NO-DO. Por este motivo se hace indispensable sintetizarlo, aunque no de manera minuciosa, ya que los contra-noticiarios que aquí nos atañen no surgen de la propia evolución del NO-DO, debido a que el monopolio informativo¹ y el control estatal no dejaron espacio a tentativa alguna de transgresión.

Ahondar en el contexto social de la época y la cultura política, tanto en España como a nivel internacional, nos permitirá comprender también el surgimiento de una práctica cinematográfica que no se puede entender fuera del marco del aumento de las movilizaciones sociales en el Estado español: el resurgir de la organización asamblearia, los movimientos vecinales, de trabajadores y estudiantes, que revelan una emergente cultura política que se manifestaba en el incremento de la militancia y la organización de base. Nos centraremos, por tanto, en una de las narrativas más silenciadas del relato oficial de la Transición: la de la agencia del pueblo y su papel en la crisis del Estado franquista. Analizar las formas de organización del pueblo y su aprendizaje autodidacta nos dará pistas para entender, a su vez, las formas de organización de la propia estructura del cine clandestino de la Transición.

La movilización social y el clima prerrevolucionario estará asimismo vinculado al contexto internacional que, aupado por el impulso revolucionario de mayo del 68, vivirá también un auge en el compromiso y el ambiente político general. Este clima de potencia y esperanza servirá a su vez de marco en el que ubicar las prácticas cinematográficas militantes fuera de España. El tercer cine, la tricontinental, el cine militante italiano y portugués o las prácticas cinematográficas en torno al mayo francés son los ejemplos más célebres de prácticas de cine político internacional e internacionalista que influyeron y de las que formó parte el contexto cinematográfico español durante los sesenta y setenta, pese a su aislamiento. En último extremo, se trata de dibujar las coordenadas espacio-temporales para entender bajo qué condiciones y por qué surge el cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición en España.

¹ Desde su creación, el NO-DO fue la única entidad con competencias para realizar noticiarios. Estos, además, serían proyectados obligatoriamente en todos los cines del Estado español antes de cualquier película.

1.1 Políticas de lo visible y estéticas de lo posible: censura y Nuevo Cine Español

1.1.1 Leyes de censura y régimen de visibilidad

El 1 de abril de 1977 se derogaban en España las leyes de la censura franquista². Cuarenta años habían transcurrido desde que Serrano Suñer diera orden de crear la Junta Superior de Censura Cinematográfica, el 18 de noviembre de 1937³. Esta orden, emanada antes de que acabara la Guerra Civil, sistematizaba la burocracia en torno a la censura que, aunque con retoques, dominará las siguientes décadas⁴. Ya en 1938, el Ministerio del Interior concretó la acción del organismo censor por “la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas”⁵. A partir de 1951, estas políticas dirigidas a regular lo visible serían emitidas por el Ministerio de Información y Turismo, que extendió sus funciones hasta la Transición.

Sin embargo, la censura ha existido siempre⁶. Las razones que tradicionalmente se han aducido para mantener la justificación de la censura y de la censura cinematográfica en particular han sido la protección del bien común, el preservar las buenas costumbres y mantener el orden público. Es decir, tenían que ver con la protección de la sociedad y el mantenimiento de un orden que el cine, por su naturaleza específica, amenazaba especialmente⁷. Los motivos eran varios, por ejemplo, que la población tenía menos capacidad para defenderse contra este nuevo medio que contra la literatura o la pintura. Además, a diferencia de éstos, su alcance popular e influencia sobre un público tan basto lo hacía sospechoso, y el realismo y la sugestión de la imagen fotográfica en movimiento le

² Al menos parte de ellas. El final de la censura en España fue un proceso amplio, que dio comienzo en 1976, pero que no tuvo aplicación legal hasta el 77. La ley del 1 de abril es paradigmática en tanto que trata de asegurar la libertad de expresión. En «Real Decreto-ley 24/1977, de 1 de abril, sobre libertad de expresión», BOE 12-04-1977, pp. 7928-7929.

³ Durante la República, no había existido la censura como tal pero, en 1935, Niceto Alcalá Zamora firmó un decreto en el que autorizaba a prohibir películas “que traten de desnaturalizar los hechos históricos o tiendan a menoscabar el prestigio debido a instituciones o personalidades de nuestra patria”. En cualquier caso, no se analizará la censura parcial ejercida durante la Segunda República, así como no se entrará a describir la censura en el bando republicano, ya que su análisis no interesa a los objetivos de este trabajo. Para una descripción detallada de la censura republicana durante la guerra, consúltese: Román Gubern, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona: Edicions Península, 1981, pp. 48-50.

⁴ Obligaba a pasar por censura a todas las películas extranjeras o no, así como a los guiones, argumentos, etc. Estaría formado por un Presidente en representación de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, de tres vocales: uno militar, otro de Falange y de una autoridad eclesiástica. Además de un secretario. Para más información, consúltese: *Ibidem*, pp. 22-25

⁵ Declaraciones de Ramón Serrano Suñer recogidas en José María Caparrós Lera, *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*, Edicions Universitat Barcelona, 1983.

⁶ Teodoro González Ballesteros, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al período 1936-1977*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1981, p. 19.

⁷ Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, CIS 168, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1999, p. 51.

otorgaba eficacia psicológica, poder emocional y capacidad para incidir en las conductas. Por no hablar de su carácter social y promiscuo al ser proyectado en salas oscuras, mixtas y de visionado colectivo. Unas cualidades que hacían que, para algunos, fuese indispensable la regulación de este nuevo medio a través de la censura⁸, mientras que para otros estas reglas tenían unas motivaciones concretas. Juan Antonio Bardem hablaba sobre esto en un escrito, redactado en la cárcel de Carabanchel, haciendo referencia a que "siempre en nombre del bien común las comisiones de censura en cualquier país se arrogan el derecho de vida y muerte de cualquier obra del pensamiento o del arte que ellos no quieren, no comprenden o que simplemente va en contra de sus costumbres personales o sus creencias"⁹.

Más allá de las razones a favor o en contra, lo cierto es que la censura va más allá de su cara visible: las propias leyes o el simple corte en una película. Podríamos pensar la censura como una compleja estructura de poder que trata de regular el régimen de lo visible y lo decible, todo aquello que se puede ver y decir, y que responde a lógicas sociales, culturales, políticas y económicas. Se manifiesta de diversas maneras y en diferentes ámbitos que trataremos de discernir, pero, por poner algún ejemplo, si la censura previa o tradicional es la ejercida por el poder ejecutivo a través de las leyes, una censura posterior se referirá a la acción judicial ejercida sobre mensajes que presuntamente violan alguna norma del ordenamiento penal y que es, por tanto, ejercida por el poder judicial¹⁰. Ambas modalidades entrarían dentro del espectro de lo que podríamos llamar censura estatal. Sin embargo, también podemos percibir una censura de la industria, bien distinta, que opera en el ámbito económico, así como, por otro lado, también existe otro tipo de censura sociológica, más difícil de localizar y analizar, y que podríamos denominar como autocensura. Iremos desarrollando sus múltiples manifestaciones con más detenimiento en lo que sigue. Por lo pronto, nos interesa señalar que, para el caso del franquismo, resulta difícil distinguir la censura estatal de la industrial, ya que los intereses de ambas coincidieron por causas de rentabilidad mutua, en lo que supuso una perfecta simbiosis del aparato cinematográfico y el Estado sin apenas discrepancias¹¹. El sistema proteccionista estatal benefició claramente al capital más especulativo y al capital industrial más organizado, como fueron, por ejemplo, las productoras CIFESA o Suevia. En este sentido, y antes de entrar a conocer estas leyes o sus

⁸ Gubern, Op. cit., 1981, pp. 12-13.

⁹ Juan Antonio Bardem, Ramón Tamames, y Eugenio Triana, *Arte, política, sociedad*, Editorial Ayuso, 1976, p. 24.

¹⁰ Gubern, Op. cit., 1981, p. 11.

¹¹ Una de las pocas discrepancias que se podrían reseñar tuvo lugar con la productora UNINCI, la misma que produjo *Viridiana*, de Buñuel. En: Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 52.

múltiples manifestaciones, consideramos necesario apuntar por qué entendemos estas formas de censura como “políticas de lo visible” y a qué nos referimos con esto.

Las políticas de lo visible engloban una serie de leyes y medidas que nacen del deseo de un régimen político concreto de establecer un orden en lo visible. En este sentido, este deseo se materializa en la elaboración de políticas que legislan, regulan y controlan toda práctica susceptible de producir imágenes y símbolos, es decir, aquellos elementos que componen el régimen de lo visible. De este modo, recurrimos al marco teórico *foucaultiano*, elaborado en obras como *Las palabras y las cosas* o *La arqueología del saber* y magistralmente analizadas y explicadas por Deleuze en su obra *El saber* desarrollados ya en la introducción. Según estas teorías, cada formación histórica ve todo lo que puede ver y dice todo lo que puede decir¹². Esto es, que cada estrato histórico, cada época, se compone de un régimen de lo visible y un régimen de enunciación que, en último extremo, articulan el saber de cada formación histórica. Todo lo que se puede ver y todo lo que se puede decir hace, por tanto, referencia a los grandes paradigmas de una época, aquellas verdades que no se cuestionan – porque no se puede ver más allá. Vemos así como cada formación se compone de visibles y decibles, producidos por artefactos que hacen ver y hablar, y que se van sedimentando conformando el saber de cada estrato histórico. El saber, amparado siempre por autoridades políticas, intelectuales, científicas o por dispositivos de alto alcance, como los medios de masas, determinan la verdad de cada momento, sus evidencias, muchas de las cuales acabarán por resquebrajarse en cada quiebre histórico. Sin embargo, no pensemos que estos visibles y decibles se sedimentan libremente en cada formación histórica, más bien son atravesados por unas fuerzas que condicionan así las formas y las definiciones que acaban produciendo, *sus palabras y sus cosas*. Estas fuerzas provienen del poder pero también de las resistencias. Y es en estas fuerzas donde se enmarca aquello que venimos a denominar “políticas de lo visible”, que son aquellas reglas y normas que tratan de hacer ver, de regular lo visible en el propio presente político en el que son dictadas.

De esta manera, las “políticas de lo visible” no se reducen exclusivamente a la censura, tampoco son sólo políticas culturales o relacionadas con el arte, sino que van más allá, atienden, por ejemplo, a técnicas como el urbanismo o la arquitectura, habitan las políticas de la memoria, los monumentos que se construyen, los museos y sus discursos, las políticas cinematográficas y la libertad de prensa y expresión, los himnos nacionales, las políticas de acceso a los archivos, las insignias y proclamas, los símbolos políticos, las

¹² Gilles Deleuze, *El Saber. Curso sobre Foucault*, Buenos Aires: Cactus, 2013, p. 24.

banderas que se promueven o prohíben.... Se trata de políticas que hacen ver y atraviesan todo aquello que es susceptible de producir el universo simbólico de una sociedad, en una época determinada, es decir, que condicionan el imaginario de esa sociedad, su régimen de lo visible. En este sentido, las políticas de lo visible pueden limitar directamente la libertad de expresión, como lo haría la censura previa, aunque otras veces pueden condicionarla de manera más sutil o indirecta, es decir, promoviendo la creación de ciertas imágenes en detrimento de otras, tal y como veremos más adelante.

Siguiendo estas ideas, en las dictaduras, la política de lo visible más obvia que existe es la de la censura previa. La censura establece todo lo que *no* se puede ver, su régimen de invisibilidad. Aquello que se censura es aquello que atenta contra los principios morales o ideológicos de ese orden político. Son *a priori*s de imágenes que hipotéticamente pueden amenazar el *statu quo*, es decir, que pueden desestabilizar o quebrar el régimen de verdad de ese orden, en este caso, dictatorial. La censura en dictaduras suele así estar implementada a través de políticas estatales que regulan ciertas prácticas: la prensa, el cine, la literatura o el teatro. Son, por tanto, leyes centralizadas que coartan la libertad de expresión y determinan así, los límites de lo visible. Bajo la existencia de estas leyes es cuando se pueden llegar a dar prácticas que las trascienden. Sería entonces cuando hablaríamos de clandestinidad. Paradójicamente, la creación de políticas de censura implica la producción de imágenes clandestinas. Éstas habitan, casi siempre, el régimen de invisibilidad. Por eso existe una tensión entre el régimen de visibilidad hegemónico y sus imágenes clandestinas que son, de hecho, límite y condición del orden político que las produce. De esta forma, a mayores restricciones en lo visible, es decir, a mayores cotas de censura, mayores cotas de clandestinidad que pasan a engrosar su régimen de invisibilidad. Aunque volveremos sobre esto más adelante, cuando entremos a ver la censura después de las dictaduras y su evolución dentro de los regímenes democráticos liberales.

Volvamos por ahora a la censura franquista, un caso meticulosamente estudiado por Gubern¹³ y Ballesteros¹⁴. Lo primero que debemos resaltar es que la censura no se crea en España durante la dictadura franquista, sino que se manifiesta ya en estadios anteriores, aunque de manera cualitativamente distinta. Por ejemplo, la censura ha funcionado tradicionalmente en todo tipo de espectáculos, como barracas y teatros. De hecho, y a la inversa, el Decreto del 23 de octubre de 1868 sobre libertad de prensa y pensamiento,

¹³ Gubern, Op. cit., 1981.

¹⁴ González Ballesteros, Op. cit., 1981.

suprimía la censura por orden de Mateo Sagasta¹⁵. Para el caso cinematográfico, la censura se implanta en España el 27 de noviembre de 1912 y desaparece sesenta y cinco años después, el 11 de noviembre de 1977. Como vemos, tres quintas partes corresponden a la dictadura franquista, siendo ésta, además, mucho más severa y diferente de la de épocas anteriores. Por ejemplo, hasta la Guerra Civil cristalizaba en el ámbito de lo local y resultaba muy distinta a la típica de regímenes dictatoriales, al ser justificada por la defensa de la infancia o la propia salud pública¹⁶. Por otro lado, en el primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en Madrid en octubre de 1931, se recomendó no someter el cine a censura, aunque durante el bienio negro de la Segunda República, se volvieron a establecer criterios censores, como el Decreto del 25 de octubre de 1935, que prohibió aquello que desnaturalizase hechos históricos, desprestigiará instituciones o personalidades del Estado o denigrara a los países hispanoamericanos¹⁷. Aunque lo cierto es que la censura antes de la guerra no tuvo aplicación práctica por el escaso desarrollo del cine y porque adolecía de una estructura reguladora.

Durante la guerra, la censura adquiere un papel fundamental al que se le presta extrema atención. El frente de guerra trasciende el campo de batalla y se ubica también en el plano de la ideología, la cultura y su control. Ya en 1936, por ejemplo, José Antonio Primo de Rivera elige a Vicente Cadenas como Jefe Nacional de Prensa y Propaganda del Partido Falangista, y ese mismo año, la Junta Técnica del Estado (Burgos) nombró una comisión de Cultura e Instrucción dirigida por José María Pemán. Al mismo tiempo, en Salamanca, Franco crea en noviembre del 36 una oficina de Prensa y Propaganda bajo la jefatura de Millán Astray, y también el 23 de diciembre de ese año, la Junta Técnica del Estado dicta una norma censora en la comunicación social dirigida a impresos de tipo pornográfico o de literatura libertaria, comunista, socialista, etc. bajo multa de 5000 pts. En septiembre de 1937 se revisa y añaden cuestiones morales y religiosas y será entonces cuando empiece a hacerse alusión a la Cruzada. El Decreto del 29 de mayo del 37 impondrá ya la censura obligatoria para prensa e imprenta. Hasta este momento el cine había quedado excluido de la legislación, pero el 21 de marzo de 1937 se crean los Gabinetes de Censura Cinematográfica en Sevilla y la Coruña (dos por la repartición de zonas sublevadas: Queipo de Llano y Mola). Estos gabinetes pasaron a depender de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda y, poco después, se crea, por decreto del 18 de noviembre del 37, la Junta Superior de Censura, en Salamanca (de la que depende la de Sevilla, y hace desaparecer la de Coruña). Éste será el

¹⁵ Trenzado Romero, Op. cit., 1999.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 54-55.

¹⁷ *Ibidem*, p. 55.

Decreto que sistematice, por fin, la burocracia en torno a la censura que, aunque con retoques, dominará las siguientes décadas¹⁸.

En la progresiva institucionalización del bando sublevado, la Ley del 30 de enero de 1938, configuró la Administración Central del Estado. Al Ministerio del Interior, regido por Serrano Suñer, se le dio la competencia en comunicación social¹⁹. Dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio del Interior, se creó ya el Departamento Nacional de Cinematografía, cuya Jefatura sería confiada al escritor falangista Manuel Augusto García Viñolas. Entre sus objetivos, destaca la idea de que el Estado será quien vigile y oriente el cine para que sea digno de valores espirituales, así como también resultó ya la primera tentativa de monopolio de la información, al asumir la producción de noticiarios y documentales políticos y de propaganda²⁰. El 22 de abril de 1938, Suñer produce la Ley de Prensa, de carácter intervencionista y severo y, por otro lado, el 2 de noviembre de ese año elabora la Orden de creación de una Comisión de Censura Cinematográfica y una Junta Superior de Censura Cinematográfica²¹.

Una vez culmina la Guerra, la competencia de la censura pasó del Ministerio de Interior a la Secretaría General de FET y las JONS en 1941. Y de ahí, en 1945, pasa a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, en donde estaría hasta la creación del ministerio de Información y Turismo en 1951. Como hemos comprobado, este trasvase tiene fundamentación ideológica y los múltiples cambios y la creación sucesiva de organismos específicos que se reemplazan los unos a los otros supuso una pérdida de eficiencia en el hacer censor. Además, desde el comienzo de la Guerra hasta 1941 aproximadamente, no encontraremos ninguna disposición de censura sobre qué es lo

¹⁸ Gubern, Op. cit., 1981, pp. 22-25. Entre otras cuestiones, este Decreto disponía que todas las películas (extranjeras o no) deberían someterse al Gabinete de Censura de Sevilla. Sin embargo, las que tengan carácter de propaganda social, política o religiosa, así como los noticiarios, serán censurados por Junta Superior de Salamanca (art. 2). Tanto la Junta como el Gabinete estarían formados por un Presidente, que representa a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda; tres Vocales, uno militar, otro de Falange y otro de la autoridad eclesiástica; y de un Secretario que será un funcionario del Estado (art. 3). La Junta, cuyos fallos serían inapelables, se encargaría además de guardar todo lo censurado durante dos años en el Archivo de la Junta de Censura (art. 4). Por otro lado, esta estructura, por ser considerada para el bien común, era además costeada por sus víctimas, que debían pagar un canon por cada rollo presentado. La Orden tampoco establecía instrucciones concretas a los creadores y la industria, sólo seguía unas instrucciones internas, por lo que su aplicación resultaba arbitraria, a pesar de que al tiempo se publicara alguna de estas instrucciones en una revista falangista "Primer Plano" para orientar a los productores. A partir de este momento, la censura se ejerció con especial dureza en los ámbitos político, religioso y militar. *Ibidem*, pp. 24-26.

¹⁹ En febrero de ese año, la Dirección General de Propaganda fue otorgada al falangista Dionisio Ridruejo, la de Prensa, a José Antonio Giménez Arnau y la de Radiodifusión a Antonio Tovar.

²⁰ *Ibidem*, pp. 25-27.

²¹ Para más información sobre la censura ejercida en el bando republicano durante la guerra, ya que aquí nos centraremos en el nacimiento y evolución de la censura franquista, que será en base a la cual y como respuesta, se genere una práctica cinematográfica clandestina, puede consultarse: *Ibidem*, pp. 48-50.

que la administración considera censurable. La ambigüedad de tales disposiciones plantea preguntas como las que se realiza González Ballesteros acerca del significado de estos parámetros, sobre qué es exactamente lo que entienden los censores por tales normas y dónde están las barreras de lo permitido, llegando a la conclusión de que, al menos en este período, “la censura no existía, lo que sí había eran censores”²².

A lo largo de la década de los cuarenta la censura se va sistematizando, al menos en las formas de ser ejercida. Es en esta época cuando el control cinematográfico empieza a consistir en la clasificación de las películas en categorías: 1ª, 2ª y 3ª, con sus diferentes repercusiones materiales. Por ejemplo, se confiere prioridad para aportar suministros de material virgen, para su realización, a películas consideradas trascendentales por su significado artístico y doctrinal. Y, a la inversa, las películas que interesaban menos pero que tampoco llegaban a ser prohibidas no recibían el material, pues caían dentro de una estrategia de censura más sofisticada que la del corte o prohibición. Paralelo a esta clasificación y las medidas aplicables a cada una, se crea además el título de Película de Interés Nacional, que sería conferido a las películas españolas que supusieran una exaltación de valores raciales o principios morales y políticos españoles²³. Por otro lado, entre las infracciones punibles, destacamos “la proyección de películas que hayan sido censuradas, así como la proyección pública o privada de cualquier producción que no tenga el certificado de censura”²⁴, advirtiendo a las salas de su papel en el mantenimiento del orden visual franquista y de su responsabilidad legal.

Por otro lado, si tenemos en cuenta la idea de Gubern de que “la censura constituye un tema jurídico que interesa principalmente al derecho de la información, el cual comprende el derecho subjetivo a informar y a ser informado, así como el derecho a expresar ideas y a recibirlas”²⁵, no deberíamos dejar de tener en cuenta la creación del NO-DO por parte de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET-JONS, por Orden del 17 de diciembre de 1942 y que comienza a regir en 1943 con una vigencia exacta de 33 años²⁶. Aunque lo cierto es que NO-DO nunca estuvo controlado por censura ni tuvo que subordinarse a sus normas, “era un noticiario estatal oficial que nunca albergó la más mínima intención de heterodoxia”²⁷. Esto estuvo motivado por una de sus características fundamentales: el monopolio de la

²² González Ballesteros, Op. cit., 1981, p. 136.

²³ *Ibidem*, pp. 157-159.

²⁴ *Ibidem*. p. 142.

²⁵ Gubern, Op. cit., 1981, p. 7.

²⁶ González Ballesteros, Op. cit., 1981, p. 144.

²⁷ Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 71.

información, por el que NO-DO tenía la exclusividad en la elaboración de noticiarios y reportajes de actualidad. El artículo 20 de su Orden de creación, decía que “ningún operador cinematográfico que no pertenezca a la entidad Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, o que trabaje debidamente autorizado por éste, podrá obtener reportajes bajo pretexto alguno; igualmente, ningún laboratorio podrá manipular película cinematográfica de este tipo que no haya sido rodada por los operadores autorizados anteriormente, debiendo dar cuenta inmediata a la entidad de cualquier encargo que se le hiciera en otro sentido”²⁸.

Esta norma otorgaba a NO-DO y su personal toda la autoridad de la información, pero además, advertía a los laboratorios de no colaborar en caso de que esta norma fuera desatendida. El monopolio clausuraba así cualquier posibilidad de reacción o respuesta a la manera en que NO-DO elaboraba la información. Pero sus ventajas no sólo quedaban ahí, además del privilegio de no tener que pagar derechos arancelarios y tributarios, o la posibilidad de utilizar fondos públicos para acumular beneficios o sufragar pérdidas inexistentes²⁹, otra de las ventajas más características de NO-DO era la obligatoriedad de ser proyectado antes de cualquier película en todas las salas de “España, posesiones y colonias”. Esta otra faceta era una estrategia de penetración capilar muy eficaz; el cine, desde los años cuarenta, a lo largo del franquismo y hasta los años sesenta tuvo una importancia clave en la socialización española con una afluencia de público ingente en pueblos y ciudades³⁰. Que antes de cada película se proyectara el NO-DO hizo que éste quedara fijado en el imaginario y en la memoria colectiva dentro de una campaña propagandística de la que, como afirmaba Kracauer, para el caso fascista alemán, era imposible escapar³¹. Tanto la creación de NO-DO como las disposiciones aquí descritas se enmarcan dentro de las políticas de lo visible franquistas, aunque, en este caso y al contrario que con la censura, en vez de establecer temas prohibidos o tabú, la Orden directamente creaba un coto de poder inaccesible que limitaba, no sólo lo que se podía decir, sino quién tenía la capacidad para hacer ver y hablar.

²⁸ Citado en Domènec Font, «Control absoluto. La nueva operación NO-DO», *La mirada. Textos sobre cine*, n.º 1, abril de 1978, p. 6.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ Para un estudio pormenorizado basado en la recogida y análisis de testimonio oral, se recomienda consultar el siguiente trabajo sobre la experiencia de ir al cine y el cine como espacio socializador durante la dictadura franquista: María Antonia Paz, «The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943–1975», *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23, n.º 4, 1 de octubre de 2003, pp. 357-374.

³¹ Siegfried Kracauer, en: Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 66.

A pesar de su incidencia en el régimen de lo visible, el estudio pormenorizado realizado por Tranche y Biosca³² sobre NO-DO, revela que éste siempre careció de una estructura definida y estable. Sus unidades informativas no se ordenan ni diferencian por bloques o secciones fijas, tampoco se puede establecer una jerarquía discursiva que nos hable de la importancia de las noticias, “nada más ajeno a NO-DO que un programa narrativo”³³. Una desarticulación que impide incluso que podamos hablar de un discurso político concreto, aunque sí se puede establecer una caracterización del saturado estilo verbal y musical. Por otro lado, también resulta característica la sensación de atemporalidad que producen las noticias sin fechar o el relato desarraigado. Ni con el paso del tiempo se atenuará esta sensación de inmutabilidad, y eso a pesar de que, poco a poco, se fue incorporando una retórica desarrollista y tecnocrática. Sin embargo, el desarrollo histórico sí tendrá efectos en el contenido de NO-DO en términos de política internacional. Por ejemplo, resulta interesante la variación del discurso sobre la II Guerra Mundial³⁴ conforme se va desarrollando la contienda o, ya en el plano nacional, su postura también variable acerca de la propia Guerra Civil, algo que analizaremos en profundidad en el tercer capítulo.

Por otro lado, la apología caudillista y logros del franquismo, los discursos de la victoria militar, la legitimación del régimen por sus obras públicas o a nivel internacional a través de la acreditación de embajadores sería, sin embargo, una constante inmutable en NO-DO³⁵. En el lado opuesto quedaban todas las cuestiones que NO-DO dejaba fuera, sus ausencias informativas: las penas de muerte; la lucha de los maquis; el estraperlo; las huelgas, las manifestaciones y revueltas estudiantiles, que conforman el gran vacío en su discurso. “Esto demuestra, por un lado, los estrechos límites del espacio comunicativo y, por otro, el deseo de desterrar del ámbito público cualquier atisbo de conflicto político”³⁶. Precisamente, de todos estos temas invisibilizados será de lo que trate el cine clandestino que se desarrolla en el tardofranquismo y la Transición: del pueblo, de la violencia y de otras memorias.

Pero volviendo a la censura cinematográfica y la evolución del cine en los años cincuenta, podemos decir que 1951 fue el año en el que acaba su peregrinaje. Esto se debe a

³² Vicente Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Filmoteca Española, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

³³ Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 69.

³⁴ La situación internacional afecta hasta a las cintas que se veían en los cines españoles. Mientras que hasta 1942 eran todas cintas italianas o alemanas, cuando desembarcan los aliados en África, la importación de películas cambia de signo y empiezan a proyectarse sólo aquellas que tengan origen inglés o americano. En González Ballesteros, Op. cit., 1981, p. 144.

³⁵ Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 71.

³⁶ *Ídem*.

la creación del Ministerio de Información y Turismo, dirigido en un primer momento por Arias Salgado (quien ya había estado al frente de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET-JONS), caracterizado por su orientación fervientemente religiosa y su proyecto de un severo control nacional-católico. Él mismo confesaba que su objetivo era salvar el mayor número de almas posible y se jactaba de que “antes de que implantásemos estas nuevas normas de orientación el noventa por ciento de los españoles iban al infierno. Ahora, gracias a nosotros, sólo se condena el veinticinco por ciento de los españoles”³⁷. Sin embargo, a lo largo de la década la censura deja de ser el aspecto más relevante y las políticas de lo visible se orientan más a regular otras facetas de la producción cinematográfica, como la protección y fomento de las películas o la creación de órganos colegiados asesores de la cinematografía. Los órganos de censura se funden en la Junta de Clasificación y Censura de Películas y se crea, además, el Consejo Superior de Censura. La censura preventiva sigue a su vez operando a nivel material, impidiendo que las películas de 3ª reciban lo necesario para su producción o no concediéndoles directamente el permiso de rodaje.

1.1.2 Nuevo Cine Español y otras negociaciones de los límites de lo visible

La política franquista de los años cincuenta está llena de contradicciones. Se trata de una década bisagra entre el aislamiento de la autarquía y la apertura que resultaba necesaria para alcanzar la ansiada legitimación internacional. Por eso, los años cincuenta no se pueden entender si no es desde esta perspectiva en donde el Concordato con el Vaticano y el Tratado de Cooperación y Amistad con EEUU en 1953, así como, sobre todo, la entrada de España en la ONU en 1955, explican la buena disposición para la celebración de las Conversaciones de Salamanca también en el 55. Un buen ejemplo de estas tentativas aperturistas que, por un lado, permitían un encuentro de este tipo, pero que, por otro, impedían, como se verá, la materialización de cualquiera de sus conclusiones. Quizás tuvo algo que ver que en 1956 se sucediera el Congreso de Jóvenes Escritores, la muerte de Pío Baroja y las múltiples huelgas obreras que sí que tendrán su reflejo directo en la nueva Ley de Responsabilidades Colectivas dictada en 1957³⁸. Eso sí, ese mismo año el régimen franquista verá vetada su entrada en la Comisión Económica Europea por no ser una democracia y no respetar los Derechos Humanos. Aunque en 1959 entra en la Organización Europea de Cooperación Económica,

³⁷ Ángel Luis Montejo González, *Sexualidad, psiquiatría y cine*, Barcelona: Editorial Glosa S.L., 2010, p. 47.

³⁸ Ramón Alquézar y Aliana, «Del concordato al desarrollismo», en *Los «nuevos cines» en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Generalitat Valenciana, 2003, p. 15-28.

un hecho que trata de solventar los desmanes de la autarquía, a lo que irá unido el Plan de Estabilización Económica, que abre ya la década de los sesenta y el desarrollismo.

Dentro de este marco se puede entender mejor la permisividad del régimen para la celebración de las citadas Conversaciones de mayo del 55, impulsadas por el cine club del SEU de Salamanca, que dirigía Basilio Martín Patino o la revista *Objetivo*³⁹, proyecto que aglutinaba a comunistas como Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay⁴⁰ o Eduardo Ducay, y que obtendrían además el soporte de la Dirección General de Enseñanza Universitaria y de las direcciones generales dependientes de Información y Turismo y de Educación Nacional. Por aquel entonces ya se habían estrenado *Esa pareja feliz*, de Bardem y García Berlanga, o *Bienvenido, Mister Marshall*, de Berlanga y guion de Bardem; a través de películas como éstas o de la creación de productoras como Uninci⁴¹ o Films 59⁴², se entreveían los intereses de una nueva generación de intelectuales ligados a la industria cinematográfica que empezaban a cuestionar las tendencias y estéticas de los años cuarenta y a pedir más espacio dentro del panorama cinematográfico español.

De este modo, lo que en principio iba a ser un encuentro que convocaba a estudiantes y cineastas, y personajes de la literatura, el periodismo y la crítica, se convirtió en un evento multitudinario en el que entraron en diálogo una nueva generación de jóvenes intelectuales de izquierda que reclamaban cambios y mejoras en el mundo del cine, con personalidades del aparato político franquista y asentados cineastas afines al régimen de la talla de Sáenz de Heredia. Las Conversaciones destacaron así por la asistencia de los diferentes agentes de la cinematografía española y por haberse traducido en una denuncia del

³⁹ La revista *Objetivo* fue la primera materialización de un proyecto cultural llevado a cabo por la organización de cineastas del PCE, que comenzaba su articulación en los años cincuenta. Si en un principio la idea era hacer una productora o una editorial, debido a la escasez de recursos se decidió comenzar con una revista. En Xosé Prieto Souto, «Pensar el cine desde el archivo del P.C.E.», *XII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2012, pp. 2-4.

⁴⁰ Aunque Suay fue vetado por el SEU, debido a su implicación política, y sustituido por Manuel Rabanal Taylor para el llamamiento inicial de las Conversaciones. En Carlos Rubio Aragüez, «Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español», *Historia del presente*, n.º 5, 2005, p. 122.

⁴¹ Se trata de la productora que rueda *Bienvenido, Mister Marshall* y en su constitución intervinieron personajes muy activos en las Conversaciones de Salamanca, como Suay, Ducay, Bardem, Curé entre otros. Gracias al éxito de *Bienvenido, Mister Marshall*, consigue entrar en contacto con la cinematografía italiana, y aglutina entre sí, además de a Berlanga y Bardem, a directores de la talla de Jesús Fernández Santos, Carlos Saura, Julio Diamante, Pablo del Amo, Antón Ezeiza, Elías Querejeta o Joaquim Jordá. Sin embargo, algunos enfrentamientos, unido a las dificultades económicas por haber elegido un modo de producción hollywoodiense y la casi monopolización de por parte de Juan Antonio Bardem reducen su alcance. En Marta Hernández y Manolo Revuelta, *30 Años De Cine al Alcance De Todos Los Españoles*, Madrid: Zero S.A., 1976, pp. 40-41.

⁴² Se trata de una productora creada por Pere Portabella en 1959 para la realización de la ópera prima de Saura, «Los golfos».

estado del cine español⁴³, en donde una nueva generación de cineastas aprovechaba la necesidad de dar una imagen de aperturismo del régimen para expresar su malestar y su deseo. Basilio Martín Patino recordaba lo divertido que había sido crear, en medio de semejante estado represor, un “contubernio posibilista-católico-estalinista-falangista-capitalista”⁴⁴.

En las conclusiones de las Conversaciones, publicadas en la revista *Cinema Universitario*, se analizaba la situación del cine español, se expresaban sus necesidades y reivindicaciones y se realizaba un exhaustivo estudio de las problemáticas de la cinematografía nacional. También se hacía alusión, en lo que se refiere al derecho cinematográfico español, a los problemas económicos y la necesidad de una crítica libre, se pedían avances en cuanto a la formación profesional de los cineastas, la cual debía ser canalizada a través del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), y en cuanto a la protección por parte del Estado de los filmes de producción nacional⁴⁵. En lo que concierne a la censura, se expresaba la necesidad de una determinación clara de qué temas o qué asuntos eran los “inabordables”: se exigía el acuerdo de unas reglas más precisas para fijar los verdaderos límites de lo “censurable”, pero lo suficientemente amplias para que se puedan llegar a afrontar los temas más trascendentales. Lo que más angustiaba entonces a los cineastas era la ambigüedad con la que se ejercía la censura, algo que acababa produciendo la sensación de que cualquier cosa podía ser censurable y ampliaba los límites de lo indecible. En este sentido, la autocensura jugaba un papel determinante en la delimitación del régimen de visibilidad, hasta tal punto que las reivindicaciones pedían, no la abolición de la censura, sino mayor determinación en su ejecución.

Para entender la estrategia reformista de la izquierda cinematográfica en los años cincuenta y lo que sigue, resulta reveladora una reflexión de entonces en un documento anónimo que se encuentra en el archivo del PCE y que hace alusión a la organización de cineastas, aquéllos que precisamente jugarían un papel fundamental en las Conversaciones de Salamanca:

‘la actividad de la organización de cineastas, con sus aciertos y errores, demuestra la justeza de la línea política del partido, la justeza de la táctica del

⁴³ González Ballesteros, Op. cit., 1981, pp. 170-171.

⁴⁴ Basilio Martín Patino, «Carta a Juan Antonio Pérez Millán sobre aquello de Salamanca y otras reflexiones subyacentes», en: *El cine español desde Salamanca (1955-1995)*, de VVAA, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1995, pp. 55-58.

⁴⁵ Rubio Aragüez, Op. cit., 2005, p. 123.

partido en relación con la combinación de trabajo ilegal y utilización de las posibilidades legales. Demuestra las posibilidades de una labor política con un contenido de F.N., la posibilidad de alianza con toda una serie de fuerzas de la burguesía, bien liberales, bien desgajadas del “Movimiento Nacional”. La actitud de la organización de cineastas demuestra también cuál es el peso del Partido en la vida nacional⁴⁶

Según Xosé Prieto Souto, la participación comunista en las Conversaciones de Salamanca buscaba llevar a la práctica estas hipótesis. “El evento salmantino y sus conclusiones, serían el resultado de una serie de pactos, y por lo tanto de renunciaciones, alejadas del maximalismo y la pureza doctrinal. La aspiración de lo deseado pero con las restricciones de lo posible”⁴⁷. El objetivo reformista que se inicia en 1955 dará lugar a una estética de lo posible que continuará a lo largo de los cincuenta y los sesenta, cristalizando en el Nuevo Cine Español (NCE) y que se extenderá hasta 1967, cuando el Festival de Sitges de ese año, que analizaremos posteriormente, suponga la primera tentativa de ruptura. Que el triunfalismo inicial de las Conversaciones diera finalmente paso a la decepción por la poca incidencia que tuvieron en las políticas de lo visible más inmediatas⁴⁸, no significa que la serie de acuerdos y negociaciones que se dieron en Salamanca no tuvieran otros efectos. Los límites de lo posible se habían trastocado, al menos a nivel discursivo, aunque cuesta saber quién definió su alcance, si fueron los chicos de Salamanca o si, por el contrario, y como afirma el colectivo Marta Hernández, los límites fueron impuestos por el Estado nacional y los chicos de Salamanca sólo van a modernizarlos⁴⁹. En cualquier caso, sus conclusiones sentarían las bases de las reformas de la década posterior.

En julio de 1962, la entrada en el Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga Iribarne y el nombramiento por segunda vez de José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro, abrirían una nueva etapa que duraría hasta 1969. Era la conformación del sexto gobierno de Franco, formado después del Contubernio de Múnich y las huelgas del 62, y en el que se buscaba que el nuevo gabinete diera una imagen aperturista, cuyo doble objetivo sería la consolidación económica del desarrollismo y la liberalización de la esfera política. Aunque sólo un vistazo a la represión que marcó la

⁴⁶ Citado en Emeterio Díez Puertas, *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2000, p. 221.

⁴⁷ Prieto Souto, Op. cit., 1999, p. 6.

⁴⁸ Precisamente por asumir algunas de las conclusiones más posibilistas de las Conversaciones de Salamanca, tuvo que dimitir el Director General de Cinematografía y Teatro, el ex vocal de censura Manuel Torres López. Véase: Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 99.

⁴⁹ Hernández y Revuelta, Op. cit., 1976, p. 36.

década dejaba en evidencia este último punto⁵⁰. El nombramiento de Fraga⁵¹ como ministro no es entonces consecuencia de un relevo generacional, sino que se relaciona con el intento de renovar un envejecido gabinete que, además de autoritario, era cada vez menos coherente. Las tareas principales de esta cartera tendrían que ver con el fomento del turismo extranjero y el ofrecimiento de una imagen dulcificada del régimen franquista. Además, debía hacerse cargo de la comunicación social, adoptando ahora una normativa aperturista. De entre sus reformas, la más afamada fue la Ley de Prensa e Imprenta del 15 de marzo de 1966, que reemplazaba a la Ley de Prensa de 1938⁵², y que, entre otras cuestiones, suprimía la censura previa para la prensa. Sin embargo, tres años después, el estado de excepción decretado el 24 de enero de 1969 suspendía el artículo 12 del Fuero de los Españoles restableciendo la antigua censura de prensa⁵³. Como veremos a continuación, la cinematografía nunca contó con tanta “permissividad”, y ni siquiera en los momentos de máxima “apertura” se contempló la supresión de la censura previa en guiones.

La elección de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro formaba también parte de la misma campaña de lavado de cara e inclinación hacia el aperturismo reformista: a pesar de su afinidad al régimen y su férreo catolicismo, Escudero era un hombre de prestigio en el mundo del cine, había participado muy activamente en las Conversaciones de Salamanca defendiendo la codificación de la censura y fue asimismo el primer presidente de la Federación Nacional de Cineclubs en 1957. Le definían sus conocimientos sobre cine y la importancia que daba a la “calidad” cinematográfica, como se vio en su primer paso por la dirección general de cinematografía y teatro en los inicios de los años cincuenta, etapa que estuvo marcada por su defensa de *Surcos*, de Nieves Conde, frente

⁵⁰ El 20 de abril de 1963 fue ejecutado Julián Grimau, miembro del Comité Central del PCE, condenado por sus actuaciones en la Guerra Civil. El 17 de agosto del mismo año fueron asimismo ejecutados los militantes anarquistas Francisco Granados Gata y Joaquín Delgado Martínez. El 2 de diciembre de 1963 se creó el Tribunal de Orden Público, destinado a reemplazar a la jurisdicción militar en su tarea de represión política. En enero de 1964 tuvo lugar la expulsión del abad de Montserrat, Aureli M. Escarré, pactada con el Vaticano, por unas declaraciones antifranquistas suyas publicadas dos meses antes en el diario francés «Le Monde». Y el 24 de enero de 1969 se declaró el estado de excepción por tres meses en toda España, con suspensión de los artículos 12, 14, 15 y 18 del Fuero de los Españoles.

⁵¹ Resulta sorprendente que Fraga Iribarne, que estuvo entre los ministros que con más energía apoyaron la ejecución de Julián Grimau, fuese asimismo capaz de dar una imagen aperturista.

⁵² Esta nueva ley reconocía un cierto número de derechos: el derecho a la libertad de expresión por medio de impresos (art. 1), la libertad de empresa (art. 15), la de agencias informativas (art. 44) y la de editoriales (art. 50), aunque sometidas a ciertas condiciones. También suprimía la censura previa para la prensa, salvo en los estados de excepción y de guerra (art. 3), aunque mantenía la consulta voluntaria para las demás publicaciones. Sin embargo, el artículo 2 enumeraba las limitaciones establecidas a la libertad de expresión que eran tan amplias como ambiguas. En Gubern, Op. cit., 1981.

⁵³ *Ídem*.

a *Alba de América*, de Juan de Orduña, para obtener el calificativo de Interés Nacional, disputa que le valió su cargo del que tuvo que dimitir.

La primera disposición de García Escudero sobre censura fue la reorganización de la Junta de Clasificación y Censura a través del Decreto núm. 2.373, del 20 de setiembre de 1962. Su consecuencia más evidente fue el traspaso de poderes del triunvirato Ejército-Falange-Iglesia del año 1937 hacia otro, en un sentido más de Policía-Educación-Iglesia⁵⁴. A partir de este Decreto se materializa también una de las grandes reivindicaciones de Salamanca, la elaboración de un texto que evitara la arbitrariedad censora. Se publicó en febrero de 1963 como Código de Censura Oficial y sería el primer texto público orientativo para censores y productoras. Se trataba de treinta y siete normas que especificaban temas prohibidos como la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo, del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, de la toxicomanía, del alcoholismo y de los delitos excesivamente pormenorizados, así como las escenas de brutalidad o crueldad. También aparecían ciertas ambigüedades como la décima norma acerca de las bajas pasiones⁵⁵ o la décimo séptima que prohibía las películas que atenten “contra la iglesia católica, su dogma, su moral y su culto”, así como contra “los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad exterior o interior del país” o contra “la persona del Jefe del Estado”⁵⁶.

A pesar de que el reclamo de un texto que determinara qué era lo censurable, tenía como objetivo acabar con la arbitrariedad, lo cierto es que en las normas del Código de Censura de 1963 la ambigüedad era tan frecuente que permitía una aplicación bastante difusa de sus preceptos. La alusión a las “bajas pasiones” o a las “normas del buen gusto” dejaban un espectro tan amplio que poco solucionaba el problema de la arbitrariedad. La censura cinematográfica continuó siendo tan vasta como lo había sido antes, aunque, pese a todo, de 1962 a 1965 se llevaron a cabo cambios cualitativos en las políticas de lo visible censoras, definiéndose no sólo qué se censura, sino quién lo hace y cómo. En síntesis podemos decir que el código apuntaba a tres aspectos concretos de lo que era censurable: lo político, lo moral y lo sexual.

⁵⁴ *Ídem*.

⁵⁵ González Ballesteros, Op. cit., 1981, p. 70.

⁵⁶ Esta norma sería precedente del 2º artículo de la Ley de Prensa de 1966. Se tratará de una de las normas más temidas, cláusula de salvaguarda del franquismo ante la libertad de expresión, que imponía como límite: el acatamiento de las Leyes Fundamentales o el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política o administrativa. Véase: Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 45-59.

Por otro lado, la política cultural que llevó a cabo el ministerio de Fraga trataba de aunar la concepción pequeño-burguesa de la democratización de la cultura que se implantaba en Europa pero desde la óptica paternalista del régimen autoritario⁵⁷. Es García Escudero quien defenderá un cambio estructural en el sistema cinematográfico y en la mentalidad de la industria. Para ello, el instrumento jurídico del que se valió fue la Orden para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional, del 19 de agosto de 1964, que incluía muchas de las ideas que García Escudero propuso en las Conversaciones de Salamanca, a la vez que intentaba adecuar la industria cinematográfica española a los nuevos imperativos capitalistas del Gabinete tecnocrático⁵⁸. La nueva ley aspiraba, por un lado, a promover un cine comercial y, por otro, a la promoción de un “cine de calidad”, destinado a festivales internacionales y a producir un cine de autor que facilitara, por otra parte, la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía⁵⁹. A aquellas películas que se les otorgaba el calificativo de "Interés Especial" se les subvencionaba el 50% del coste. Algunos sectores de la industria, como la propia ASDREC (Agrupación Sindical de Directores Cinematográficos) protestaron por la arbitrariedad y favoritismo de la Administración que ahora otorgaba el sello de calidad a las películas de los nuevos productores o de los realizadores de la Escuela Oficial de Cine⁶⁰. Éste será el origen de un tipo de cine joven, el Nuevo Cine Español (NCE), auspiciado por el poder franquista, y de una Escuela de Barcelona, tolerada por su esoterismo respecto a la realidad española entendida en primer grado⁶¹.

Gubern se refiere al NCE como de inconformismo pactado, “pues se estimulaba con subvenciones a los nuevos directores inconformistas, disidentes o críticos con el régimen, para que ofreciesen imágenes o tratamientos innovadores más atrevidos y de mayor realismo. Pero ese atrevimiento era tutelado o cercenado por la censura vigilante. Surge así una

⁵⁷ *Ibidem*, p. 145.

⁵⁸ Esta Orden aspiraba a una protección racionalizada a una industria que debía afrontar un mercado insuficiente, mermado por la competencia extranjera y por una televisión en auge. Su proteccionismo recogía las fórmulas de crédito a plazo medio otorgado por el Estado a las empresas cinematográficas, las subvenciones a productores y exhibidores (según un porcentaje de los ingresos brutos de taquilla obtenidos por las películas españolas) y un anticipo a los productores de un millón de pesetas, amortizable en tres anualidades. También se establecían protecciones específicas para las películas destinadas a menores (cine infantil) y para las declaradas de «interés especial», manteniendo la «cuota de pantalla» en la proporción de cuatro a uno. Véase: Gubern, Op. cit., 1981.

⁵⁹ Para las películas de «interés especial» se arbitraba un anticipo de un millón de pesetas y un aval a sus créditos para obtener otro millón, además de una subvención al término de la misma que podía alcanzar el 50 por ciento de su presupuesto, con la cuantía máxima de 5.000.000 de pesetas. Véase: *Ídem*.

⁶⁰ Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 149.

⁶¹ José Enrique Monterde, «En los límites de lo posible», en *Los «nuevos cines» en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Generalitat Valenciana, 2003, p. 13.

oposición controlada: su inconformismo era solicitado por la administración, pero a la vez regulado severamente, lo que le otorgará un perfil neurótico⁶². El propio García Escudero fue criticado por haber sido utilizado para una operación de falso aperturismo. Aunque idealista, fue persuadido para ser una de esas figuras instrumentalizadas por el franquismo⁶³. Bardem reflexiona años más tarde sobre las normas censoras del 63 y sobre cómo los límites de lo posible se ampliaron en tanto en cuanto la industria lo necesitaba, una industria que actuará además en connivencia con el Estado, lo legitimará y se empapará en su proteccionismo⁶⁴. Un análisis nada halagüeño sobre la política reformista en el cine, en donde la pregunta que queda en aire era si es posible una resistencia dentro de una estética de lo posible. Y es que, si el gobierno franquista estaba de acuerdo en asumir cierta apertura, ésta debía transcurrir dentro de un orden tan restrictivo como asfixiante⁶⁵.

García Escudero se refería en su diario a la apertura como de "juego complicado de avances y retrocesos, de cesiones tácticas y de conquistas que parecen definitivas y hay que apuntalar al día siguiente"⁶⁶. Triunfaba así la idea central de la política cinematográfica franquista: mantenimiento subordinado de la industria de producción mediante una censura castradora y un proteccionismo debilitador, pero implantando por otro lado el liberalismo que años después triunfaría en la industria cinematográfica bajo el gobierno de UCD. De hecho, siguiendo la hipótesis de Hopewell, la transición cinematográfica que triunfó en España fue la aparición, desarrollo y hegemonía de un cine liberal de estilo europeo. Una transición que hunde sus raíces en las conversaciones de Salamanca de 1955 concluyendo en el 85 con las primeras películas socialistas⁶⁷. Aunque sobre la continuidad de las políticas cinematográficas durante la Transición volveremos al final del segundo capítulo.

Del 1 al 6 de octubre de 1967, se celebran las Primeras (y últimas) Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, celebradas en Sitges. La raquítica situación del cine en España y las restrictivas políticas que cada vez friccionaban más con el contexto internacional, acaban provocando un estallido en los jóvenes cineastas que se reúnen en Cataluña. Lo que iba a ser un encuentro para promocionar el turismo de la ciudad, se acaba convirtiendo en una serie de asambleas libres en las que se discute la función del realizador

⁶² Román Gubern, «El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?», en Carlos F. Heredero, José Enrique Monterde (eds.), *Los «nuevos cines» en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, p. 72.

⁶³ Monterde, Op. cit., 2003, pp. 16-17.

⁶⁴ Bardem, Tamames, y Triana, Op. cit., 1976, p. 6.

⁶⁵ Monterde, Op. cit., 2003, p. 13.

⁶⁶ Gubern, Op. cit., 2003, p.76.

⁶⁷ John Hopewell, en: Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 34.

dentro de la sociedad capitalista, el carácter mercantil de todo film, las relaciones de éste con la sociedad, la función ideológica del cine, su carácter opresivo frente al espectador, etc⁶⁸. Sin embargo, la clausura se saldó con la intervención de la Guardia Civil, varias detenciones y el secuestro del manifiesto redactado. Las conclusiones que a pesar de todo se aprobaron en Sitges se enfrentaban directamente a las de Salamanca:

- Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática. Para lo cual son condiciones indispensables:

- a) Libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b) Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un Sindicato de base democrática.
- c) Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permisos de rodaje anejos.
- d) Libertad de exhibición no sujeta á controles gubernativos ni administrativos directos o indirectos.
- e) Supresión de la censura previa, a película completada y para exhibición.
- f) Supresión del Interés Especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del Sindicato Democrático.
- g) Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por el Sindicato.

A partir de 1967, el cine pasa ya a ser competencia de la jurisdicción contencioso administrativa. El encuentro dio lugar a lo que se conoció como el grupo *sitgista*, encabezado por Antonio Artero, que, a pesar de seguir dentro del aparato cinematográfico, se enfrentó al cine posibilista que encabezaban figuras como Querejeta. Al mes siguiente de lo de Sitges, se suprimió la Dirección General de Cinematografía y Teatro deshaciéndose una vez más de García Escudero. Un par de años después, Fraga será sustituido, principalmente por el caso Matesa, en lo que podemos considerar como el fin del "reformismo aperturista". La evolución de la censura hasta su abolición en 1977 será tratada ya al término del segundo capítulo a través del análisis de cuatro noticiarios en torno a la bisagra de 1977, el año en que se produce la abolición de la censura y ley de libertad de expresión.

⁶⁸ Hernández y Revuelta, Op. cit., 1976, p. 86.

1.2 Disputas por la soberanía en (y del sentido de) la Transición española

1.2.1 La Transición española. Relatos dispares

Francisco Franco murió por enfermedad en 1975 y tras casi cuatro décadas de dictadura. Después de ese tiempo y sin una revolución que lo propiciara, España pasó por un proceso de democratización⁶⁹ para llegar a ser una monarquía parlamentaria encabezada por el rey Juan Carlos I, designado por Franco. Las primeras elecciones generales después de la dictadura tuvieron lugar en 1977 y en ellas participó la mayoría del espectro político. Sólo cuatro años después, un intento de golpe de Estado el 23 de febrero de 1981 volvió a sembrar el miedo y a avivar la memoria del conflicto bélico. El golpe no prosperó y a partir de ese momento la Transición española pasó a incluirse en la llamada “tercera ola de los procesos de democratización”, que tuvieron lugar en América Latina y el sur de Europa desde los años setenta en adelante⁷⁰.

Desde entonces, las narrativas históricas dominantes en el discurso político español han definido la Transición como un proceso pacífico, ejemplar e incluso exportable internacionalmente⁷¹, ya que permitió un tránsito tranquilo de la dictadura a la democracia. Esta interpretación llegó a ser la narrativa más aceptada de la Transición durante muchos años. Una verdad histórica producida por legitimados dispositivos como los medios de masas o la academia que no sólo permitieron sino que potenciaron este discurso, apoyando o instituyendo un imaginario hegemónico. Durante los ochenta y los noventa, tanto la televisión pública como la prensa, junto a la élite política y la academia, fueron los principales responsables de la narrativa oficial de la Transición como verdad incuestionable⁷².

La idea de una Transición pacífica basada en el consenso fue alcanzada gracias a la política de pactos, dentro de un amplio contexto de políticas de reconciliación nacional⁷³. Esta cualidad se suponía iba a marcar la diferencia con el conflicto de la Guerra Civil

⁶⁹ La fecha exacta del comienzo y término de la Transición son debatibles, pero es normalmente aceptado que va desde la muerte de Franco en 1975, o incluso antes, hasta 1982, con la victoria del PSOE en las Elecciones Generales.

⁷⁰ Samuel P. Huntington, *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*, University of Oklahoma Press, 1993.

⁷¹ Véase, por ejemplo: José María Maravall Herrero, *La política de la transición*, Madrid: Taurus Ediciones, 1982; Juan J. Linz y Alfred Stepan, *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*, JHU Press, 1996; Francisco Javier Fuentes Paniagua, *La transición democrática: de la dictadura a la democracia en España (1973-1986)*, Madrid: Anaya, 2009.

⁷² Natalia Ardanaz, «Los discursos políticos televisivos durante la Transición española», *Revista CIS*, 2000; Carmen Castro, *La prensa en la Transición española 1966-1978*, Madrid: Alianza Editorial, 2010; Rafael del Águila y Ricardo Montoro Romero, *El discurso político de la transición española*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1984.

⁷³ Josep M. Colomer, *La transición a la democracia: el modelo español*, Madrid: Anagrama, 1998, p. 177.

española, pero también vendría a repudiar la “Leyenda negra”, aquella que definía a los españoles como incapaces de resolver sus problemas sin violencia. Fue considerado un proceso original de ingeniería entre las élites basado en los pactos y el consenso⁷⁴. Estos pactos podían ser firmados (como los Pactos de la Moncloa sobre políticas económicas, acordados por los principales partidos políticos en 1977), pactos simbólicos (como la *reforma pactada* y la *ruptura pactada*, términos que han servido para referirse a diferentes momentos de la Transición⁷⁵) o incluso pactos tácitos, como los que se refieren a la Transición como de un período de silencio sobre la memoria de las víctimas del franquismo, bajo lo que se ha venido a denominar como “Pacto de Silencio” o “Pacto de Olvido”⁷⁶, una peculiaridad que desarrollaremos en profundidad en el tercer capítulo.

En este sentido, la idea de consenso es parte de una narrativa hegemónica del período transicional, en el cual la Transición ha sido elevada al estatus de mito⁷⁷, considerándola fundadora de la actual democracia española o refiriéndose a ella incluso como la “Transición inmaculada”⁷⁸. Autores como Paloma Aguilar explican que también fue considerada un modelo para otras transiciones que tuvieron lugar después⁷⁹, especialmente en Europa del Este después de la caída de la Unión Soviética⁸⁰ y América Latina.

Sin embargo, conforme pasaba el tiempo, algunas de las asunciones sobre la Transición española empezaron a ser cuestionadas y revisadas en un proceso aún abierto que va actualizando su régimen de verdad. La representación oficial de la Transición es un buen ejemplo de la teoría epistémica *foucaultiana* antes mencionada: ha sido cuestionada en las últimas dos décadas, especialmente en el contexto de crisis política y económica, y abanderada por las nuevas formas de movilización social que han exigido una revisión de las

⁷⁴ José Ramón Díaz Gijón, «Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia», en Javier Tussel y Álvaro Soto (eds.) *Historia de la transición 1975-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 106.

⁷⁵ “*Reforma pactada*” se refiere al movimiento cuando los políticos franquistas tomaron el liderazgo en la Transición para instalar la democracia en sus propios términos. Después de las elecciones, algunos investigadores hablan de “*ruptura pactada*” porque las fuerzas “antifranquistas” entraron en juego, ya que los ex-franquistas no tenían suficiente influencia en el Parlamento para decidir el futuro de la democracia española por ellos mismos. El resultado de este período transicional fue así decidido entre los ex-franquistas y los políticos antifranquistas.

⁷⁶ Aunque es también denominada Pacto de Silencio, preferimos “Pacto de olvido” como una denominación más amplia, ya que nuestro análisis atiende especialmente al régimen de lo visible.

⁷⁷ Ferrán Gallego, *El mito de la Transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*, Barcelona: Crítica, 2008.

⁷⁸ J. Vidal-Beneyto, «La inmaculada transición», *El País*, 6 de noviembre de 1995.

⁷⁹ Paloma Aguilar, en *The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*, ed. Alexandra Barahona De Brito, Carmen González Enríquez, y Paloma Aguilar, OUP Oxford, 2008 (c), p. 93.

⁸⁰ Christian Demange, «La Transition espagnole: grands récits et état de la question historiographique», *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n.º 13 (30 de noviembre de 2010), <https://ilcea.revues.org/874>.

lecturas oficiales celebratorias del período transicional. De hecho, la narrativa oficial empezó a ser criticada desde finales de los años noventa. En la academia, algunas voces ya han denunciado que las virtudes de la Transición son las debilidades de la democracia⁸¹, criticando en particular el sistema electoral. Más recientemente, investigaciones académicas han refutado también el “mito” de una Transición pacífica. De acuerdo con Sophie Baby, la Transición fue de hecho un período violento, un ciclo específicamente marcado por la violencia, que tuvo además un impacto social y político⁸². La crítica se ha expandido a la sociedad civil así como a teóricos y nuevos partidos políticos⁸³, muchos de ellos reclamando una mayor atención a las raíces de las luchas por la democracia (en vez de a la narrativa dominante que se centraba en las élites políticas)⁸⁴, cuestionando la excesiva predominancia de los líderes políticos y sus negociaciones, y especulando sobre el incompleto quiebre con el pasado dictatorial de las nuevas instituciones democráticas⁸⁵.

Para este capítulo marco del cine clandestino del tardofranquismo y la Transición, lo que querríamos enfatizar es precisamente en una de estas narrativas silenciadas, la del papel del pueblo en la lucha por la democracia, un campo casi desierto que hoy ha visto aumentada su literatura de manera cuantitativa pero también cualitativa⁸⁶, tal y como se pudo comprobar

⁸¹ Colomer, Op. cit., 1998, p. 181.

⁸² Ella menciona no menos de 3.500 actos violentos y 715 asesinatos entre la muerte de Franco en noviembre del 75 y las elecciones del primer gobierno socialista después de la dictadura franquista en octubre de 1982. En: Sophie Baby, «Volver sobre la Inmaculada Transición. El mito de una transición pacífica en España», en *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, ed. Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, p. 76. Esta violencia fue perpetrada por los grupos terroristas y por las fuerzas policiales del Estado. Un ejemplo es el motín organizado por presos comunes en la cárcel de Carabanchel en julio de 1977, severamente reprimido por las autoridades. Algunos de los involucrados incluso hablan de fatalidad, mientras otros describen los eventos como “batalla” o incluso “guerra”. En: César Lorenzo Rubio, *Cárceles en llamas*, Barcelona: Virus, 2013, pp.178-179.

⁸³ Durante los últimos cinco años, la crítica se ha reforzado a través del “Concepto de la CT” (Cultura de la Transición), la cual describía la cultura como impuesta desde arriba y definiendo los límites de la libertad de expresión que han perdurado desde 1970. Durante la Transición, los críticos alertan, de que la cultura fue desactivada por el bien de la estabilidad. De esta manera, dejó de ser el campo de batalla o crítica que debería haber sido. En Guillem Martínez, «El Concepto CT», en VVAA, *CT o la Cultura de la Transición*, Barcelona: Debolsillo, 2012, pp. 6-7.

⁸⁴ Esto es lo que Emmanuel Rodríguez llama la democracia previa a la democracia, una nueva organización política y autónoma que apareció en fábricas, barrios populares y universidades haciendo la larga duración de la dictadura imposible y poniendo la democracia en movimiento. Emmanuel Rodríguez, *¿Por qué fracasó la democracia en España? La Transición y el régimen del '78*, Madrid: Traficantes De Sueños, 2015.

⁸⁵ Gallego, Op. cit., 2008; Juan Carlos Monedero, *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia*, Madrid: La Catarata, 2011; Martínez, Op. cit., 2012; Juan Antonio Andrade Blanco, *El PCE y el PSOE en (la) transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*, Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A., 2012; Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano, eds., *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

⁸⁶ Gonzalo Wilhelmi, *Romper el consenso. La izquierda radical en la Transición*, Madrid: Siglo XXI, 2016. Espai en Blanc, ed., *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social*, Madrid: Traficantes De Sueños, 2008. Rodríguez, Op. cit., 2015.

en el congreso “Las otras protagonistas de la Transición. Izquierda radical y movilización social”, en donde un gran número de investigadores pudieron compartir y experimentar la gran relevancia de este campo historiográfico en la actualidad. En nuestro caso, la aproximación a estas formas radicales de práctica política, en las que la democracia directa y otras formas de autoorganización se comenzaron a ensayar en sectores poblacionales antes del final del franquismo, nos sirve para ubicar las estructuras de trabajo y las formas de organización del cine clandestino que analizaremos en el segundo capítulo: una tentativas de industria cinematográfica revolucionaria en tanto que horizontal, cooperativa, solidaria y autogestionada. Es por eso que nos centraremos en este aspecto de la organización del pueblo y su democracia directa y radical en lo que sigue.

1.2.2 Soberanía popular: formas de organización y lucha

Durante la Transición se desarrollaron prácticas anticapitalistas de autoorganización y acción directa que se desplegaron por el Estado español⁸⁷. Tal y como se ha estudiado recientemente, esta organización política de base no sólo remitía a una izquierda reformista capitalizada por el PCE⁸⁸, sino que iba más allá de este partido clandestino cuya política de pactos no se correspondía con la estrategia mucho más rupturista y revolucionaria de otros grupos y organizaciones de izquierda radical que no sólo aspiraban a la democracia y a la libertad, sino a superar el capitalismo⁸⁹. Todos, en su conjunto, ejercerán una resistencia a lo largo de la Transición y serán los responsables de la crisis del Estado franquista⁹⁰.

Pero la movilización social no comenzó en la Transición, sino que se venía desarrollando de mucho antes. Y eso a pesar de que el modelo autárquico, que no era otra cosa que el Estado fascista en su versión franquista, anulaba con su intervencionismo la lucha de clases a través de leyes de excepción, represión generalizada, fijación por decreto de los salarios o regularización estatal del mercado interior⁹¹. Al problema de la inflación y al agotamiento de las divisas, se le sumaban unos sueldos estáticos que en la segunda mitad de la década de los cincuenta acabaron provocando conflictos en Barcelona, Madrid o Euskadi.

⁸⁷ Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 17.

⁸⁸ El PCE fue la gran organización de la oposición a la dictadura. Cobra de nuevo importancia a mediados de los años cincuenta, siguiendo una política basada en la “reconciliación nacional”, algo que después se denominó como “pacto por la libertad”, y cuyo objetivo era la superación de los alineamientos de la Guerra Civil. El partido de Santiago Carrillo buscaba derribar la dictadura para conseguir el sistema democrático, una vía hacia el socialismo que no significara la insurrección armada. En: Wilhelmi, Op. cit., 2016, p. 36.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁹⁰ Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 17.

⁹¹ Entre 1956 y 1975 se declararon ocho estados de excepción, uno cada dos años. En Wilhelmi, Op. cit., 2016, p. 34.

Las luchas que se dieron entre 1956 y 1958 señalan el fin del Estado franquista en su forma fascista, y en ellas ya se empieza a constituir la asamblea como forma de organización y aparece la solidaridad como elemento que unificará al movimiento obrero y facilitará su extensión⁹².

Ya desde mediados de los años cincuenta se habían formado pequeños grupos de trabajadores que tenían como cometido llevar a las empresas sus demandas, unos grupos que resultaron ser embrión de las comisiones obreras⁹³ y que en estos años estaban formadas por tipos variopintos, como confesionales de acción católica, organizaciones de jesuitas, pero también por parte de la mermada militancia comunista que había en las fábricas, de trabajadores sin adscripción específica o afiliaciones múltiples e, incluso, falangistas de izquierda⁹⁴. La serie de gobiernos tecnócratas que da comienzo a finales de los años cincuenta se encargará de afrontar esta crisis económica y política. Suya será la tarea de adecuar las políticas de un régimen dictatorial a los descubrimientos de Keynes sobre el salario como inversión⁹⁵. Los primeros pistoletazos de aperturismo vendrán así de la mano de dos reformas: la Ley de Convenios Colectivos⁹⁶, de 1958, y el Plan de Estabilización de 1959 que, entre sus impopulares medidas, contaba con una congelación salarial que afectó a diversos sectores.

En 1962 se produce una movilización sin precedentes en la dictadura franquista. Surge como respuesta a la mencionada congelación salarial, y aupada por la aparición de estas precarias formas de organización. Las luchas de 1962 anunciarán un nuevo movimiento obrero⁹⁷ y harán de bisagra entre la autarquía y el desarrollismo. La minería asturiana fue su origen, aunque después se extenderá como el aceite por todo el Estado español⁹⁸. Estas

⁹² Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 31.

⁹³ Rodríguez, Op. cit., 2015.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁹⁵ Mientras en Europa se construían distintos modelos de Estado de bienestar, con políticas de protección social, sistema fiscal progresivo y redistribución de rentas, en España el desarrollismo se caracterizará por implementar un Estado de asistencia social financiado con el incremento de la presión fiscal sobre los salarios. En Wilhelmi, Op. cit., 2016, p. 32. Cuando hablamos del salario como inversión nos referimos al mecanismo de reabsorción del salario obrero como uno de los pilares centrales del modo de regulación económica keynesiano-fordista. Trata de reconocer el papel positivo de los sindicatos y del incremento salarial como factor de crecimiento. Eso sí, para ello los salarios no debían rebasar los incrementos de productividad, lo que exigía una «actitud responsable» de los sindicatos y su participación en la gestión laboral. En Rodríguez, Op. cit., 2015, p. 40.

⁹⁶ Una Ley que otorgaba un espacio mínimo de negociación dentro de las empresas. A la par, se trataron de recuperar las elecciones sindicales obreras. Desde ese momento, y mientras el conflicto no supusiera un problema de orden público, se aceptaba un margen de conflictividad laboral. En *Ídem*.

⁹⁷ Espai en Blanc, Op. cit., 2008.

⁹⁸ El 6 de abril de 1962 se supo en Mieres de la sanción y el despido de varios trabajadores de la Nicolasa. Al día siguiente no se trabajó en el pozo y el día 9 se apagaron los hornos de la Fábrica llevando a 3.300 trabajadores a

movilizaciones son cualitativamente distintas a las anteriores, ya que son originadas por un sector poblacional joven que no ha vivido la Guerra Civil y que no se siente especialmente comunista. Se trata más bien de campesinos y campesinas devenidos obreros fruto del éxodo rural de los años sesenta y principios de los setenta, que llevó a nueve millones de personas de los pueblos a las ciudades, del trabajo en el campo a la industria y los servicios, un amplio sector poblacional que empezó a compartir una misma experiencia de marginación y explotación, la misma pobreza⁹⁹. Ésta será una de las peculiaridades de este proletariado incipiente, su nueva intersubjetividad obrera que favorecerá una homogeneización de clase basada en la miseria y, cuyo objetivo común, la lucha por el salario, hará que se una durante décadas¹⁰⁰. Considerar este año punto de inflexión en el devenir español –y no, por ejemplo, el año del primer Plan de Estabilización- significa haber situado a la clase obrera y su agencia en el punto de mira del transcurso de la historia.

Al aumento de la productividad y crecimiento económico de España de los años sesenta en adelante se le conoce como “milagro español”¹⁰¹ y se asocia a las nuevas políticas aperturistas que al país en el juego capitalista pero siempre, y en tanto que dictadura, desde un lugar ficticio. Una política de apariencias, en donde leyes como la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, la Ley de Asociaciones de 1964 y 1970, la Ley Orgánica del Estado o las elecciones sindicales en 1966 y 1971, que sentarían las bases del reformismo, tenían que

la huelga. Pocos días después, los paros se habían extendido por Asturias y hasta León. Después se empezaron a escuchar noticias de huelgas de solidaridad en Vizcaya, Guipúzcoa, Barcelona o Madrid. El 15 de mayo, el ministro Secretario del Movimiento y de Relaciones Sindicales, José Solís Ruíz, fue hasta Oviedo en donde autorizó las asambleas en los centros para que eligieran comisiones y representantes. El gobierno estaba dispuesto a negociar. Finalmente, Franco dictó una importante subida del precio de la hulla, lo que en la práctica cumplía las reivindicaciones salariales, siendo el incremento del jornal medio del 100 %. En Rodríguez, Op. cit., 2015, p. 37.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁰⁰ La lucha por el salario se convirtió en el denominador común de la clase obrera. Era el espacio de lucha perfecto para desarrollar su estrategia y su organización. El salario se volvió una herramienta de ataque político al capital, que a la larga permitió una masificación de los movimientos de clase. En Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 31. De hecho, el salario se vio dramáticamente incrementado en estos años de reivindicación y conflicto. En 1964, las remuneraciones totales de los asalariados incluidas las cotizaciones a la seguridad social no sumaban la mitad de la riqueza producida en un año, el 47,5 % de la Renta Nacional. El Excedente Bruto de Explotación (EBE), esto es, la parte destinada a compras de materias y reinversiones, además de beneficios e impuestos, era entonces del 52,5 %. En 1970, las cifras se habían invertido, los salarios eran ya el 52 % frente al 48 % del EBE. En 1976, la presión obrera había arrancado otros cinco puntos más sobre el total de la Renta Nacional, sumaba el 57 %. Los aumentos salariales se habían despegado definitivamente de los límites impuestos por los convenios. De 1970 a 1976 los salarios reales medios acumularon un crecimiento de casi el 40 %, la productividad sólo creció un 23,7 %. Por primera vez desde los años treinta, las luchas de fábrica estaban recortando las rentas del capital, presionando por encima de las posibilidades de reparto de los excedentes de capital. En Rodríguez, Op. cit., 2015, p. 34.

¹⁰¹ De 1961 a 1973 España tendrá un crecimiento medio anual acumulativo del 7 %, la multiplicación por tres de la producción industrial. En Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 35.

convivir con los límites establecidos por decreto, la represión o el estado de excepción¹⁰². Las primeras organizaciones de la izquierda revolucionaria nacen en la década de los sesenta durante el desarrollismo¹⁰³. Las desigualdades y la falta de libertad provocaron esta emergencia que, como hemos visto, tendría lugar en primer término en los lugares de trabajo, seguido, poco después y como veremos, por las universidades. Las protestas se volvieron continuas en Barcelona, Guipúzcoa, Vizcaya, Asturias y Madrid, sobre todo en los sectores del metal, textil, construcción, minería e industria química¹⁰⁴. Sin embargo, una paradoja del juego de apariencias capitalista en el que empezó a participar el franquismo era que también empezaba a necesitar la lucha obrera para su programa de desarrollo económico. La oposición se había vuelto una condición *sine qua non* para el aumento de la productividad¹⁰⁵. De hecho, a la par que los salarios van en aumento gracias a los ciclos de luchas y protestas, la producción aumentaba en la misma proporción.

Ya a mediados de los sesenta el protagonismo lo tienen las movilizaciones convocadas “desde abajo” y que nacían de un conflicto local, como las huelgas que en 1967 paralizaron el Ferrol o el Bajo Llobregat, restando protagonismo a las grandes movilizaciones convocadas desde arriba por el PCE¹⁰⁶. Las estrategias de la izquierda reformista y la radical difieren en muchas ocasiones. Por ejemplo, las Comisiones Obreras, que comenzaron como expresión de la autonomía de clase y que llevan en sí mismas un proyecto de ruptura, entraron en los cauces legales y se burocratizaron al ser capitalizadas por el PCE en torno al año 1964. Su estrategia ahora pasaba por la elaboración de convenios y negociaciones con el Sindicato Vertical, replegándose en la política de pactos, en el pacifismo y el rechazo a la lucha directa. Sin embargo, los incentivos conseguidos sólo fraccionaron a la clase trabajadora.

El número de conflictos baja estrepitosamente en estos años hasta que, el primero de mayo de 1968, se suceden una serie de luchas al margen del aparato de CCOO: la huelga de la SEAT, Roca, el puerto de Barcelona: Hytasa de Sevilla; la Babor Wilcox de Bilbao, etc. Además, nuevas corrientes políticas situadas a la izquierda del PCE nacían en estos centros

¹⁰² *Ibidem*, p. 36.

¹⁰³ Wilhelmi, Op. cit., 2016, p. 31.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 32-33.

¹⁰⁵ “Introducir la lucha obrera dentro del plan del capital consiste en controlar la conjunción entre el ciclo económico y el ciclo de la lucha obrera, flexibilizando el siguiente ciclo central: lucha obrera-crisis-recomposición del capital. Lo que convierte la crisis, bajo todas sus formas (medidas estabilizadoras, inflación permanente, o terrorismo de Estado) en un momento del desarrollo capitalista y, al antagonismo obrero, en el empuje necesario para la renovación.” En Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 36.

¹⁰⁶ Wilhelmi, Op. cit., 2016, p. 34.

de trabajo, universidades y organizaciones de la iglesia. Por otro lado, ETA empieza la ofensiva contra las fuerzas represivas creando un elevado clima de agitación en Euskadi. El gobierno reacciona decretando el estado de excepción en Guipúzcoa y, poco después, para toda España; la proximidad de las negociaciones de los Convenios Colectivos, la radicalización del movimiento estudiantil y la incipiente lucha autónoma así lo exigían¹⁰⁷.

El reformismo pierde influencia y se radicaliza la lucha autónoma. La respuesta del régimen, contraria al papel más aperturista y de talante realmente integrador que tuvo al comienzo del reformismo, se transforma en un giro represivo a partir de 1967¹⁰⁸, con la supresión del Fuero de los Españoles como principal indicador. El punto de inflexión lo encontramos en diciembre de 1970 durante el Juicio de Burgos, en donde la condena a muerte de seis de los dieciséis encausados de ETA acusados de la muerte de tres personas, le siguió un movimiento de solidaridad y protestas en todo el Estado español, lo que acabó provocando la conmutación de las penas. En 1970 se generaliza y converge la lucha anti-represiva con las reivindicaciones obreras de una diversidad de sectores¹⁰⁹. La forma de organización primordial es la asamblea, y las manifestaciones, las huelgas y las ocupaciones su estrategia de lucha. Las reivindicaciones desbordan la fábrica y llevan el conflicto a otros sectores de una misma ciudad. Al romper el aislamiento, la fuerza de la protesta aumentaba, arrinconando a la patronal a la que sólo le quedaban entonces dos opciones: ceder o reprimir. Sin embargo, la represión sólo crispaba aún más el conflicto e incrementaba las protestas¹¹⁰.

A lo largo de la primera parte de la década de los setenta, los conflictos se intensifican. Al mismo tiempo, las leyes represivas se hacen más eficaces. Sorprende la velocidad con la que se extienden las luchas y sus formas de autoorganización, como saberes que circulan y se transmiten de fábrica en fábrica, de huelga en huelga. En 1973 se establece una nueva ley sindical para evitar más conflictos de orden público. Sin embargo, el asesinato de Carrero Blanco en diciembre de 1973 provoca una grave crisis política y una ola de

¹⁰⁷ Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 50.

¹⁰⁸ Rodríguez, Op. cit., 2015, p. 45.

¹⁰⁹ La minería asturiana, los jornaleros de Jerez, los transportes de Las Palmas, la Miniwat, la MTM de Barcelona, la construcción de Granada, el Metro de Madrid, el Puerto de Barcelona... En Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 54.

¹¹⁰ Conflictos como la huelga de la construcción de Granada de 1970 que acabó en la muerte de tres albañiles; el movimiento de Barcelona de 1971 con la ocupación de la Seat como paradigma; la extensa huelga de la Harry Walker; las huelgas generales de Ferrol de marzo de 1972 y de Vigo de septiembre; la huelga de Pamplona de 1973, seguida por otra huelga general dos años más tarde; la del Baix Llobregat de 1974; las de Alcoy de 1974 y 1975, etc. Estos conflictos se prolongaron a veces durante semanas, movilizandoo a ciudades enteras y dando lugar a paros totales, asambleas multitudinarias, manifestaciones y toda clase de muestras de solidaridad civil. Normalmente acabaron con la imposición, a veces sin paliativos, de las reivindicaciones obreras. En Rodríguez, Op. cit., 2015, p. 33.

represión: consejos de guerra, condenas a muerte, listas negras... Las luchas no tardarán en reanudarse tras una breve pausa y, sobre todo, debido a una subida de los precios ante la que el pueblo se defiende. Será el momento del triunfo de las huelgas localizadas¹¹¹ y de la formación de un frente salarial homogéneo. Se desencadenan amplios movimientos contra las alzas de los precios alimenticios y, la negociación de los convenios, que afectaba a más de un millón de trabajadores, se aprovecha para presionar al capital¹¹².

La lucha se produce ya al margen del Sindicato Vertical y su radio de acción llega a sectores tan dispares como la banca, la sanidad o la enseñanza. La politización alcanza los barrios en donde los problemas relacionados con el urbanismo¹¹³ o el salario social auparán un movimiento generalizado de Asociaciones de Vecinos y Vecinas. Una gran parte de estas asociaciones estará formada por mujeres, quienes acabarán también conformando grupos activos desde los años sesenta y centrados en problemáticas específicas como la despenalización del adulterio o relacionadas con cuestiones sobre sexualidad, como el aborto o la píldora. Las primeras Jornadas de Liberación de la Mujer se organizaron en diciembre 1975 y, a partir de ese año, se formarán colectivos por toda España de carácter horizontal y asambleario, agrupados en plataformas unitarias en Madrid y Barcelona, y en coordinadoras en Andalucía, País Valenciano, Cataluña, Euskadi y Galicia. Su lucha no sólo cuestionaba el patriarcado inherente al franquismo, sino que también señalaban el machismo de las organizaciones de izquierda. Las reivindicaciones de colectivos *gais* o *lgtb* también se intensificaron estos años, especialmente después de la aprobación de la Ley de Peligrosidad Social y Rehabilitación de 1970. Tal y como también sucedió con las personas con discapacidad, psiquiatrizadas y de otros colectivos heterogéneos que empezaron a hacerse visibles y exigir cambios en la legislación y ayudas a su situación...

Los movimientos estudiantiles y universitarios seguirán su auge conformando uno de los grandes frentes de oposición a la dictadura y de exigencia de democracia. Por otro lado, dentro de las cárceles no sólo se escuchan las demandas amnistía de los presos políticos, sino que el ambiente de lucha generalizado será proclive al surgimiento de una conciencia social y política por parte de los presos comunes o presos sociales, como ellos mismos se

¹¹¹ Espai en Blanc, Op. cit., 2008, p. 63.

¹¹² *Ibidem*, p. 64.

¹¹³ Consecuencia del éxodo rural mal planificado, las principales ciudades del Estado español no pudieron asimilar a tal cantidad de población que tuvo que construirse sus propias chabolas en barracones mal acondicionados (sin servicios, mal alcantarillados, sin asfaltar...) a las afueras de las ciudades. Las asociaciones de vecinos fueron las plataformas desde las que elaborar reivindicaciones y mejoras de los barrios, así como espacios de autoorganización y solución de sus propios problemas.

autodenominarán, que empiezan a ser conscientes de la discriminación a la que la estructura social los somete y se organizan para pedir la amnistía. Entre sus razones será estar el haber sido juzgados bajo leyes y estructuras punitivas dictatoriales. Una vez más, lo que sucede en la cárcel es una cristalización de lo que, de modo más amplio, sucede en la sociedad. En este caso es la politización de la vida y la lucha por la justicia y la dignidad de las personas.

La politización de la sociedad irá así en aumento en los años que siguen a de la muerte del dictador en noviembre del 1975. Por ahora, aquí nos interesa hacer hincapié en algunas de las maneras en que esta politización tomó forma, cuáles fueron las estructuras y las maneras organizativas que definieron su propia práctica política. Esto nos interesa especialmente porque en ellas encontraremos resonancias también de las formas de organización del propio cine clandestino, en donde, como veremos en el siguiente epígrafe/capítulo, su propia estructura de trabajo condiciona el mismo contenido de sus documentales.

En este sentido, nos interesa resaltar la importancia de la asamblea como forma esencial y práctica de democracia directa, la horizontalidad y la autonomía como signo de igualitarismo radical e independencia, y la solidaridad como la vía para establecer relaciones y vínculos. Durante el ciclo de huelgas que inundó Vitoria en el invierno de 1976 y que acabó con los lamentables Sucesos de Vitoria, se solía decir “Todo el poder para la asamblea”, una forma de asegurar la plena participación y el rechazo al resto de formas de organización que había hasta entonces. Algunos escribieron sobre este proceso como de «la larga marcha del movimiento obrero hacia su autonomía». Estas formas de autoorganización y práctica política no tenían apenas referentes, se conformaron en un proceso de aprendizaje autodidacta de nueva planta o radical. Algo de especial valor en una sociedad que había vivido durante cuarenta años bajo un sistema paternalista que había quebrado su capacidad de iniciativa, organización y creatividad. En definitiva, estas nuevas formas de lucha que ponían en práctica la democracia directa, la autoorganización, la horizontalidad, la autonomía y la solidaridad atacaban mucho más que al franquismo, estaban cuestionando las bases del propio capitalismo.

1.3 De revueltas y cine-geografía militante durante “los largos sesenta”

A pesar de que una perspectiva transnacional del cine militante¹¹⁴ realizado durante los sesenta no sea el objetivo de esta tesis (que se atiene más a la circulación de imágenes en variable temporal), no es óbice para dejar de tener en cuenta este otro marco que sirve para explicar la emergencia de un cine político en el Estado español no sólo en relación a su especificidad dictatorial, sino desde una mirada mucho más amplia de revueltas, conflictos y luchas en diferentes lugares de la geografía mundial. Una realidad de la que España no estuvo al margen, ni en lo estrictamente político, ni en lo que a producción cinematográfica se refiere. Además, la cercanía con Francia, uno de los grandes focos de la revuelta estética y política de estos años con mayo del 68 como máximo referente, facilitó esta interacción e influencia.

A pesar del punto de inflexión que supuso el mayo francés, la serie de revueltas, protestas y el ambiente prerrevolucionario que se vivió entonces no sólo se limitó al año 68 en Francia. El clima politizado de los sesenta se fue gestando ya desde la década anterior y en múltiples lugares. En este sentido, podemos mencionar hitos históricos durante los cincuenta, tales como la Revolución popular en Hungría de 1956, punto de partida para las críticas a la gestión autoritaria de Stalin, la Revolución Cubana en 1959, que llevó a la práctica una revolución popular y que sentó un precedente clave para los posteriores movimientos de liberación en América Latina, la Guerra de Vietnam, que se extendió del año 58 hasta 1975, y en donde por primera vez se pudieron ver imágenes en movimiento e inmediatas de la represión y el horror imperialistas y la lucha de un pueblo para su liberación. Vietnam fue así un referente en el imaginario contestatario de los años sesenta y un motivo de protesta unánime y transnacional. En la misma línea, se dieron las diferentes guerras y exigencias de independencia del control colonial y por la autodeterminación en diferentes países en África, como el caso de la guerra de Argelia que dio comienzo en 1954; la lucha por los derechos civiles de la población afroamericana en EEUU con los Black Panthers como brazo armado de acción directa o el propio movimiento hippie son ejemplos de un momento de incertidumbre y quiebre histórico en el que el statu quo se puso contra las cuerdas a nivel global. Las diferentes revueltas que se sucedieron en España en la segunda mitad de la década de los cincuenta y en los sesenta que vimos en el apartado anterior pertenecen por derecho a este ciclo de protestas.

¹¹⁴ Véase al respecto Will Higbee y Song Hwee Lim, «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», *Transnational Cinemas* 1, n.º 1, 1 de enero de 2010, pp. 7-21.

Aunque la verdadera eclosión tendrá lugar durante los años sesenta. Y, junto al mayo francés, la Primavera de Praga, las protestas en Japón, China y su Revolución Cultural, con la lamentable represión a los estudiantes en la plaza de Tíannanmen, o la que, en la misma línea, tuvo lugar en 1968 en la plaza de Tlatelolco en México DF o las luchas armadas en los primeros años de la década en Angola, Guinea-Bissau y Mozambique, así como el fin de la guerra de Argelia en 1962, que darán la independencia a las primeras colonias francesas y británicas. Protestas, a su vez, en España, Suecia o Italia que nos devuelven esa imagen de inquietud y también de esperanza y expectativas que se vivió durante unos años sesenta que desbordaron su propia cronología. Por eso se ha llamado a este período como “los largos sesenta”, estableciendo su inicio a mediados de la década anterior y llegando hasta bien entrados los años setenta, cuando finalizaba la utopía: las naciones africanas recién independizadas se convertían en estados totalitarios y se empezaban a producir los golpes de estado que asolaron América Latina¹¹⁵. El trabajo de Kristine Ross, por otro lado, se centra en analizar las reminiscencias del 68 más allá del 68, entendiendo que fue un acontecimiento de temporalidad expandida y cuya supervivencia al olvido hace que hoy en día siga interactuando y produciendo realidad¹¹⁶.

El cine militante que desde los años sesenta también se viene gestando ha sido parte de estos movimientos de liberación y protesta¹¹⁷. La conjunción de la mejora técnica y el contexto de efervescencia política en los largos sesenta hicieron proclive la aparición de un cine de compromiso con unas peculiaridades concretas y que se puede entender como un fenómeno espontáneo pero internacional e interconectado¹¹⁸. Los festivales, escuelas, conferencias y otros eventos internacionales fueron fundamentales a la hora de establecer

¹¹⁵ Mariano Mestman, «Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política», en Mariano Mestman (ed.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 8-9.

¹¹⁶ Kristin Ross, *May '68 and Its Afterlives*, The University of Chicago Press, 2002.

¹¹⁷ En relación a esto, por ejemplo, el artículo de José Felipe Costas sobre la película *Torre Bela*, de Thomas Harlam (1975), hace referencia a la importancia de los cineastas y de las propias películas militantes dentro de los procesos revolucionarios, en concreto, dentro de la Revolución de los Claveles. En José Felipe Costa, «When Cinema Forges the Event: The Case of Torre Bela», *Third Text* 25, n.º 1, 1 de enero de 2011, pp. 105-116.

¹¹⁸ Esta tipología de cine tiene un antecedente en el cine ruso mudo: Eisenstein, Pudovkin, Dovchenko..., en donde ya se daría un visión revolucionaria de la historia y se eliminaría al protagonista individual por uno colectivo encarnado en el pueblo. Después de la revolución de 1917, otros directores como Dziga Vertov o Kulechov cogerían el testigo. Luego, la Guerra Civil española se convertiría en un evento en torno al que se producirían multitud de films de propaganda que buscaban concienciar e informar sobre lo que estaba sucediendo desde una perspectiva transnacional y que planteaban el conflicto como una lucha internacional contra el fascismo. Obras de André Malraux, Luis Buñuel, Joris Ivens, Roman Karmen o Alain Resnais entre otros nombres destacan en esta labor de lucha internacionalista a la que también se sumaron personalidades de EEUU. En torno al cine de la Guerra Civil española realizado en EEUU, se puede consultar: Sonia García López, *Spain Is Us*, Universitat de València, 2013.

conexiones entre estas realidades dispares, como la creación, en el mismo año de la revolución, del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, el Festival de Pésaro en Italia o, desde un marco amplio, la celebración de la Conferencia Tricontinental de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, celebrada en la Habana en 1966, que puede ser entendida como el inicio de un espacio de resistencia internacional desde una perspectiva poscolonial. Después, el cine tomó de ahí el término *tricontinental* para autodenominarse como tal. Y es que la protesta social y el cine político unieron las calles y los espacios de producción cinematográfica de todo el mundo. Contextos geográficos dispares con realidades y problemáticas a veces opuestas se encontraron por primera vez experimentando de forma simultánea movilizaciones que radicalmente se enfrentaban al orden instituido¹¹⁹. A nivel cinematográfico, Godard y Truffaut lideraron una protesta contra los profesionales del cine que consiguió bloquear la celebración del Festival de Cannes en 1968 por solidaridad con las luchas estudiantiles y obreras que invadían las calles de París.

Octavio Getino y Fernando Solanas, los directores de *La hora de los hornos*, bautizarían a esta tipología como *Tercer cine* a raíz del manifiesto que escribieron en 1969 y que llevaba por título “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”¹²⁰. El Tercer Cine es un artefacto cultural de los países del “Tercer Mundo” que se apropian de esta terminología colonial para subrayar su alteridad. Es un cine heterogéneo pero que comparte su propósito político de ruptura con los discursos centralistas y occidentales. En ellos se reivindica la nación como metáfora del pueblo y como resistencia ante la opresión colonial, aunque, por otro lado, se enfatiza la lucha internacionalista de los oprimidos. Mariano Mestman ha coordinado recientemente un volumen en donde lleva a cabo una revisión de este nuevo cine latinoamericano para adentrarse en sus especificidades nacionales al mismo tiempo que subraya este carácter internacionalista¹²¹. Pero no sólo este manifiesto, sino más textos harán su aparición para engrosar teóricamente esta práctica cinematográfica. Entre ellos encontramos “Estética del hambre”, de Glauber Rocha (1965) o “Por un cine imperfecto” (1970), de Julio García Espinosa, en los que se niega que la falta de medios económicos suponga un atraso artístico. Proponen así un cine alternativo, independiente y antiimperialista, alejado de los preceptos del cine hollywoodiense y en donde la preocupación sea más la militancia que la satisfacción

¹¹⁹ Valeria Camporesi, *Pensar la historia del cine*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, pp. 152-153.

¹²⁰ Jonathan Buchsbaum, «A Closer Look at Third Cinema», *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21, n.º 2, 1 de junio de 2001, pp. 153-166.

¹²¹ Mestman, Op. cit., 2016.

del espectador. Todos estos textos cinematográficos se alimentan a su vez de otros teóricos poscoloniales como Franz Fanon y sus ideas sobre la inevitabilidad de la violencia para la liberación de los pueblos oprimidos o colonizados¹²². Años más tarde, los *Rencontres pour un nouveau cinema*¹²³, en Montreal en 1974, sirvieron para poner en contacto y articular algunas de las producciones cinematográficas que desde distintos contextos se estaban realizando a un mismo tiempo.

La emergencia de estas prácticas cinematográficas a partir de 1968 vino así de la mano de grupos o cineastas de corte político, pero alejados de un tipo de cine propagandístico. La autonomía los hará distinguirse de partidos, gobiernos o sindicatos concretos. Una cualidad que, por otro lado, limitará sus apoyos, afectando a la precariedad de sus medios de producción y distribución, condicionando su estética de imagen pobre¹²⁴. De hecho, gran parte de este cine nacía sin pretensiones artísticas, sino como mero transmisor de información y agitación. Por eso, abundan los *film-tracks*, es decir, fragmentos cortos y directos de realidades muy inmediatas que seguían la técnica televisiva o de panfleto. Se trataba de filmaciones apresuradas, de carácter contrainformativo y apremiante. Un buen ejemplo lo encontramos en los cine-diarios que realizaba el Movimiento Estudiantil de Italia, una especie de noticiero cinematográfico en donde se registraban asambleas, manifestaciones o noticias de actualidad desde una perspectiva revolucionaria. Una tipología que también encontraremos en España, como analizaremos al término del segundo capítulo. También eran habituales los mediometrajés con una presentación un poco más cuidada sobre un tema en concreto que se trataba en profundidad y de manera más reflexiva. En este caso se suele recurrir a materiales de archivo, entrevistas, fotografías fijas rodadas, etc. El mejor ejemplo lo encontramos, una vez más, en *La hora de los hornos*¹²⁵.

De temáticas sociales, se centrarán en cuestiones como las minorías oprimidas, las revueltas y reivindicaciones sociales o la desigualdad que, por ejemplo, se vivía en las zonas

¹²² Franz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica de México, 1983.

¹²³ Mariano Mestman (ed.), *Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal*, Buenos Aires: REHIME. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios, 2013.

¹²⁴ Hito Steyerl, «In Defense of the Poor Image». *e-flux journal*, n.º 10, noviembre de 2009.

¹²⁵ Filmado clandestinamente entre 1966 y 1967 en Argentina durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, se compone de tres partes: la primera es la que más ha circulado y se dedica a analizar la historia argentina y de Latinoamérica desde una perspectiva poscolonial. La segunda parte se titula “Acto para la liberación” y en ella se hace un análisis del peronismo. La tercera, “Violencia y liberación”, trata de demostrar la necesidad de recurrir a la violencia para luchar contra la opresión. Ha sido sin duda la película más célebre y reconocida del cine militante de los años sesenta. Al respecto se puede consultar el análisis de Valeria Camporesi: Camporesi, Op. cit., 2014, pp. 151-166.

más pauperizadas de las ciudades¹²⁶, tal y como Miroslav Sebestik recogería en 1974 sobre *Bagnolet, carrefour de l'Est parisien*, en donde desde un ácido montaje muestra las transformaciones que este barrio obrero de París estaba sufriendo debido a la especulación del suelo, la subida de los alquileres o el aumento de los impuestos. Aunque, en este caso, sí estamos ante una obra realizada bajo el amparo de una organización dependiente del Partido Comunista Francés, la Unicité. Una organización que ayudará a producir multitud de films de diversas características y que nos interesa especialmente por su participación y ayuda a algunos de los grupos de cine clandestino españoles que veremos en el siguiente capítulo.

Otra cuestión importante en este tipo de cine es su distribución y exhibición, ya que al estar al margen de los circuitos oficiales, su alcance se ve reducido y necesita de otros canales para llegar a la gente. Destacan los poderosos circuitos de distribución y exhibición paralelos que se generaron en Italia gracias a escuelas, centros de enseñanzas medias y universidades, en donde, a parte de otro tipo de *films* políticos, se exhibían los cine-diarios, esos boletines cinematográficos que realizaba el Movimiento Estudiantil mencionados anteriormente. También se generaron circuitos paralelos dentro de los círculos obreros. El mejor ejemplo será ARCI, una organización que buscaba mejorar las capacidades culturales, políticas e ideológicas de los trabajadores. Por otro lado, importaba no sólo el lugar donde se proyectaban las películas, sino cómo. Las proyecciones no podían quedar en un simple visionado, sino que la aportación del público en el debate posterior era una parte fundamental para que la película adquiriera su condición de acontecimiento político.

Otro debate abierto en el cine militante de la época será la cuestión de la autoría. En cierta manera, la formación de colectivos buscaba subvertir la idea de autor como figura capitalista de acumulación de capital simbólico y plusvalía. El colectivo SLON en Francia, formado por personajes como Chris Marker, Alain Resnais, Agnes Varde o Godard es un buen ejemplo. Juntos realizaron obras como *Loin de Vietnam*¹²⁷, sobre la huelga de más de un mes de duración y ocupación por parte de sus trabajadores de la fábrica textil de Rhodiaceta en Besançon en 1967. Al año siguiente, Marker y Mario Marret trabajaron en otra película sobre otra fábrica en huelga en Lyon a la que titularon *À bientôt, j'espère*. En la proyección, los trabajadores mostraron su descontento con el resultado y Marker les instó a hacer su propio colectivo de cine. De ahí nacería el colectivo Medvedkine que empezó a realizar sus propias

¹²⁶ Siguiendo la estela comenzada por Vertov con *Man with a movie camera*, sobre San Petersburgo, a la que unos años después, en 1930, le seguirá Jean Vigo con *À propos de Nice*.

¹²⁷ El título se debe a una afirmación sobre la imposibilidad de saber qué sucedía en Vietnam. Sus creadores llegaron a la conclusión de que fue un fracaso. En Andrés Linares, *El cine militante*, Madrid: Castellote, 1976, p. 55.

películas. De esta manera, a partir de SLON se fueron creando más colectivos de cine, a los que trataron de ayudar. También distribuiría *films* militantes de otros lugares. Por otro lado, se crean los Cinegiornali Liberi, en torno a la figura del guionista Cessare Zavattini, y que realizan como diarios pero centrándose en cuestiones cinematográficas. Una de sus obras más célebres sería “Apollon, una fabbrica occupata”, de 1969.

De los Estados Generales del Cine Francés que se celebraron en Suresnes, salió otro grupo de cine: CRP (Cinéastes Revolutionnaires Proletariens) que realizaron películas como “Flins 68-69” o “Palestina vaincra”. Este colectivo fue muy perseguido, y uno de sus componentes, Jacques Kebabian fue incluso condenado a prisión en 1970¹²⁸. Vemos cómo esta tipología de cine no siempre ha podido realizarse con total libertad. No sólo los condicionantes económicos, sino las limitaciones políticas y legales muchas veces han modificado o incluso impedido la realización de un cine poético, pasando en muchos casos a una condición de clandestinidad. En este sentido, el *Comité de liberación del cine*, que funcionó en Francia durante la ocupación alemana, con Jean Gremillon, Pierre Blanchar, Jean Becker, Jean Painlevé sería un buen ejemplo. Así como la película que unos estudiantes presos realizaron dentro de la cárcel después de la tragedia de Tlatelolco para denunciar su situación y cautiverio¹²⁹. La realización en clandestinidad de estas películas añade significado y modifica su sentido, tal y como sucedió con los casos específicos de Brasil o de España bajo órdenes dictatoriales, una condición que condicionaría la cualidad de estas imágenes y que será el prisma a través del cual analizaremos nuestro caso de estudio en lo que sigue.

* * *

A través de este capítulo se han tratado de trazar las coordenadas espacio-temporales que sitúan el cine clandestino del tardofranquismo y la Transición. Con esto nos referimos a la necesidad de entender la emergencia de un fenómeno político y cinematográfico de estas características desde múltiples lugares. La aparición de este tipo de cine responde a una situación histórica, política, social y geográfica concreta que es necesario descifrar para llegar a un verdadero entendimiento de esta práctica desde la perspectiva que nos atañe: su condición clandestina.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 73.

¹²⁹ Para más información véase Susana Draper, «Continuar el 68 por otros “medios” - arquitectónica y óptica de poder en la cárcel de Lecumberri», en *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, ed. Óscar Ariel Cabezas y Elixabete Goicoechea, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2014.

En este sentido, sintetizar la evolución de la censura a lo largo del franquismo nos da una medida de cuáles eran las leyes que estos colectivos de cine estaban traspasando desde su práctica ilegal. Como hemos visto, la censura no se limita a una sola disposición, sino que es una compleja estructura de poder (estatal, privada, censura previa, judicial...) que ha seguido distintas estrategias de regulación de lo visible a lo largo de su historia. Para el caso del franquismo, en un primer momento se trataba de una legislación ambigua no tipificada y, por tanto, solamente discernible a través del propio ejercicio de los censores. Esta ambivalencia generaba un amplio abanico de temas tabú o inabordables que, con el paso del tiempo, se va sistematizando y, por fin, fijando sus límites.

En esta sofisticación del ejercicio censor, los temas prohibidos dan también paso a otras formas de censura más relacionadas con el apoyo de unas producciones concretas en detrimento de otras que, simplemente, no se subvencionan. Por otro lado, el desarrollismo y aperturismo de finales de los cincuenta, unido a la necesidad de modernización del franquismo que facilitara su legitimación internacional, hará que el régimen empiece a decantarse en sus apoyos (y no sin polémicas internas) por obras de tinte más político y estética y temática más modernas. Al mismo tiempo, nuevas generaciones de cineastas aprovechan estos movimientos del régimen para ampliar su margen de acción y posibilidades creativas a través de distintas reivindicaciones y exigencias. García Escudero, figura fundamental del Nuevo Cine Español, será el encargado de orquestar estas reformas y negociar los movimientos con los poderes del Estado franquista y la nueva generación de cineastas. A partir de 1967, el falso espejismo del aperturismo llega a su fin. Los límites del franquismo se habían tensado de más.

En lo que informativos se refiere no hizo falta ningún tipo de aperturismo o de negociación. El NO-DO, con sus particulares leyes proteccionistas no era un espacio proclive a la disidencia o la heterodoxia. El monopolio informativo que ostentaba y la obligatoriedad de ser exhibido en todos los cines del Estado antes de cualquier proyección, aseguraban su total alcance e incidencia en el imaginario colectivo. Las restrictivas condiciones a la producción informativa y creativa en el mundo audiovisual es lo que los cineastas clandestinos no quisieron asumir, ni relegarse a la norma ni tratar de negociar. En este sentido, su decisión fue pasarse a la clandestinidad como un posicionamiento político y una declaración de intenciones: la libertad creativa.

Asimismo, el ambiente y la cultura política en la que se desarrollaron estas prácticas fueron fundamentales en su emergencia. En este sentido, hemos trazado una breve evolución

historiográfica de la categoría histórica de “Transición española” para resaltar las múltiples narrativas, a veces dispares, sobre este controvertido periodo y para hacer así hincapié en cuál ha sido la narrativa oficial y cuáles y cuándo han surgido relatos disonantes. Todo esto para dejar claro que lo que a nosotros nos interesa enfatizar es uno relativamente reciente relativo a la soberanía popular y la agencia del pueblo en la Transición española, y a su papel activo en la crisis del Estado franquista. Poner de relieve las formas en las que el pueblo llevó a cabo una democracia directa antes del final de la dictadura es sin duda revelador para entender el nivel de cultura política alcanzado por una sociedad a la que habían tratado de privar de toda capacidad de iniciativa y de organización política. El asamblearismo, la autonomía y la solidaridad serán pilares clave de estas nuevas estructuras sociales que son ensayadas, una vez más, en la clandestinidad de las huelgas de fábricas, asociaciones de vecinas o grupos feministas de mujeres. Pero más allá de su valor *per se*, las formas radicales de organización y su aprendizaje autodidacta nos sirven para entender cómo los colectivos de cine clandestino empezaron a su vez a organizar su propia producción y los mecanismos de distribución y exhibición clandestinos. Vemos así cómo la autogestión, el asamblearismo, la autonomía y la independencia del cine clandestino con respecto a la industria capitalista no salían de la nada.

Tampoco la movilización social que dio comienzo a finales de los cincuenta en España y tuvo su gran eclosión en los sesenta era un caso aislado. El mundo entero vivía un momento de emergencia política, deseo y expectativas: las luchas por la independencia en África y Asia, las movilizaciones en América Latina, empezando por la revolución cubana en 1959, el mayo francés, las revueltas en Italia, la indignación mundial ante atrocidades como la Guerra de Vietnam fueron el caldo de cultivo perfecto para un efecto dominó en España. La mejora técnica que favoreció la aparición de máquinas de grabación más ligeras, permitió a estas revoluciones estar acompañadas de militantes seguros de la importancia de documentar la revuelta y producir un imaginario propio, no impuesto o concedido, sino conseguido. Estas prácticas de cine militante se extendieron y se conectaron a través de festivales o encuentros de marcado carácter internacionalista. Surge así la tricontinental y el tercer cine. Y en España los cineastas clandestinos proyectan y distribuyen estas películas, a la vez que aprenden de sus estrategias políticas y cinematográficas.

La emergencia del cine clandestino en España se revela entonces como fenómeno contra la imposición de una visibilidad hegemónica marcada por las leyes de censura y el NO-DO, como práctica acorde a la politización de la vida y a las nuevas formas de organización social de democracia directa, autonomía y solidaridad, y está a su vez en relación

con las movilizaciones de “los largos sesenta” y el cine que impulsó e hizo posible su diseminación y su memoria. El cine clandestino realizado durante el tardofranquismo y la Transición y toda su repercusión posterior no se puede entender fuera de estas coordenadas o, si se prefiere, de sus fugas espacio-temporales.

2. PRÁCTICAS CINEMATOGRÁFICAS CLANDESTINAS

“El poder (...) tratará de (...) devolvernos a la clandestinidad,
de reducirnos al olvido y al silencio”

Helena Lumbreras¹

Después de haber analizado las coordenadas espacio-temporales que sitúan la emergencia de prácticas cinematográficas clandestinas durante el tardofranquismo y la Transición en España, pasaremos a adentrarnos de lleno en su organización y estructuras de trabajo. Por tanto, más que en el contenido de su producción (algo que dejaremos para los siguientes capítulos), lo que nos interesa aquí son las prácticas en tanto que productoras de sentido. Por eso, dedicaremos este capítulo a analizar todo aquello que rodea a la creación del cine clandestino, desde la pulsión documental que propició su realización hasta sus efectos en las personas que asistieron a proyecciones clandestinas. Todo esto visto, además, en diálogo con la visibilidad hegemónica que las políticas franquistas analizadas en el capítulo anterior perseguían producir y con el análisis de cómo estas imágenes resistentes se enfrentarán en el plano de la estética y lo sensible al Régimen (de visibilidad) dictatorial. Para ello, estas imágenes tuvieron que ser realizadas en clandestinidad, lo que modificaría su cualidad, así como sus estrategias de lucha y resistencia. Una condición que, como veremos más adelante, también tendrá efectos sobre estas imágenes en un horizonte de temporalidad amplia y en relación a su memoria y a los imaginarios que en su vida va a instituir.

Por otro lado, si la práctica produce sentido, será necesario detenernos en las formas y estructuras de trabajo de los grupos de cine clandestino. La praxis no será así tenida en

¹ Manel Esteban y otros, «Cine militante», *El Viejo Topo*, n.º 7, abril de 1977, p. 59.

cuenta como una simple forma de trabajo independiente del contenido que genera. A menudo se habla de forma y contenido como si fueran dos características independientes. Pero nada más lejos. La forma condiciona el fondo e influye en la producción de sentido. De este modo, la independencia y autonomía del cine clandestino con respecto a la industria cinematográfica capitalista, a los modos de trabajo colectivo y horizontal, a la solidaridad y la autogestión, serán tanto o más importantes que el propio contenido o la ideología de las películas en sí. Unas prácticas políticas que, por otro lado, no quedarán muy lejos de aquellas otras que vimos anteriormente, en las que la democracia directa había sido puesta en práctica en fábricas, asociaciones o colectivos de diversa índole. La distribución y la exhibición de este tipo de cine será también fundamental en tanto que articula una compleja estructura de difusión basada en la complicidad y la confianza, así como en la certeza del valor de su práctica. Las proyecciones, redes, festivales, muestras, panfletos, manifiestos, programas y demás materiales y eventos generados harán que los efectos de esta difusión de imágenes cargadas de afectos, saberes salvajes y cultura política sean imprevisibles.

Por último, concluiremos la historia de la censura previa en España que iniciamos en el primer capítulo, al llegar a su abolición durante el reformismo transicional. El fin de este recorrido anuncia a su vez el declive de las prácticas cinematográficas clandestinas, lo que nos planteará preguntas acerca de la libertad de expresión en la democracia y anunciará una progresión dis/continua de los límites de lo visible a lo largo de la Transición.

2.1 Lo sensible como campo de batalla²

2.1.1 Pulsión documental

Cuando Pere I. Fages³ asistió a los Estados Generales del Cine⁴ francés se decepcionó por la falta de operatividad de un encuentro que consideró demasiado teórico⁵. Lo que sí le llamó la atención fue que algunos directores (Godard, Chris Marker o los miembros de los grupos Medvedkine) salieran a la calle a rodar lo que estaba sucediendo⁶. Era mayo del 68, las revueltas y el espíritu revolucionario invadían París; los directores no podían dejar pasar tales acontecimientos. De ahí surgirían los *film-tracks* que contendrán algunas de las pocas imágenes en movimiento que hoy se conservan del mayo parisino. Fages tomó nota de esta práctica en la que el cine testimonia la revolución, y la transmite a su vuelta a Barcelona. Siguiendo este aprendizaje, en 1970, un grupo de cineastas formó la Comissió de Cinema de Barcelona (CCB)⁷ que, a partir de entonces, se encargará de registrar imágenes de huelgas, manifestaciones y asambleas en la ciudad condal⁸.

El mismo año que Fages va a Francia, Helena Lumbreras⁹ regresa a España desde Italia. Había decidido volver a su país para realizar uno de los trabajos para el Centro

² Una versión de este apartado aparecerá en la segunda edición de *Arte y Transición*: Lidia Mateo Leivas, “Lo sensible como campo de batalla. Prácticas cinematográficas clandestinas durante el tardofranquismo y la transición”, En Albarrán, Juan (ed.) *Arte y Transición*. Madrid: Brumaria, 2018. En prensa.

³ Fages fue un personaje clave en el cine clandestino y militante de los sesenta y setenta en España. Vinculado al PSUC y a la Mesa de los Jueves en Cataluña, formaría asimismo parte de la Comissió de Cinema de Barcelona (CCB). Cuando se exilia en Francia, su figura pasa a ser fundamental para mantener la colaboración de los colectivos de cine clandestino con las infraestructuras políticas y cinematográficas del país galo.

⁴ Encuentro de profesionales y estudiantes del cine que dio comienzo el 17 de mayo de 1968 en la Escuela de Fotografía y Cine de la calle Vaugirard de París. Acabó siendo una asamblea organizada en comisiones abiertas en donde se decidieron cuestiones tan fundamentales como la huelga de los obreros del cine y la petición de cancelar el Festival de Cannes en apoyo a la huelga. La serie de cambios que se propusieron en el campo cinematográfico buscaban entrar en contacto con la realidad social y política del momento, muy en la línea del ambiente sesentayochista.

⁵ Alberto Berzosa Camacho, *Cámara en mano contra el franquismo: desde Cataluña a Europa, 1968-1982*, La Plata: Ediciones Al Margen, 2009, p. 41.

⁶ *Ídem*.

⁷ El grupo estuvo compuesto por Román Gubern, Carlos Durán, Manel Esteban y Pere Portabella, entre otros, casi todos militantes del PSUC. En Josep Miquel Martí Rom, «Breve Historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán.», *Cinema 2002*, n.º 38, abril de 1978, p. 58.

⁸ La CCB existe desde 1970, cuando, tras rodar el Primer Festival de Poesía Catalana del Price, empiezan a conocerse como “Colectivo de trabajo”. Un año después toman ya su nombre habitual y realizan una de sus obras más representativas, *París, Juin 1971*, sobre el mítico mitin de Montreuil. En Xosé Prieto Souto, *Prácticas filmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)*, Madrid: Universidad Carlos III, 2015, pp. 663-664.

⁹ Helena Lumbreras fue una de las figuras más representativas del cine clandestino español, habiendo conformado junto a Mariano Lisa, el Colectivo de Cine de Clase. Estudió Magisterio y Bellas Artes, hasta que una beca le permitió trasladarse a Roma para estudiar cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia de 1964 a 1970. Allí trabajó como asistente de Nanni Loy, Federico Fellini, Francesco Rossi, Renato Castellani y Gillo Pontecorvo. Su vida estuvo siempre marcada por esta experiencia y aprendizaje internacional. Para conocer más acerca de la obra de Lumbreras, véase: Miguel Fernández Labanyen y Xosé Prieto Souto, «A Network of

Sperimentale di Cinematografia de Roma, donde estudiaba cine. Pasará dos semanas, una en Madrid y otra en Barcelona, rodando imágenes de los movimientos de oposición al franquismo, desde estudiantes a movilizaciones de trabajadores, de conciertos de canción protesta a curas obreros. Este primer trabajo de Lumbreras llevará por título *Spagna 68 (El hoy es malo pero el mañana es mío)*, y registrará un momento tan convulso y de tantas expectativas como lo fue 1968 también para España. No tardará mucho en regresar definitivamente para realizar entonces, y junto a Llorenç Soler, *El cuarto poder* (1970), un medimetraje acerca de los *lobbies* que producen la información (en el franquismo, pero también en el extranjero), y sobre la legitimidad de realizar ciertas prácticas en clandestinidad para combatir la hegemonía visual de los medios de comunicación. Llorenç Soler¹⁰, que había sido el cámara en el rodaje en Barcelona de *Spagna 68*, tenía experiencia en la realización de documentales sobre cuestiones sociales que le inquietaban, como los jóvenes andaluces que ven el toreo como única vía para escapar de la miseria y que recogió en *52 domingos* (1966), o la situación de las personas migrantes en Barcelona que registra en *Largo viaje hacia a la ira* (1969). Soler reconoce que el haber conocido a Helena Lumbreras, alguien que traía información sobre lo que estaba sucediendo a nivel político y cinematográfico en el plano internacional, fue un soplo de aire fresco que, sobre todo, le ayudó a entender su propia práctica¹¹. Sólo un año después del rodaje de *El cuarto poder*, Lumbreras funda el Colectivo de Cine de Clase junto a su nuevo compañero, Mariano Lisa.

En Madrid, Andrés Linares, Miguel Hermoso y Javier Maqua estaban realizando su primera producción, *Patiño* (1971), un documental sobre un joven obrero de la construcción asesinado por la espalda por un Guardia Civil cuando repartía propaganda de la huelga que comenzaba ese mismo día, el 13 de septiembre del 71. Poco después, registrarán también la represión policial contra las movilizaciones estudiantiles en *Universidad 71-72*. Hacía ya un par

Affinities: Helena Lumbreras's Collective Films and Social Struggle in Spain», *The Modern Language Review* 112, n.º 2, abril de 2017, pp. 397-412.; así como: Isadora Guardia, «La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras: Participación política y estética desde la cámara cinematográfica», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XVII, 2012, pp. 77-99.

¹⁰ Figura fundamental del cine militante y clandestino. Hizo trabajos para televisión y publicidad hasta que se decantó por dedicarse al cine en exclusiva, un oficio que ha continuado con el mismo compromiso hasta la actualidad. Para más información, véase: Miquel Francés (ed.) *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012; Llorenç Soler, *Los hilos secretos de mis documentales*, Barcelona: Cims S.L., 2002; José Martínez Siles y Josep Miquel Martí Rom, «Entrevista con Lorenzo Soler: “Soy anárquico por naturaleza y ateo por convicción”», *Cinema 2002*, n.º 22, diciembre de 1976; Joaquim Romaguera i Ramió y Llorenç Soler, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975*, Barcelona: Laertes, 2006.

¹¹ Llorenç Soler, Op. cit., 2002, p. 40. Como Pablo la Parra acierta a afirmar, Lumbreras hizo accesible una serie de redes y referencias internacionales que fueron cruciales para que se comprendieran la emergencia de estas prácticas cinematográficas en el Estado español. En Pablo la Parra, «Workers Interrupting the Factory: Helena Lumbreras's Militant Factory Films between Italy and Spain (1968-1978)», en *1968 and Global Cinema*, ed. Christina Gerhardt y Sara Saljoughi, Detroit: Wayne State University Press, 2018. En prensa.

de años que Linares había viajado a EEUU, en donde pudo conocer de una forma más directa las revueltas que se estaban dando a nivel internacional, desde el mayo francés a las movilizaciones en Italia o los panteras negras en EEUU. También conoció cómo el cine producido en torno a estos acontecimientos, junto a sus circuitos de distribución y exhibición en universidades, museos y otros espacios, estaba diseminando estas imágenes y propiciando la revuelta¹². De regreso a España, y aprovechando su militancia en el PCE, decide transmitir estos aprendizajes e implementar sus conocimientos cinematográficos en una resistencia adecuada a la especificidad del régimen franquista, un cine que, por ello, debía ser realizado en clandestinidad.

En 1968, Tino Calabuig estaba realizando en Madrid una exposición sobre Vietnam. Era pintor, pero se ganaba la vida como guía turístico entre París y Londres. Después de afiliarse al PCE, crea una célula de pintores y un espacio expositivo, la galería Redor¹³. Los primeros setenta estuvieron marcados por su actividad política de lucha antifranquista. Acaba aprendiendo técnica fotográfica y cinematográfica, y empieza a registrar todo lo que le rodea. Le interesa la vida cotidiana y los problemas de la gente. En 1975 realiza *La ciudad es nuestra*, el célebre documental sobre la situación de algunos barrios sin urbanizar y sin servicios mínimos de la periferia de Madrid. La película se estrena en uno de esos barrios, Orcasitas. Ese mismo año, Tino Calabuig entra a formar parte del Grupo de Madrid que, desde entonces, se empezará a conocer como Colectivo de Cine de Madrid. En esta época será cuando también se incorpore al grupo María Miró, estudiante de Ciencias de la Información recién llegada de Canarias. Durante sus primeras colaboraciones con el CCM deberá trabajar con los guiones o en la mesa de montaje. Una sentencia judicial que arrastraba desde las Canarias la mantendrá alejada de la calle durante un tiempo¹⁴. Una vez se resuelve su

¹² Andres Linares, Entrevista realizada por la autora, 10 de diciembre de 2013 en Madrid.

¹³ La Galería Redor inicia su actividad en un local de la calle Villalar en Madrid que Tino Calabuig y Alberto Corazón alquilan en 1969 como taller de obra gráfica y con la intención de investigar en el campo de la serigrafía. La idea es que fuese un lugar donde ensayar la aplicación de medios industriales a elementos artísticos, basados en la experimentación y dirigido a nuevos creadores. Al taller pronto se incorporan, entre otros, Francisco Escalada, Reimundo Patiño y una serie de jóvenes procedentes de la Facultad de Bellas Artes, como José Miguel Ramos y Miguel Gómez. En poco tiempo, Tino y Alberto deciden convertir una parte del local en espacio expositivo con el fin de dar cabida a formas expresivas difíciles de presentar en otras galerías de carácter más comercial. En 1970 comienza el proyecto de la Galería Redor. En «Archivo Redor-Calabuig», Museo Reina Sofía, accedido 17 de junio de 2017, <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-de-archivos/archivo-redor-calabuig>.

¹⁴ María Miró empieza a militar en el PCE con 14 años. La detienen por reparto de prensa política durante tres meses, tras los cuales sale en libertad bajo fianza. Después de esto, y mientras estaba pendiente de juicio en el TOP, tenía que ir a firmar cada cierto tiempo a instancias policiales. Cuando se traslada a Madrid está en esta situación. De hecho, el motivo por el que se traslada a Madrid es porque, teniendo antecedentes de este tipo, tenía restringido el estudio en ningún centro universitario de su comunidad autónoma. Como quería estudiar

situación legal, se incorpora a la práctica cinematográfica en la calle, en donde su papel principal será el de realizar la foto fija durante los rodajes en manifestaciones o actos políticos. Casi al mismo tiempo, en 1974, el Colectivo SPA¹⁵, dedicará otra película al tema de la migración en *Viaje a la explotación*, aunque ahora centrado en la incipiente llegada de población magrebí a Barcelona. Y un año después, en 1975, el grupo constituido en Almería con el nombre de Equipo Dos presenta en Topares *Anticrónica de un pueblo*, un documental en 8 mm sobre la miseria de ese mismo pueblo andaluz y que respondía con su título a las imágenes estereotipadas del programa de TVE, *Crónicas de un pueblo*¹⁶.

También en 1975 se crea oficialmente el Grup de Producció¹⁷. Pere Joan Ventura será uno de sus personajes fundamentales. Su labor se centró en hacer un registro visual de lo que estaba sucediendo y que era ignorado por los medios de comunicación: desde las huelgas de Sabadell a las manifestaciones por la “llibertat, amnistia i estatut d'autonomia”. Entre sus objetivos principales ni siquiera estaba el realizar películas o documentales, sino producir imágenes, cuantas más mejor o, como ellos decían, “imágenes de acumulación” para mostrar así el mayor número de militantes posible: “teníamos necesidad de inventar imágenes de la oposición; había que mostrar cómo había gente que resistía, que luchaba. (...) Había que crear aquellas imágenes que no existían en la legalidad”¹⁸. Los grupos de cine clandestino eran conscientes de esta falta en el imaginario de la militancia y de la necesidad imperiosa de crear imágenes sin referentes, imágenes de nueva planta para un imaginario nuevo, radical. Con esto me refiero, siguiendo la terminología que emplea Castoriadis, a un imaginario que ha de ser creado de la nada, sin referentes ni representaciones previas, y que rompe con todas las

Ciencias de la Información, decide abandonar las Canarias y mudarse a Madrid. María Miró, Entrevista realizada por la autora, 8 de abril de 2017 en Madrid.

¹⁵ El Colectivo SPA, de Hospitalet, se agrupaba en torno al cineclub Objetivo. Las siglas de su nombre se deben a las iniciales de Salvador Puig Antich. Un año antes de conformarse oficialmente como grupo, realizaron *Viaje a la explotación*, que trata el tema de la inmigración magrebí en Barcelona. Se centra especialmente en el caso de Mustafá, un marroquí que llega a Hospitalet a trabajar y que, al caer de un andamio de la obra en la que trabajaba, empieza a tener problemas de cara a su situación laboral. Hicieron esta película a partir de un *cassete* de audio que les llegó al Cineclub y decidieron realizar su primer documental sobre este tema en concreto. Luego, e integrados ya como grupo dentro de la CCA, realizarán films como *Entre la esperanza y el fraude* (1976) o *Guerrilleros* (1978). En Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono. En anexo se presenta una transcripción de parte de la entrevista (Entrevista 1).

¹⁶ Emitida entre 1971 y 1974, esta serie, de TVE, narra la vida cotidiana de Puebla Nueva del Rey Sancho, un pueblo castellano ficticio en el que los personajes principales eran el cura, el guardia civil y el maestro, entre otros. El guión era de Juan Farias y la dirección de Antonio Mercero. Se puede visionar en la web de TVE: Antonio Mercero et al., «Crónicas de un pueblo», 1971 - 1974, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cronicas-de-un-pueblo/>.

¹⁷ Aunque llevaban trabajando informalmente desde 1970, sólo se constituyen como grupo a partir de 1975. En Pere Joan Ventura, Entrevista realizada por la autora, 15 de abril de 2017 por teléfono.

¹⁸ Pere Joan Ventura, en Josep Miquel Martí Rom, «Grup de Producció», *Cinema 2002*, n.º 38, abril de 1978, p. 64.

imágenes instituidas y heterónomas¹⁹; un imaginario social instituyente que resultaba imperativo para la conformación de ese espacio de experiencia política por tantos años arrebatado.

Por aquel entonces ya se habían creado distintas distribuidoras para facilitar su diseminación, desde El Volti²⁰, asociado a las Comisiones Obreras, hasta la Central del Curt²¹, de carácter más independiente. Las parroquias obreras, aulas universitarias o asociaciones vecinales se convertían así en improvisadas salas de cine en las que ver más allá de la visibilidad hegemónica franquista. La clandestinidad era ese espacio oculto de resistencia estética en el que un imaginario radical iba creciendo.

2.1.2 Políticas de lo sensible

¿Qué estaba pasando desde finales de los sesenta? ¿Por qué afloraban unas mismas inquietudes, deseos y prácticas en lugares tan distantes del Estado español? La necesidad casi visceral de registrar estos nuevos acontecimientos y a sus sujetos políticos fue, si no una constante, sí al menos un gesto repetido tantas veces como para volverse un fenómeno colectivo de pulsión documental. La organización de base y las movilizaciones que llevaban gestándose desde finales de los cincuenta necesitaban cobrar forma, ser fijadas en celuloide y transmitidas para que otros pudieran así percibir las, para que eso que estaba sucediendo en lugares tan dispares tuviera consciencia de sí, de su alcance, de su imagen. Andrés Linares

¹⁹ Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de México, 2002, p. 95.

²⁰ El Volti fue distribuidora clandestina ligada a Comisiones Obreras y al PSUC, aunque no seguían ninguna línea política concreta, sino el simple deseo de la transmisión de una serie de películas de tipo político. Su origen, a comienzos de los setenta, tiene que ver con la propia acumulación de material cinematográfico por parte de la propia organización, tanto las que llegaban del extranjero, otras prohibidas, así como las realizadas por los grupos de cine clandestino cercanos a El Volti. Así nace, en torno a 1971, el almacén de películas o voltio. Luego fue necesario crear el aparato que centralizara y distribuyera todo el material. Para más información, véase: Josep Torrell, «El Volti, Informe 35 y la vocalía de cine-clubs. Entrevista a Mariano Aragón y Joan Martí Valls», *El Viejo Topo*, n.º 302, marzo de 2013; Josep Torrell, «El Volti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo», *El Viejo Topo*, n.º 281, junio de 2011; «Blogs&Docs» El Volti: mostrar el cine clandestino en Catalunya», accedido 5 de diciembre de 2016, <http://www.blogsandocs.com/?p=2194>.

²¹ La Central del Curt heredó algunas de las estrategias de El Volti. Sus creadores, Martí Rom y Joan Martí, también estuvieron ligados al cineclub de Ingenieros, que les sirvió como plataforma y espacio de aprendizaje. Además, recibían mucho material cinematográfico gracias a la cercanía de Barcelona con Francia. El origen de la Central se produce entonces cuando Rom y Martí empiezan a plantearse la pregunta de qué pasa, por ejemplo, en Bañolas, donde no es tan sencillo que llegue este material procedente de Francia. A partir de esta pregunta crean la Central del Curt y empiezan a distribuir las películas de las que disponían por pueblos y ciudades de Cataluña. En Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona. La distribuidora funcionó durante ocho años en los que se distribuyeron más de 120 filmes por Cataluña y España con una media de 600 contrataciones anuales.

expresaba que “simplemente con que se vieran, aunque fuera mal, y se oyeran, aunque fuera peor, (...) era suficiente”²².

La acción de registrar y transmitir estas imágenes, en tanto que buscaba producir nuevas percepciones y experiencias en la comunidad, fue una toma de partido en la distribución de lo sensible. Lo sensible, que sería ese lugar en el que se entrecruzan la estética y lo político, trata de quién tiene competencias para actuar sobre lo común y cuáles son las formas que determinan lo que se va a experimentar. Según Rancière, el reparto de lo sensible determina la experiencia de una comunidad, “es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia.”²³. Las prácticas cinematográficas clandestinas que surgen a finales de los sesenta en el Estado español son así prácticas estéticas de lo común que buscan participar de lo sensible y, en este sentido, se enfrentan a los mecanismos jerárquicos y verticales de producción de verdad franquista. Si, tal y como apunta Matías Antolín, la sociedad española había crecido en una realidad censurada, una realidad capturada por el monopolio informativo, éste era el momento en el que se reunían las condiciones adecuadas para hacerle frente: había que registrar todo lo que el régimen de visibilidad franquista dejaba fuera. Por eso “el cine contrainformativo nace de un impulso ético y de una necesidad colectiva”²⁴.

La toma de partido en lo sensible requería entonces llevar a cabo una contravisibilidad hegemónica, algo que los cineastas clandestinos definieron como contrainformación, contrainformación al NO-DO, a TVE y a la censura. De hecho, Soler define su cine como una forma de “protesta personal a la censura y a todo el sistema institucional del cine. (...) Ante este panorama no me veía tan en manos del poder, del franquismo. La única solución era echar a andar por mi cuenta. Hacer cosas independientes para distribuir las por circuitos alternativos”²⁵. Mientras que Antolín hablaba de realidad censurada en la que la verdad y lo real resultaba subversivo, Linares decía que intentaban hacer una labor de contrainformación, “había que rellenar esos vacíos, esas lagunas informativas. Había que contrainformar”²⁶.

Pero además, un aspecto crucial en el reparto de lo sensible reside en quién ostenta la capacidad para hacer ver y hablar. Siguiendo a Rancière, las prácticas estéticas en las que la

²² Matías Antolín, «Entrevista con Andrés Linares», *Cinema 2002*, n.º 64, septiembre de 1978, p. 66.

²³ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Barcelona: Prometeo, 2014, p. 20.

²⁴ Antolín, Op. cit., septiembre de 1978, p. 64.

²⁵ Llorenç Soler, Entrevista realizada por la autora, 15 de noviembre de 2013 en Barcelona.

²⁶ Antolín, Op. cit., septiembre de 1978.

comunidad toma parte de lo común sólo se pueden producir en democracia o en asamblea. Los regímenes totalitarios privan a los ciudadanos del lenguaje: lo podrán entender, pero no pueden practicarlo con libertad. “El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que tiene parte en el hecho de gobernar y ser gobernado”²⁷. Y esto es imposible en dictadura. La soberanía no pertenece al pueblo, ni siquiera o, ni mucho menos, en lo que refiere a su representación. Siles hablaba así de que “el cine se convierte en un factor más de la lucha de cada pueblo por su libertad y hacia la conquista de su protagonismo único que permite el principio de soberanía popular”²⁸. Por eso, las prácticas cinematográficas que aquí nos atañen y que osaron tomar partido en lo sensible durante la dictadura, lo hicieron desobedeciendo las políticas de lo visible impuestas. En tanto que prácticas estéticas de base democrática y soberanía visual, subvirtieron la propia lógica dictatorial que monopoliza el derecho a hablar y a imaginar(se). La democracia radical fue así implementada antes de la llegada de la democracia, tal y como también había sucedido en las prácticas políticas de base en fábricas, barrios y otros espacios²⁹.

Otra de las cualidades de la pulsión documental es su temporalidad amplia. La necesidad visceral, como lo definiría Soler, de hacer este tipo de cine y de dar testimonio³⁰, no sólo perseguía una comunicación inmediata, sino que también se proyectaba a futuro. Martí Rom me confesaba en una entrevista en Barcelona que él “sabía que, en algún momento, quizás dentro de treinta años, alguien llegaría y preguntaría por todo esto”³¹. Como si de un impulso inconsciente se tratara, estas “imágenes de acumulación” poseían ya desde su creación un “horizonte de expectativa”³². Esto sería la certeza de un futuro en el que, además, las imágenes y la práctica que las produjo tendrían un valor aún desconocido, pero peculiar. La pulsión documental que registraba ciertos acontecimientos para combatir el

²⁷ Rancière, Op. cit., 2014, p. 19.

²⁸ José Martínez Siles, «Una experiencia piloto: Cooperativa de Cine Alternativo - Central del Corto», *Cinema 2002*, n.º 20, octubre de 1976, p. 69.

²⁹ Esto es lo que Emmanuel Rodríguez llama la democracia previa a la democracia, una nueva organización política y autónoma que apareció en fábricas, barrios populares y universidades, dificultando la vida a la dictadura y poniendo la democracia en movimiento antes que ninguna Transición. En Emmanuel Rodríguez, *¿Por qué fracasó la democracia en España? La Transición y el régimen del '78*, Madrid: Traficantes De Sueños, 2015.

³⁰ Siles y Martí Rom, Op. cit., 1976, p. 71.

³¹ Josep Miquel Martí Rom. Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

³² Koselleck propuso dos conceptos relativos a la temporalidad que entrecruzan el pasado y el futuro y que, por tanto, son adecuados para tematizar el tiempo histórico: “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”. Mientras que el “espacio de experiencia” es el “pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados”, el horizonte de expectativa “apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir. Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud pero también el análisis racional, la visión receptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen”. En Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 338.

presente político, estaba así, al mismo tiempo, elaborando un archivo para la memoria futura³³.

Distribuidoras como El Volti, cuyas proyecciones eran actividades más o menos públicas, tenían depósitos o archivos que, de hecho, eran totalmente secretos³⁴. También, en las declaraciones del Grup de Producció ya se asume la importancia de esas imágenes para “ayudar a la configuración de la memoria colectiva de este último período”³⁵. Siles, por otro lado, ya hablaba de la producción de estas imágenes “como testimonio de una realidad que pueda posibilitar la reproducción y constatación de hechos (...) y que, en un futuro, puedan servir para contextualizar realidades particulares que definirán la Historia de estos años”³⁶. Vemos así cómo esta intuitiva práctica de documentación se proyectaba tanto al presente como al futuro. Porque si algo caracteriza al método intuitivo es la convicción de la importancia futurible de aquello que, sin saber muy bien para qué, se está realizando. Aquí nos ceñiremos, sin embargo, a su presente concreto y a la forma que tomaron para poder existir: su condición *clandestina*.

2.1.3 La clandestinidad como estética ética

Cuando hablamos de prácticas cinematográficas clandestinas en el tardofranquismo y la Transición nos referimos a la producción y difusión de un tipo de cine que no pasaba por censura. No olvidemos que el franquismo controlaba la producción cinematográfica a través de una serie de mecanismos y de instituciones censoras que funcionaban como filtro y paso obligatorio para cualquier producción de tipo fílmico. Además, para ser revelado, cualquier material debía llevar su cartón de rodaje y un informe policial certificando duración, metros, nombre de quién lo llevaba y la temática de la película³⁷. No adecuarse a este proceso era ilegal y estaba tipificado como delito, al igual que también era ilegal la producción de cualquier tipo de reportaje de actualidad o noticiario, ya que suponía infringir el monopolio informativo que ostentaba el NO-DO³⁸. En este sentido, la censura previa y el citado

³³ Sobre el sentido histórico del cine clandestino, es decir, sobre su función como un archivo visual de la Transición que tendrá una emergencia posterior y un papel para la memoria futura, se recomienda consultar: Lidia Mateo Leivas, «Sentido y emergencia del cine clandestino de la transición», en *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Historia del Arte, Madrid: CSIC, 2015, pp. 101-114.

³⁴ Josep Torrell, «La Cabeza Invisible. Entrevista a Joan Anton González», *El Viejo Topo*, n.º 311, diciembre de 2013, p. 59.

³⁵ Martí Rom, Op. cit., 1978 (b), p. 64.

³⁶ Martínez Siles, Op. cit., 1976, p. 68.

³⁷ Antolín, Op. cit., septiembre de 1978, p. 66.

³⁸ Además de la obligatoriedad de ser proyectado antes de cualquier película en todas las salas de “España, posesiones y colonias”, el NO-DO tenía la exclusividad en la elaboración de noticiarios y reportajes de actualidad, tal y como consta en el artículo 20 de su Orden de creación.

monopolio, en tanto que políticas de lo visible susceptibles de ser desobedecidas, son la unidad de medida para detectar la clandestinidad de ciertas prácticas cinematográficas.

La ilegalidad supuso así un riesgo para estos grupos de cine que, por otro lado, aumentaban la potencia de su mirada en ese instante de peligro³⁹. Por eso, a alguna de las acciones o manifestaciones que registraban acudían con piquetes de defensa, teniendo cuidado de no ser interceptados por la policía⁴⁰. Por otro lado, también tenían que atender a aquellos manifestantes que no querían ser grabados en una acción política, como sucede en la grabación de la manifestación por el asesinato de Oriol Solé Sugranyes⁴¹, recogida por el Grup de Producció, y en donde podemos ver a manifestantes cubriéndose el rostro con telas negras⁴². Y con toda la razón. Mientras las grabaciones las tuvieran estos grupos todo estaba bien, el problema surgía si pasaban a otras manos, si eran, por ejemplo, capturadas por la policía o vendidas a un supuesto enemigo; entonces las imágenes podían invertir su sentido. La imagen clandestina está así siempre en riesgo de volverse en contra de sí.

Pero el riesgo no sólo existía a la hora de registrar las imágenes, sino también a la hora de proyectarlas. Linares cuenta que las películas en España se veían muy poco y en condiciones muy difíciles. “Las proyecciones eran súper clandestinas, con citas previas. Citabas a la gente en las esquinas y las llevabas serpenteando hasta el lugar de la proyección. Allí la gente se jugaba el tipo. Era como un acto de solidaridad”⁴³. Esta peligrosidad y la necesidad de ocultación va a marcar estas imágenes que estarán atravesadas por su condición clandestina de por vida. Esta característica ya no tendría entonces sólo que ver con las condiciones de producción específicas de estas prácticas, sino que será una condición estética de la propia imagen, pudiendo así ser conceptualizadas como “imágenes clandestinas”⁴⁴. Estos son los motivos por los que, frente a otras formas de nomenclatura, tales como cine

³⁹ Si Andrés Linares fue detenido durante el rodaje de *Universidad 71-72*, pasando dos meses en la cárcel, a Miguel Hermoso le tocó en mayo de 1973. En su caso lo detuvieron por propaganda ilegal y el fiscal le pedía cinco años. Finalmente pasó un mes en la cárcel de Carabanchel. En *Ídem*.

⁴⁰ Adolfo (Fito) Garijo, Entrevista realizada por la autora, 3 de noviembre de 2013 en Madrid.

⁴¹ Oriol Solé fue un militante del MIL, encarcelado en el penal de Segovia después de un atraco a una entidad bancaria. En 1976, protagonizó la Fuga de Segovia junto a otros presos de ETA y fue asesinado, un día después de la evasión, por un disparo de la Guardia Civil.

⁴² En anexo (documento 2) se presenta: Fotograma de Manifestació funeral Oriol. Anarcos [título con el que se le conoce en la Filmoteca de Cataluña], del Grup de Producció (1976).

⁴³ Antolín, Op. cit., septiembre de 1978, p. 66.

⁴⁴ Para una definición más precisa de las “imágenes clandestinas”, que abarque cuestiones relativas a su temporalidad expandida y a la propia vida de las imágenes, se recomienda consultar el artículo sobre el caso de estudio de las imágenes de *Vitoria*, del CCM. En Lidia Mateo Leivas, «Genealogía visual de los Sucesos de Vitoria (1976). Fugas del archivo e imágenes clandestinas del Colectivo de Cine de Madrid», *Journal of Spanish Cultural Studies* 18, n.º 4, 2017, pp. 363-389.

militante, disidente o subversivo, proponemos la de cine clandestino para denominar y definir la práctica que produjo estas imágenes.

Más allá de la peligrosidad, la clandestinidad significaba además precariedad. Una característica que venía dada por distintas razones, como la decisión de rodar en 16 mm o, en su defecto, en 8 mm⁴⁵. Soler decía que el uso de estos formatos ligeros “propicia un nuevo lenguaje totalmente alejado de la artificiosidad del cine comercial”⁴⁶. María Miró, por su parte, reconoce el formato en 16 mm como el de un cine no comercial, “era un formato de batalla”⁴⁷. Pero además, su uso resultaba útil dentro de las prácticas cinematográficas clandestinas porque era el que se utilizaba para televisión, algo fundamental para que sus imágenes se transmitieran y se vieran en el extranjero⁴⁸.

Por otro lado, esta precariedad también tenía que ver con su autonomía política, que estaba directamente relacionada con el apoyo que estos grupos podían conseguir. A pesar de que muchos de los colectivos e integrantes fueron afines a ciertos partidos y sindicatos, apenas recibieron apoyo económico. El no inscribirse en la línea de ningún partido les impedía recibir fondos, pero también les daba una libertad que, en caso contrario, habría sido coartada en beneficio de ciertas necesidades concretas de las organizaciones políticas. Pero además, tenía que ver con la rapidez y la inmediatez de la contrainformación; se trataba de un cine de emergencia en el que lo importante era crear y transmitir esas imágenes cuanto antes. No había tiempo para detenerse en encuadres o en la nitidez de los contornos. De hecho, Linares definía este cine como “torpe técnicamente, sin medios, de pura contrainformación, nada elaborado”⁴⁹. Y recuerda que los materiales estaban “siempre rodados en condiciones muy pobres, se hacían con poquísimo dinero. No se hacía más que una banda sonora y jamás hubo mezclas ni nada que se le pareciese”⁵⁰. Mariano Lisa, por otro lado, al escribir sobre su

⁴⁵ La explicación que da Mariano Lisa a la elección de este formato es la que sigue: “Nosotros producíamos películas para el movimiento obrero y el movimiento popular. Pasábamos cine no comercial y de crítica político-social por barrios, por pueblos en ateneos, centros culturales, cineclubs, escuelas, etc. Necesitábamos copias de los films, para atender las peticiones y para tener repuesto en caso de que la policía nacional o la guardia civil secuestrara una copia de un film. La película de 8 y súper 8 se fabricaba en material reversible, un material que, en el revelado, se convierte en material positivo. Si se quieren obtener copias del material ya revelado, se tiene que crear un inter-negativo, a partir del cual impresionar copias positivas. Este proceso resultaba más caro que rodar en negativo de 16 milímetros”. En Mariano Lisa Escaned, «Rico cine pobre. El campo para el hombre (1975)», *Texto inédito*, octubre de 2014, p. 6.

⁴⁶ Soler también apuntaba a la importancia del cambio en el plano ideológico para destruir los esquemas de la comunicación cinematográfica con los que el sistema ha bombardeado al espectador desde siempre. Estos están considerablemente deformados, desde el punto de vista perceptivo y receptivo. En Siles y Martí Rom, Op. cit., 1976, p. 72.

⁴⁷ María Miró, Entrevista realizada por la autora, 8 de abril de 2017 en Madrid.

⁴⁸ *Ídem*.

⁴⁹ Antolín, Op. cit., septiembre de 1978, p. 66.

⁵⁰ *Ídem*.

trabajo junto a Helena Lumbreras en el CCC, afirmaba que ellos realizaban un cine pobre porque “éramos pobres”⁵¹. Al igual que la peligrosidad y la necesidad de ocultación, la pobreza será otra de las características de las imágenes clandestinas, algo que estará presente a lo largo de toda su vida, pudiendo también enmarcarse en la definición que Hito Steyerl hace en su texto “En defensa de la imagen pobre”⁵².

Estas prácticas atravesaron los límites de lo permitido y fueron más allá de donde llegaron, por ejemplo, las prácticas cinematográficas asociadas a las Conversaciones de Salamanca o al Nuevo Cine Español. Si éstas negociaron y ampliaron los límites de lo permitido, la clandestinidad atravesó los límites de unas políticas de lo visible que aún no habían sido desatendidas. Estas políticas habían perfilado los contornos de lo verosímil durante el franquismo, que serían todas aquellas representaciones que no colisionaran con el régimen de verdad franquista. Pero para el cine clandestino ya no había negociación posible y, en este sentido, se empezaba a jugar en el terreno de lo inverosímil. Lo inverosímil sería todo aquello que no encuentra su reflejo en la realidad o que escapa de ésta. De hecho, podríamos incluso afirmar que la verdad es a la realidad lo que lo verosímil es a la representación. Lo verosímil tiene que ver siempre con la representación y se refiere al grado de semejanza que ésta posee con su referente. Que algo sea verosímil significa que la copia ha conseguido ser fiel a aquello que quería representar. Por el contrario, que algo sea inverosímil significa que ha ido más allá de la verdad cognoscible, de lo verdadero, y, en ese sentido, trasciende los límites de lo pensable⁵³.

Relacionar lo verosímil con los límites que impone la censura resulta así productivo para pensar, como hace Christian Metz, que lo verosímil conlleva una reducción de lo posible y que limita la creatividad⁵⁴. Además, Metz considera que se trata de una restricción cultural y

⁵¹ Mariano Lisa, hace hincapié en esta idea cuando dice “Nosotros trabajábamos y luchábamos por un arte pobre. Nosotros pusimos en acto un arte pobre. Para nosotros el arte pobre era el arte más libre y, por tanto, el arte más creativo. Para nosotros el arte pobre era el arte verdaderamente liberador. Nosotros luchábamos para que todos los seres humanos tuvieran la posibilidad de ser artistas. Nosotros luchábamos para que cualquier ser humano, que lo deseara, pudiera realizar cine”. En Lisa Escaned, Op. cit., 2014, p. 5.

⁵² Hito Steyerl, «In Defense of the Poor Image». *e-flux*, n.º 10, noviembre de 2009. <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. El vínculo entre el cine militante de los años setenta y la idea de imagen pobre teorizada por Steyerl puede encontrarse también en Kodwo Eshun y Ros Gray, «The Militant Image: A Ciné-Geography», *Third Text* 25, n.º 1, 1 de enero de 2011, p. 1-12, y en la presentación que Alberto Berzosa hizo en el encuentro *La toma de la palabra*, Tabakalera el 24 de noviembre de 2016.

⁵³ Un desarrollo más amplio de estas ideas se puede encontrar en Lidia Mateo Leivas y Óscar Chaves, «Imágenes in/ciertas: vínculos entre el arte y la ciencia en la creación contemporánea. El caso de Joan Fontcuberta», en *Arte en el Real Jardín botánico: Patrimonio, memoria y creación*, ed. Miguel Cabañas Bravo y Idoia Murga Castro, Madrid: Doce calles, 2016, pp. 69-84.

⁵⁴ Christian Metz, «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?», en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 18.

arbitraria, guiada en muchos casos por imposiciones ideológicas o morales que, en último extremo, lo que tratan es de contener el *statu quo*. El propio Martí Rom relacionará lo verosímil con la realidad impuesta por el franquismo, cuando define el cine comercial de su época como uno que “hará olvidar al espectador (clases populares) los problemas de su realidad cotidiana, por una impresión de realidad que pretenderá ser el reflejo de nuestro entorno. (...) Esta exigente «verosimilitud» (naturalidad), que deberá ser traducida por el espectador en términos de REALIDAD, actuará como elemento de ocultación de la realidad cotidiana y configurará lo decible en pantalla. Lo externo a lo decible no será CINE.”⁵⁵ De esta manera, lo indecible, lo inverosímil o no natural será ese no-cine que excede los límites, será el cine clandestino, ése que hable desde su escondite sobre aquella realidad cotidiana pero oculta que era la que de verdad afectaba a la sociedad de la época.

2.1.4 In/visibilidad

Este “no-cine” atendió así a censuras, tabúes y a esos temas que los medios oficiales obviaban⁵⁶. Se generaba así un discurso oculto que circulaba con cuidado de no alcanzar una visibilidad que pudiera delatarlo. Al hablar de “discurso oculto”, me refiero al trabajo de James Scott sobre las formas de resistencia en situaciones de dominación⁵⁷. En él, Scott analiza los mecanismos que desarrollan los dominados para enfrentar la represión –rumores, chismes, cuentos populares, canciones, gestos, chistes, teatro...– y que se producen “fuera de escena”, alejados de la visibilidad pública. Estas expresiones generan espacios sociales seguros que permiten una disidencia al poder y enriquecen la cultura política de los subordinados. Este análisis nos ayuda a entender esos momentos de intensidad política en los que ese discurso, hasta entonces oculto, de repente se manifiesta pública y explícitamente ante el poder. La consecuencia más llamativa de la propuesta de Scott sería haber invertido la temporalidad a través de la que se ha estudiado tradicionalmente la resistencia, haciendo que, de la temporalidad corta de revueltas y revoluciones, se pase a una temporalidad expandida en la que la resistencia sobrevive tanto en los momentos de latencia e invisibilidad del discurso oculto, como en los momentos de intensidad política, que son los que producen rupturas en la historia.

⁵⁵ Josep Miquel Martí Rom, «Colectivo de Cine de Clase (C.C.C.)», *Cinema 2002*, n.º 24, febrero de 1977, p. 68.

⁵⁶ Según Matías Antolín, estos temas eran el ejército, la iglesia, jefatura del Estado, huelgas, nacionalidades, sexo. URSS, China, Cuba, mayo francés del 68, aborto, divorcio, drogas, torturas, cárceles... En Antolín, Op. cit., septiembre de 1978, p. 66.

⁵⁷ James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, País Vasco: Txalaparta, 2003.

La propuesta de Scott se vincula con la idea de la clandestinidad en tanto que, como su etimología indica, está relacionada con lo secreto o lo escondido, aunque, como veremos a continuación, su fuerza radique precisamente en la posibilidad de salir a la luz, de ser desvelada. Cualquier actividad clandestina carecería de sentido si no se expusiera en momentos concretos. La clandestinidad será así una estética de la in/visibilidad. Esto es lo que sucedía, por ejemplo, en los “saltos”. Los “saltos” eran manifestaciones-relámpago donde a una hora concreta varias personas habían acordado hacer volar decenas de octavillas por los aires a la vez que gritaban proclamas políticas a favor, por ejemplo, de la amnistía. Se disolvían en minutos. Suponían así un quiebre fugaz en el orden visual franquista, como si se rasgara el tapiz de un decorado o se entreviera un artificio que ha sido pacientemente desgastado. En cierta manera, los “saltos” reflejan muy bien una de las principales características de la clandestinidad: la posibilidad constante de ser revelada, de hacerse visible. Como resistencia, esa es su potencia. Habita el umbral de lo visible y lo invisible, estando siempre latente, a punto de hacerse *evidente*. Y en esa continua posibilidad, mantiene en tensión al poder sin dejarlo descansar, porque es una amenaza que siempre acecha. La clandestinidad será de este modo una estrategia política de des/aparición: fronteriza, ambigua, inestable y difusa.

En base a esta definición, será interesante analizar la estrategia en términos de visibilidad que implementan distintos colectivos dependiendo de las condiciones de producción de cada film. Por ejemplo, la Comissió de Cinema de Barcelona decidió no distribuir *Muntanya/Montserrat* (1970)⁵⁸ debido al contexto generado en torno al Proceso de Burgos y el impacto que éste produjo en Cataluña. Esta decisión nacía así de una precaución del responsable del comité de intelectuales del PSUC, tal y como explica Mariano Aragón:

“Que en la película aparecieran personas de la calle no era lo mismo que una película protagonizada por Carrillo. Si eran personas fácilmente identificables del interior, era muy raro que el partido corriera el riesgo de distribuirla por precaución. Aunque los encerrados en Montserrat se la jugaron dando sus nombres y apellidos, una cosa es saber que estaban allí, y otra bastante distinta verlo en una pantalla”⁵⁹.

⁵⁸ Este film de unos diez minutos de duración, registró el encierro de unas 300 personas vinculadas a diversos sectores intelectuales en el Montasterio de Montserrat en 1970. El motivo fue el Proceso de Burgos a dieciséis miembros de ETA. El film fue rodado por Soler y montado por Manel Esteban, con un texto leído por Octavi Pellissa.

⁵⁹ Torrell, Op. cit., marzo de 2013, p. 302

Por otro lado, en *Spagna 68*, Helena Lumbreras tuvo mucho cuidado de que a los entrevistados no se les viera la cara⁶⁰, así como en un plano de *El campo para el hombre*, ya del Colectivo de Cine de Clase, puede verse a un campesino que ríe, mientras la voz que se escucha es seria. La evidente asincronía señala que el campesino que aparece en pantalla no es el campesino que habla. Ambos ejemplos muestran dos recursos para un mismo fin: salvaguardar la identidad de los entrevistados en caso de que alguno de los films fuese interceptado por la policía. Sin embargo, ya en 1976, el film *O todos o ninguno*, comienza con la presentación de Manuel González, trabajador de Laforsa, y de los realizadores de la película, Helena Lumbreras y Mariano Lisa. Sobre un fondo blanco y a viva voz, los tres hacen las veces de títulos de crédito del documental sobre “la huelga más larga en Cataluña desde 1939”. Un comienzo paradójico para una película clandestina en donde las personas implicadas no solo no se ocultan sino que muestran sus rostros y dan sus nombres⁶¹.

En una entrevista, Mariano Lisa me contaba que hicieron eso porque sentían que tenían la fuerza suficiente para exponerse de esa manera debido a todas las huelgas y al apoyo de tanta gente que se manifestaba en la calle. Lisa incluso dudaba de sí, al decir sus nombres y mostrar sus rostros, la película podría, de hecho, ser considerada clandestina⁶². Lisa está en lo cierto cuando afirma que la exposición a la que se sometieron fue un desafío basado en una fortaleza: la del pueblo en la calle. Esta fortaleza les permitía, paradójicamente, hacerse vulnerables. Sin embargo, al contrario de lo que dice Lisa, esta película sí es clandestina, no sólo por desatender la aún vigente ley de censura, sino porque aquí encontramos uno de los momentos álgidos de la clandestinidad, ése en el que entra en escena y se hace visible⁶³.

Este estado de exposición y desafío forma parte de una estrategia de lucha política que tiene lugar en el plano de la estética, aquél en el que se libra la posibilidad de tomar parte de lo sensible. Lisa, de hecho, habla de la clandestinidad como de un estado de invisibilidad forzada, de anulación de su capacidad de producción de experiencia, cuando dice “nos mantendréis en la clandestinidad, pero no porque nosotros estemos en la clandestinidad.

⁶⁰ En anexo (documento 3) se presenta: Fotograma de *Spagna 68*, de Helena Lumbreras (1968).

⁶¹ También durante el documental, cada vez que habla un personaje vinculado a Laforsa lo hace primero identificándose. La entradilla se realizó de esta manera imitando esta actitud. Según cuenta Lisa, eran conscientes de que para las fuerzas de seguridad iba a ser peor si se les detenía que si se les dejaba en paz: “Si tú arriesgabas también era una autodefensa. Si te detenían se producía una huelga (...) La cosa estaba desbordada (...) Aquel mismo año en Sabadell (...) detuvieron también en marzo a obreros del textil, y fue toda la población de Sabadell al estadio y decían que no se iban de ahí hasta que los soltaran”. En Mariano Lisa Escaned, Entrevista realizada por la autora, 18 de diciembre de 2016 en Barcelona.

⁶² *Ídem*.

⁶³ En anexo (documento 4) se presenta: Fotograma de la entradilla de *O todos o ninguno*, del Colectivo de Cine de Clase (1976).

Nosotros lo hacemos todo a la luz del día y decidimos nuestros nombres de entrada”⁶⁴. Es por eso que su lucha en ese punto tendrá que ver con el desafío de hacerse visibles, estamos ante ese momento preciso en el que el discurso oculto pasa a hacerse público. Tan público que hasta la proyección de *O todos o ninguno* fue anunciada en prensa. El periódico *La Vanguardia Española* se hizo eco de la presentación del CCC e, incluso, menciona la ilegalidad de su difusión y afirma que el presentarlo a la prensa “fue para tomar parte, a la luz, dentro de la construcción y de la lucha en la que se inscribe el colectivo: la lucha de la clase obrera, la construcción de la libertad y la democracia”⁶⁵. La imagen clandestina trataba así de tomar parte de lo sensible, aunque no sin dificultades. A finales de ese mismo año la película sería secuestrada en una proyección en Alcoy⁶⁶, un buen ejemplo de que en 1976 nada podía darse por sentado y que todas las opciones eran posibles. Las fronteras de lo visible y lo invisible, lo legal y lo ilegal, lo posible y lo que no, estaban en disputa.

Otro ejemplo serían las proyecciones que organizaba El Volti. Tal y como apunta Joan Antón González en un entrevista realizada por Josep Torrell, El Volti era una distribuidora clandestina pero, a la vez, tenía que ser pública para llegar a todas las personas que asistían a las proyecciones que organizaban:

“El acto más público que hicimos fue, ya en 1976, el de la calle Urgell. La jugada consistía en hacer algo clandestino pero público: era hacer algo totalmente clandestino pero diciendo abiertamente que lo haces. Se hicieron carteles en imprenta convocando al acto y se colgaron por todo Barcelona. En el cartel ponía que era un acto por la amnistía, que se proyectarían tales películas y habría un coloquio. La policía movilizó todo lo que podía movilizar: caballería, tanquetas de agua, etcétera. (...) El acto lo dejaron hacer, pero con la policía dentro de la sala. Al acabar empezaron los arrestos. Yo salí el penúltimo, con Alfred Bienzobas Gargallo, se nos echó encima la policía y hubo más de cien detenciones que fueron a un juicio rápido en el Tribunal de Orden Público”⁶⁷.

Tanto la exposición de *O todos o ninguno*, como la visibilidad pública de la proyección de *El Volti*, eran distintas formas de un mismo desafío. No olvidemos que ambas prácticas fueron realizadas en un momento tan peculiar de la Transición como 1976. Con

⁶⁴ Mariano Lisa, citado en Fernández Labanyen y Prieto Souto, Op. cit., 2017, p. 404.

⁶⁵ «Fue presentado el “Colectivo de Cine de Clase” con una película sobre la huelga de “Laforsa”, *La Vanguardia Española*, 15 de octubre de 1976, p. 27.

⁶⁶ Mariano Lisa Escaned, Entrevista realizada por la autora, 27 de noviembre de 2013 en Barcelona, y «Secuestro de una película en Alcoy», *Tele/eXprés*, 23 de diciembre de 1976.

⁶⁷ Torrell, Op. cit., diciembre de 2013, p. 62.

Franco ya muerto y sin ningún proyecto político a corto o medio plazo, todas las opciones estaban encima de la mesa y cada frente hacía sus apuestas. Estas prácticas estaban así explorando los ambiguos límites de lo permitido y abrían fugas en un contexto de incertidumbre y quiebre como fue el fin de la dictadura franquista y la Transición. Como hemos visto, el alcance de estas fronteras venía unas veces impuesto por políticas de lo visible concretas, como las leyes de censura, pero en momentos más inestables podía fijarse tácitamente y de manera más sutil tras disputas colectivas pero asimétricas, tras tensiones y reajustes, que constantemente redefinían los límites de lo visible y la idea de la legalidad.

La clandestinidad, como estética de la in/visibilidad, podía variar dependiendo de las condiciones políticas que le eran externas. De hecho, estas condiciones son las que en gran medida marcan las condiciones de visibilidad. Por ejemplo, una imagen clandestina en un régimen autoritario podría dejar de serlo si esa imagen pasara a habitar otro orden político. En tanto en cuanto la clandestinidad es aquello que atenta contra el *statu quo*, una misma imagen podrá ser clandestina o no dependiendo de cuál sea ese *statu quo*, es decir, dependiendo de los límites del régimen de lo visible de ese orden político. Pero no sólo dependerá de eso. Igual que no existe ningún sentido puro de la imagen, ninguna imagen clandestina será inherentemente clandestina, sino que dependerá de múltiples factores en relación: desde el orden político que habite o el montaje en el que se inserten las imágenes hasta, incluso, su propia materialidad. Los periodos transicionales son peculiares en este sentido, ya que en ellos se dan las disputas por el alcance de los límites de lo visible y por el sentido de las imágenes.

2.2 De estructuras, alcances y formas

2.2.1 *Sin autor se vive mejor*

Como se mencionó al comienzo del capítulo, aquí nos centraremos en las estructuras de trabajo y formas de organización en tanto que productoras de sentido. Por ejemplo, realizar un cine en clandestinidad reducía el alcance y la difusión de estas propuestas. Sin embargo, ésta fue una decisión meditada y pensada como posicionamiento político en sí mismo, ya que, al evitar los canales oficiales, no se anularía el mensaje que estos grupos querían transmitir. De hecho, Helena Lumbreras apuntaba a que “la separación forma/contenido es típicamente burguesa”⁶⁸. Siguiendo esta idea, la praxis no será aquí tenida en cuenta como una simple forma de trabajo independiente del contenido que genera, sino que será pensada como una forma de posicionarse ante el mundo, una ética en el trabajo que condicionará toda su producción resultante.

En este sentido, las prácticas cinematográficas clandestinas que se desarrollaron desde 1967 a 1981 en España de forma autogestionada, mediante la formación de distintos colectivos y cooperativas, generaron unos circuitos de producción, distribución y exhibición alternativos a los oficiales. Con sus planteamientos trataban, en primer lugar, de evitar las políticas de lo visible franquistas, pero también buscaban salirse de las relaciones de producción de la industria cinematográfica capitalista, negando asimismo la figura del autor como agente de abastecimiento de la misma. Su práctica trataba así de cuestionar su propia posición dentro de las relaciones de producción y, en su impulso por generar alternativas, estos grupos mostraban que la lucha no se podía reducir a la simple enunciación descriptiva de la “realidad”, sino que había que combatir e intervenirla activamente⁶⁹.

En este punto, seguimos a Benjamin y la definición que hace de los “autores operantes” en su texto *El autor como productor*. Benjamin pensaba que el trabajo intelectual no debía reducirse simplemente a crear obras críticas o contestatarias, sino que debía además intervenir las estructuras, es decir, que su trabajo “no se limitará a la elaboración de un producto; sino que se ejercerá siempre, y al mismo tiempo, sobre los medios de producción”⁷⁰. En este sentido, las conclusiones de la Muestra de Cine Independiente de

⁶⁸ Helena Lumbreras, en Esteban y otros, Op. cit., 1977, p. 56

⁶⁹ Walter Benjamin, «El autor como productor», México: Ítaca, 2004, p. 3.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 10. Benjamin recurre a Bertold Brecht para ampliar la definición de esta manera de incidir en las estructuras, algo que él denominaba como una “refuncionalización”, y que se refería a “la transformación de las formas y de los instrumentos de la producción, interesada en la liberación de esos medios y útil, por tanto, en la lucha de clases”. En *Ídem*.

Almería⁷¹, que se conocería como el Manifiesto de Almería, apuntaban las formas de intervenir en la estructura cinematográfica y trataban, de hecho, de distinguir los dominios y denominación de su práctica eminentemente ideológica ante la proliferación de tantas tipologías de cine más o menos marginal a comienzos de los setenta. Se señaló por eso la importancia de buscar una forma específica para llamar a aquellas prácticas, eligiendo para ese cometido la denominación de “cine alternativo”. Se trataba de un cine:

“que propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y a las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine”⁷².

En el texto se explica cómo debía organizarse este “cambio estructural” con el fin de que estos grupos se mantuvieran al margen de la industria. Para ello debían atender a una división entre un equipo de producción y otro de difusión (distribución y exhibición)⁷³, una definición sacada de la propia práctica del tándem Central del Curt y Cooperativa de Cinema Alternatiu, distribuidora y productora respectivamente. Ya en el contexto bien distinto del año 1979, pero en la misma línea, se redactó en Ourense y bajo un soporte teórico marxista-leninista, la Declaración sobre los Cines Nacionales tras la celebración de las IV Jornadas do Cine. Ésta asumía la práctica cinematográfica como lugar desde el que defender posturas nacionalistas, considerando:

“necesario y urgente crear en cada una de las nacionalidades del Estado español infraestructuras industriales adecuadas (producción, distribución y exhibición), que hagan posible y visible este cine”

Tanto en el Manifiesto de Almería, como en la Declaración de los Cines Nacionales, se proponen modos de organización de los circuitos cinematográficos alternativos para la creación de nuevas infraestructuras que hicieran posible este “cine operante”, y reflejan así la

⁷¹ Celebrado del 4 al 10 de agosto de 1975 en Almería y organizado por el Grupo La Colmena. En el texto de la convocatoria elaborado por dicho grupo se especificaba ya que iba dirigido a los grupos y personas que se planteen el trabajo filmico como un compromiso histórico, ya fuese a través del realismo, la ficción, el cine histórico, el cine-encuesta, el documental... Otra de las peculiaridades es que no se concederían premios para evitar “el afán individualista-competitivo”. En Grupo La Colmena, «Convocatoria a la Muestra de Cine Independiente en Almería», 1975, Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito. Se presenta en anexo (documento 5).

⁷² «Conclusiones de la I Muestra de Cine Independiente de Almería», 1975, Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito. Se presenta en anexo (documento 6).

⁷³ Por otro lado, se señalaba la importancia de que esta práctica se inscribiera en el contexto socio-político en el que se producía, es decir, que atendiera a la realidad local. En *Ídem*.

“autoexigencia de [estos grupos de] no abastecer al aparato de producción, sino de transformarlo al mismo tiempo”⁷⁴. Una de las propuestas más relevantes y que atacarían a la industria en una de sus piezas clave sería la negación de la figura del autor. Lorenzo Soler declaraba en esta línea que entendía “el concepto de autor en cine como de un orquestador, un ordenador; no me apunto a la idea burguesa del artista, ungido por gracia divina y la inspiración. Entiendo la práctica del director de cine como un trabajo y una reflexión”⁷⁵. Sin embargo, la manera de la que estas prácticas negaban esta figura era sobre todo a través del trabajo en colectivo. Tino Calabuig, a colación de la realización de *La ciudad es nuestra*, hablaba de que ésta era “una obra colectiva, porque no creo en el cine de autor”⁷⁶. Pero también la sola creación del Colectivo de Cine de Madrid, uno de los primeros en aparecer, el Colectivo de Cine de Clase o la Cooperativa de Cinema Alternatiu, además del Equipo Imaxe⁷⁷ en A Coruña o el colectivo Yaiza Borges⁷⁸, en Canarias, uno de los últimos en aparecer, con estructuras de trabajo basadas en la horizontalidad, entroncan con esta actitud de rechazo de la figura del autor moderno, al entender que éste es un personaje producido en una sociedad protocapitalista que descubrió las plusvalías del prestigio del individuo.

Este rechazo a la idea de autor concuerda con las teorías surgidas a lo largo de los años sesenta que ponían en cuestión esta figura a través de múltiples textos, entre los que destacan *La muerte del autor*⁷⁹ de Roland Barthes o *¿Qué es un autor?*⁸⁰ de Michel Foucault. Para estos pensadores, el autor es una construcción social que procura un coto de poder, adquiere notoriedad y reconocimiento y genera unos beneficios basados en los derechos de propiedad sobre su producción como mercancía. En este sentido, Martí Rom apuntaba que “los films

⁷⁴ Benjamin, Op. cit., 2004, p. 7.

⁷⁵ Siles y Martí Rom, Op. cit., 1976, p. 72.

⁷⁶ En las declaraciones explica cómo todo el equipo tomaba parte en las diferentes decisiones y cómo los propios roles iban cambiando según el momento y la necesidad. En Santiago de Benito, «Entrevista con Tino Calabuig», *Cinema 2002*, n.º 11, enero de 1976, p. 2.

⁷⁷ Para un estudio pormenorizado del cine amateur y militante en Galicia, se recomienda consultar Xan Gómez Viñas, *Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70*, 2015. Tesis no publicada.

⁷⁸ El grupo Yaiza Borges surge de una escisión de la Asamblea de Cineastas Canarias. Recurren al formato en 16 mm con el objetivo de establecer una industria alternativa en Canarias. Desarrollaron ciclos cinematográficos y cursos de iniciación al cine, programas de radio y una revista llamada “Barrido” con las actividades del grupo y críticas cinematográficas. Cuando llegó la democracia se legalizó, estando activo hasta 2003. En Lydia García-Merás, «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)», en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Granada: Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA artepensamiento, 2007, p. 31.

⁷⁹ Roland Barthes, «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, pp-65-71.

⁸⁰ Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, n.º 3, 1969, pp. 73-104.

alternativos no son “obras” realizadas por un “autor”, sino *prácticas* con una incidencia en el momento histórico en el que se producen”⁸¹. Rom, da en el clavo una vez más al apuntar que lo que prevalece de este cine no son los autores ni siquiera las obras, sino las *prácticas* en tanto que procesos colectivos capaces de incidir en lo sensible, es decir, en su realidad y en la historia.

En este sentido, pero un paso más allá, iría el Colectivo de Cine de Clase con su obra *O todos o ninguno*. Este *film* del que hemos hablado anteriormente a colación de su estrategia política en términos de in/visibilidad destaca también no sólo por estar pensado y realizado de manera colectiva por los integrantes del grupo, sino porque también tomaron partido en su realización los propios trabajadores de la fábrica en huelga sobre la cual versa el *film*. La forma de intervención en la estructura cinematográfica y social es clara, lo hace, como analiza Martí Rom, a través de su “relación dialéctica con la realidad de la que nace; busca reflejarla, pero, además y sobre todo, transformarla... su alternativa radica en postular y practicar un cine funcional, no formal, un cine que es instrumento para la liberación de las masas trabajadoras”⁸². De hecho, al comienzo de la película, recordemos, aquél en el que Lumbreras y Lisa, junto a Manuel, se presentaban y exponían sus rostros, también se señala que ésa era una película “fruto de la discusión con los compañeros de Laforsa y los trabajadores del Baix de Llobregat”. Como apuntan Xosé Prieto y Miguel F. Labanyen, la elección del término “discusión” por parte de Lumbreras para definir la motivación de la película está señalando ya el proceso dialógico que se dio durante la realización del *film*, que reconoce y tiene en cuenta la participación activa de los sujetos⁸³. En este sentido, *O todos o ninguno* fue un *film* en el que algunos trabajadores participaron como técnicos de cine que, aunque inicialmente estuvo financiado por el CCC, después fue apoyado por los propios obreros, que colaboraron con 20.000 pesetas sacadas de la caja de resistencia, y en el que algunos obreros, incluso, proporcionaron sus composiciones musicales para la banda sonora. La participación de obreros de Laforsa se concretó en varios aspectos, desde lo económico hasta el momento de rodaje:

“El método de trabajo es el siguiente: se discute el tema; se elabora un guion que sirva de pauta y que proporcione una estructura imprescindible que, por

⁸¹ Cooperativa de Cine Alternativo. «La Cooperativa de Cine Alternativo», 1976, Archivo de Martí Rom, Documento inédito. Se presenta en anexo (documento 7).

⁸² Martí Rom, Op. cit., 1977, p. 69.

⁸³ Esta metodología ya había sido usada en *El campo para el hombre*, pero con más dificultades dada precariedad del medio rural. En Fernández Labanyen y Prieto Souto, Op. cit., 2017, p. 203.

otra parte, permita un desarrollo completamente abierto. Los protagonistas del problema comunican su propia experiencia, su situación, los medios y métodos de trabajo y sus alternativas. En una palabra: el proceso del problema con todo lo que implica. No se queda en un cine de denuncia (...). Todo el material recogido se somete a una discusión colectiva hasta la fase final de montaje”⁸⁴.

Se produce aquí la desaparición tradicional del autor no sólo en el trabajo en un colectivo que no firma con nombres propios, sino en su disolución con el propio objeto a representar, que deja de hecho de tener ese papel y adquiere agencia en la elaboración de su historia y en su propia autorrepresentación. Como apuntaba Martí Rom, el CCC “realiza un cine colectivo, pues niega la división social del trabajo, considerando igualitariamente a todos los que intervienen en cada uno de sus productos. Esta acción cinematográfica implica que las obras no se parcialicen ni técnica ni intelectualmente.” Se trata de una toma de posición ante el mundo, como también llevó a cabo el propio Soler en su experiencia cinematográfica en Galicia⁸⁵, cuando debatía el propio proceso de producción de la obra en asamblea con aquellos grupos sobre los que estaba realizando el documental⁸⁶.

Sin embargo, este tipo de experiencias no serían compartidas por algunos de los cineastas que realizaban cine político por aquel entonces. Resulta revelador seguir el debate que se dio en torno a la forma que debía adoptar el cine militante en la mesa redonda organizada por *El Viejo Topo* en 1977⁸⁷. Este debate también tendrá que ver con la estructura de las prácticas cinematográficas clandestinas aunque, en este caso, se trata de la estructura del lenguaje. En este sentido, en la charla se pusieron en cuestión los códigos del cine dominante y se debatió sobre si se podía rescatar algo de ochenta años de cine (Soler) o de si había que crear un lenguaje nuevo (Lumbreras). Ella apuntaba, por ejemplo, a que no se podía emplear el lenguaje de la burguesía porque, en primer lugar, lo ha creado ésta, pero, sobre todo, porque un discurso de clase habrá de ser forzosamente distinto al de la burguesía⁸⁸.

A colación de estas cuestiones Lumbreras saca su experiencia en la realización de *O todos o ninguno*, cuando recuerda que:

⁸⁴ Martí Rom, Op. cit., 1977, p. 69.

⁸⁵ Margarita Ledo, «Galicia en V.O. El cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo», en Miquel Francés (coord.), *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p. 187.

⁸⁶ Soler, Op. cit., 2002, p. 21.

⁸⁷ Esteban y otros, Op. cit., 1977.

⁸⁸ Helena Lumbreras, en *Ibidem*, p. 56.

“Lo que han rodado los compañeros de Laforsa en el interior de la fábrica es completamente distinto a lo que hubiera hecho TVE (...) Cuando discutes la película con ellos, cuando les preguntas lo que ellos creen que debe ponerse o subrayarse, entonces, aunque con evidentes limitaciones, estás elaborando un discurso común con ellos... nosotros discutimos con los obreros de Laforsa todo el proceso de filmación y montaje, y esto me parece válido. No creo que sea obrerismo”⁸⁹.

Sin embargo, algunos de sus compañeros como Manuel Esteban no estaban muy convencidos y dudaban de la posibilidad de que una nueva estética se consiguiera “dándole la cámara al obrero”⁹⁰.

Por último, señalaremos las propias proyecciones como ese otro espacio en el que la figura del autor se disolvía, en este caso, con la del público. Las prácticas cinematográficas clandestinas exigían que el público abandonara su actitud pasiva y alienada, enfrentándose a la ilusión de realidad que el cine tipo *hollywoodiense* genera. Para ello, tras las proyecciones se organizaban y preparaban debates y coloquios guiados que ayudaran al análisis crítico de la cinta e, incluso, se repartían octavillas, dossiers y panfletos, creándose un espacio social de transmisión de cultura política que analizaremos con detenimiento en el siguiente apartado. Por ahora, nos interesa apuntar que las películas siempre estaban por producir; cada proyección era parte de un proceso inacabable en el que de manera colaborativa se pensaba y reflexionaba el sentido del *film*, haciendo así que “desapareciera la distinción entre autor y público”⁹¹. De esta forma, si la interpretación de una obra había estado siempre ligada a su autor, ahora “se arroja sobre el lector, [en este caso espectador], que es el que debe desvelar el verdadero sentido total de la obra en una especie de diálogo o parodia. Se establece así un *lugar* en el que se recogen toda esa multiplicidad de sentidos”, un lugar que en nuestro caso de estudio eran los coloquios posteriores a la proyección de las películas militantes.

2.2.2 Proyectar la imagen clandestina y transmitir saberes salvajes

Linares enfatizaba la importancia de que las imágenes clandestinas se vieran, cuando afirmaba que “la distribución es clave para el Colectivo, ya que el cine que hacemos, si no lo distribuimos, joder, pues no cumple la labor de contrainformación ni de agitación que es su

⁸⁹ *Ídem*.

⁹⁰ Manel Esteban, en *Ídem*.

⁹¹ Benjamin, Op. cit., 2004.

fin último”⁹². Y es que este tipo de cine no tenía ningún sentido si no llevaba a cabo su fin último: resistir y subvertir el imaginario hegemónico franquista. Pero, para eso, necesitaba hacer hincapié en su alcance y esforzarse así en la difusión, es decir, en la distribución y la exhibición. También en el cuarto punto del Manifiesto de Almería se hace alusión a la importancia especial que durante el encuentro tuvo el debate relativo a la creación de una alternativa de difusión que debía “dirigirse a canalizar ese tipo de cine a través de las potenciales plataformas socio-culturales más al alcance del pueblo: cine-clubs, cine-forum, asociaciones vecinales, entidades culturales, etc.”⁹³.

El lugar central de la distribución revela cómo, a lo largo del periodo que nos ocupa, ésta fue aún más importante que la producción. Es decir, que estos grupos no se dejaron llevar únicamente por la pulsión documental y el capital simbólico asociado a la épica del acto creativo, sino que fueron conscientes de que tomar partido en lo sensible tenía también que ver con la transmisión de los saberes que contenían las imágenes. La ética, en este caso, trataba de dejar de lado los intereses individuales e introducirse en un pensamiento colectivo y común. De hecho, incluso algunas iniciativas más o menos vinculadas a organizaciones como el Volti, una distribuidora clandestina ligada a Comisiones Obreras y al PSUC, no seguían ninguna línea política concreta, sino el simple deseo de la transmisión de una serie de películas de tipo político. Su origen tiene que ver con la propia acumulación de material cinematográfico por parte de la propia organización entre finales los sesenta y principios de los setenta, cuya circulación entre la militancia y las organizaciones antifranquistas empezó a ser imperativo. Así nació, en torno a 1971, el almacén de películas o voltio:

“Primero contábamos con una película, que era *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais, y se plantea la posibilidad de organizar algunas sesiones. Las películas tienen procedencias muy diversas. Algunas las conseguimos a través de Antoni Tàpies y su esposa, que tenían una filmoteca en 8 mm muy bien surtida”⁹⁴.

Pero no todas las películas eran de producción externa, algunas eran imágenes realizadas por grupos de cine clandestinos cercanos al Volti⁹⁵ y que ya existían por aquel

⁹² Antolín, Op. cit., septiembre de 1978.

⁹³ «Conclusiones de la I Muestra de Cine Independiente de Almería», 1975, Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito.

⁹⁴ Torrell, Op. cit., diciembre de 2013, p. 57.

⁹⁵ Joan Antón González recuerda que el *Mitin de Montreuil* (1970) “se proyectó mucho, a pesar de que era larguísima, lo que complicaba la sesión clandestina porque había que llevar dos bobinas. Incluso se pasó en la universidad, con mucho público”. También recuerdan que todo lo de Llorenç Soler solía gustar mucho, desde

entonces, como la CCB⁹⁶ o luego el Grup de Producció⁹⁷. Claro que, para hacer circular estas películas, era necesario crear un aparato clandestino que, en primer lugar, centralizara todo el material que luego iría rotando por motivos de seguridad. Joan Antón González se encargaba de avisar sobre qué era lo que hacía falta en cada momento. Se citaba con la persona que tocara para la entrega y él la hacía llegar a quien la hubiera solicitado. Al cabo de unos días la devolvía a través del mismo procedimiento. Años después, la Central del Curt funcionaría de la misma manera⁹⁸. Mariano Aragón lo cuenta así:

“Por ejemplo, tenías que ir el domingo por la mañana a un convento de monjas, a la plaza Juan Güell, de Pedralbes. «Llamas a la puerta, te presentas a la monja y ella te indicará». Efectivamente, la monja te llevaba a un garito y allí había una treintena de trabajadores y trabajadoras de SEAT y de otras empresas, sentados esperando ver el mitin y las intervenciones... En general, los pases se hacían en anexos a la iglesia o colegios religiosos. Por ejemplo, este de Juan Güell o la parroquia de Sant Ramón Nonato, en Hospitalet de Llobregat. Era muy difícil encontrar otro tipo de locales, más o menos seguros. También el Orfeó de Sants, en espacios discretos y reducidos, fue utilizado durante un tiempo. El poder disponer de unas pocas iglesias tenía que ver, en la práctica, con la existencia

El *Noticiero RNA* (1970) a *El altoparlante* (1970), en el que la gente se reía mucho. Aunque ésta última nunca se pasaba sola, siempre se acompañaba de otra. Asimismo, hace alusión a *Proceso 1001* (1973) como película por la cual había un interés especial por ser precisamente de actualidad, además de por el propio interés del colectivo en que se viera. Hace mención también a *Sant Cugat* (1973), que enseñaba la manifestación del 1 de mayo, y se pasó bastante. En *Ibidem*, p. 60. Mariano Aragón, por su parte, también afirma que tenían *Mitin a Montreuil*, que se conocía por el órgano del PSUC, *Treball*, y debíamos intentar que militantes y amigos pudiesen verlo y oír de forma directa a Dolores y Carrillo. Era un material muy comprometido para nosotros y los asistentes, y por ello las medidas de seguridad también lo eran”. En Torrell, Op. cit., marzo de 2013, p. 44.

En el plano internacional, todo lo que estuviera relacionado con Vietnam, como *Vietnam* y *La ofensiva del Tet* (1969), resultaba de máximo interés. “Hubo un esfuerzo encaminado a que estas películas se viesen realmente: eran el símbolo de un tiempo. También las rusas como *El acorazado Potemkin* (1926), *La huelga* (1925) u *Octubre* (1928). También estaba *Zengakuren* (1968) que era una obra muy bien rodada en color (con una belleza plástica y formal espléndida) sobre la resistencia –nada pacífica, por cierto– del movimiento universitario en Japón. ... Luego está *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y de Octavio Gettino, que al ser una película de autor entraba dentro de lo que sería la red de cine clubs. La alquilábamos normalmente a cine clubs, es decir a entidades legales. El sistema consistía en anunciar una película y proyectar otra. Ellos pedían el permiso para otra película pero, en el momento de la verdad, proyectaban *La hora de los hornos*. Esto se hizo bastante a menudo. La policía no solía supervisar lo que hacía un cine club”. En Torrell, Op. cit., diciembre de 2013, p. 61.

⁹⁶ Manel Esteban solía ser el operador de cámara de la CCB al que se le pedía normalmente que rodase una manifestación. Otras personas que participaban en los rodajes eran Pere Joan Ventura, Antoni Tomás y Roc Villas. Después de una reunión más «formal», Antoni Gutiérrez Díaz, responsable de intelectuales del PSUC, dice que había que intentar aprovechar a toda esa gente para rodar actos clandestinos y dar a conocer lo que hacían. No llegó a usar el término contra-información pero se trataba de eso. Joan Antón González en *Ibidem*, p. 58.

⁹⁷ Cuando se crea el Grup de Producció, en 1975, Pere Joan Ventura pasa a ser la persona clave en la producción de cine militante. De hecho, casi todas las películas guardadas en el Institut del Cinema Català son fruto de sus rodajes: unas sesenta películas de pocos minutos, que hoy están en la Filmoteca de Catalunya. Joan Antón González en *Ídem*.

⁹⁸ Torrell, Op. cit., marzo de 2013, p. 46.

entre los religiosos de algún militante antifranquista. Sin esto, todo habría sido más difícil”⁹⁹.

Cuentan sus antiguos integrantes que la red era muy efectiva y funcionaba a varios niveles: uno más clandestino, otro más asociacionista y otro ligado a las organizaciones de base, como Comisiones Obreras, las comisiones de barrio o los comités de universidades¹⁰⁰. El Colectivo de Cine de Madrid, a una escala más reducida, también organizó su pequeña red de distribución y exhibición haciendo uso de sus conexiones con la Universidad y recurriendo a sus espacios para las proyecciones a través de las que también se financiaban¹⁰¹. El Volti, por otro lado, se surtió de las ganancias generadas gracias a la creación del cine-club¹⁰² Informe 35, uno de los más implicados políticamente. La idea de su creación surge de Comisiones Obreras en 1972 y, desde entonces, el Volti e Informe 35, integrado en la vocalía catalana de cine-clubs y, por tanto, de carácter legal, fueron elementos interconectados. A pesar de los vínculos de estas iniciativas con organizaciones políticas, éstas no restringieron sus prácticas a simple propaganda. “La gente del Volti o del cine club Informe 35, generosa y arriesgada, intentó tan solo dar a conocer un cine que, de otra forma, nunca habríamos conseguido ver. La orientación no fue política o ideológica, sino que lo que nos movía era nuestra propia afición al cine”¹⁰³.

Sin embargo, la práctica más intensa en cuanto a la distribución la llevó a cabo la Central del Curt, que, aunque con otro carácter, sí heredó algunas de las estrategias del Volti. Martí Rom reconoce que la cercanía de Cataluña a Francia facilitaba la llegada de

⁹⁹ Mariano Aragón en *Ibidem*, p. 44.

¹⁰⁰ Torrell, Op. cit., diciembre de 2013, p. 59.

¹⁰¹ En cuanto a qué se distribuía, Tino Calabuig nos facilitó un documento con un listado de las películas de las que disponían. El documento, que se presenta en anexo (documento 8), lleva por título «Catálogo de films distribuidos por el Colectivo de Cine de Madrid». Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito. Algunas de las películas son del propio Colectivo, como *Muerte de Pedro Patiño*, *Universidad 71-72*, *Presos*, *Proceso 1001*, *Vitoria*, *Raimon*, etc. Otras, eran de sus colegas catalanes, como *Xirinacs* o el *Mitín de Montreuil* de la CCB, y *Largo viaje a la explotación*, de Llorenç Soler. También contaban con películas realizadas fuera de España, como *Hanoi, martes 13*, *Granada, mi granada*, *Octubre* o *El acorazado Potemkin*.

¹⁰² La expansión del movimiento cineclubista en España se da en los años 50. En 1952 se celebró el I Congreso Nacional de Cine Clubs, al que acudieron y en las Conclusiones de las Conversaciones de Salamanca se pedía la creación de una Federación de Cineclubs. A finales de 1957 se consigue regularizar su situación y surge la Federación Nacional de Cineclubs. El Estado regula un registro de los mismos imponiendo condiciones. En los sesenta la euforia cineclubista remitió bastante hasta finales de la década que empiezan a repolitizarse. La oposición antifranquista interviene en estos espacios de manera clandestina. En Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, CIS 168, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1999, pp. 223-227.

¹⁰³ Torrell, Op. cit., diciembre de 2013, p. 62.

información y material cinematográfico¹⁰⁴. También les llegaba material de Italia, como *Apollon, una fábrica ocupatta* o *La hora de los hornos*. “Lo teníamos todo a mano”, explica¹⁰⁵. Además, los creadores de la Central del Curt también estuvieron ligados a un cine club, en este caso el de Ingenieros, que les sirvió como plataforma y espacio de aprendizaje. Sin embargo, llega un momento en el que Martí Rom junto a Joan Martí empiezan a plantearse la pregunta de qué pasa, por ejemplo, en Bañolas, donde no es tan sencillo que llegue el material que reciben desde Francia. A partir de esta pregunta crean la Central del Curt y empiezan a distribuir el material del que disponían a pueblos y ciudades de Cataluña.

Para transportar el material recurrirían a los canales de circulación oficiales que era el sistema ferroviario. Por ejemplo, la *Paramount* de Barcelona mandaba películas a otras ciudades en tren y ellos aprovechaban también estos viajes. Iban a la estación y se hacían pasar por trabajadores de productoras legales. De hecho, de tanto ir a la estación a dejar películas, en RENFE se pensaban que Martí Rom y Joan Martí trabajaban en la *Paramount*¹⁰⁶. También aprovechaban esos momentos en los que los estudiantes volvían a sus pueblos por vacaciones y mandaban con ellos películas para que las hicieran llegar a sitios remotos.

“Nunca perdieron nada (...) Tampoco nadie cobró nada. Las películas se enviaban y se devolvían al tiempo. Si iban a zonas lejanas entonces se intentaba aprovechar el viaje y que alguien en las ciudades de camino las proyectara también. Los precios que se pagaban por las películas eran muy reducidos y servían para autogestionar la distribuidora. Venía el dinero de vuelta en la lata de la película”.

Ese dinero era en parte para la Central y otra parte para quien hubiera realizado la película. A partir del tercer año pusieron una persona a sueldo.

“El gran mérito no son las películas maravillosas y comprometidas que se hicieron. El gran mérito eran las decenas de personas comprometidas por España que se encargaron de que eso no fallara. Había un conjunto de personas que, sin tantas posibilidades, estaban todas por lo mismo”.

¹⁰⁴ Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona. Parte de la información relativa al funcionamiento cotidiano de la Central del Curt ha sido extraída de esta entrevista.

¹⁰⁵ *Ídem*.

¹⁰⁶ *Ídem*.

La Central del Curt¹⁰⁷ funcionó durante ocho años en los que se distribuyeron más de 120 filmes por Cataluña y España con una media de 600 contrataciones anuales¹⁰⁸. Martí Rom fue apuntando cada una de las contrataciones y las veces que las películas eran solicitadas y proyectadas. Este listado es hoy un documento valiosísimo sobre el alcance objetivo de la Central y sobre los intereses de una sociedad que reclamaba el acceso y distribución de cultura política¹⁰⁹. En este sentido, también hay que destacar la elaboración de dossiers de las películas por parte del Colectivo que también se mandaban a todos los cineclubs de España. Este material servía para el posterior debate y para que la difusión de la cultura cinematográfica lo hiciera de la mano de la política. La edición de los catálogos y los dossiers se financiaba con los beneficios de los alquileres de las películas, aunque, poco después, y tras la creación de la Cooperativa de Cinema Alternatiu, las ganancias servirían también para financiar a esta nueva productora. El objetivo de la CCA era que los y las integrantes de la CDC pudieran también realizar sus propias películas. Sin embargo, no sólo se conformará con proyectos propios, sino que también apoyará otros de distintos grupos, como los del Colectivo SPA (acrónimo de Salvador Puig Antich), un grupo de L'Hospitalet en el que participaban Bartomeu Vilà, Mercè Conesa, Joan Simó y Rosa Babi. En un texto de la CCA, se hablaba de la simbiosis CCA-CDC, y de cómo ésta última:

“Asegura una distribución y exhibición adecuada de los films, tanto los producidos por la propia cooperativa como todos los pertenecientes a la “central

¹⁰⁷ Además, paralelo a la Central, se creó la Cooperativa de Cinema Alternatiu, que serviría como productora y en donde se integraron algunas prácticas de otros colectivos, como el CCC o el Colectivo SPA, así como realizadores independientes como Llorenç Soler. La CCC se articulaba en tres comisiones: distribución (promoción, trabajos específicos...), relaciones con el exterior (realizadores, organismos, edición de textos...) y material (reparo y conservación de films). Las comisiones funcionaban de manera autónoma con reuniones periódicas de todo el grupo.

¹⁰⁸ El catálogo de la CDC constaba de unos ciento veinte títulos (la mayoría de ellos eran cortos y medimétrajes), y abarcaba desde las prácticas cinematográficas más militantes, con un contenido sociopolítico evidente, hasta algunas películas de “cine amateur” de calidad con pinceladas sociales, pasando por otras con intervenciones más próximas a las vanguardias estéticas.

¹⁰⁹ Los datos estadísticos de esta distribuidora dan una idea de la considerable magnitud de esta distribución de cine marginal: hubo una media de 327 contrataciones de sesiones y 610 películas proyectadas al año, lo cual resulta en una media de unas treinta horas de cine al mes. El público se repartía aproximadamente en tercios entre el entorno próximo de la ciudad de Barcelona, el resto de Cataluña y el resto del Estado español. En el ámbito del cine marginal, las películas con mayor difusión fueron las siguientes: Cooperativa de Cinema Alternatiu: *Entre la esperanza y el fraude* (1977), *Can Serra, la objeción de conciencia en España* (1976) y *Un libro es un arma* (1975); Llorenç Soler: *Santa María de Iquique* (1975), *El largo viaje hacia la ira* (1969), *Sobrevivir en Mathausen* (1975); Colectivo Cine de Clase: *El campo para el hombre* (1975), *O todos o ninguno* (1976). Además de los realizadores ya mencionados, entre los autores cuyas películas se distribuían debe citarse a Pere Portabella, Antoni Padrós y los amateurs Baca-Garriga. Asimismo se distribuían también algunos largometrajes, por ejemplo *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, la argentina *La hora de los hornos* (1968) de Solanas-Getino, la italiana *Appollon, fabbrica occupata* (1968) de Ugo Gregoretti y los clásicos *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927) de Sergei M. Eisenstein.

del corto” que se constituye en la rama de distribución formada por los *films* en depósito, de muchos otros autores ajenos a la Cooperativa. Por medio de las cuotas establecidas (parte del importe de los alquileres de los films) se consigue una financiación básica para poder producir otras películas. Un intercambio de material, equipo de rodaje,... entre sus miembros, facilita también los medios de rodaje y realización....”

Otra cuestión distinta era dónde y cómo se proyectarían estas películas. En algunos casos, los propios colectivos se hacían cargo de esta práctica, aunque la mayoría de las veces las películas llegaban a manos de cineclubistas, integrantes de asociaciones de vecinas o gente vinculada a parroquias, centros sociales o a la universidad. Las salas donde se proyectaban películas independientes, alternativas o sociales tenían capacidad para unas cien personas, que eran las que abundaban en los locales de este tipo de asociaciones, parroquias de extrarradio urbano o de zonas rurales¹¹⁰. A veces estas salas se abarrotaban teniendo que realizar varias sesiones, tal y como cuenta Joan Antón González acerca de una proyección de *Viridiana*:

“Una vez, en un local religioso de la calle Mariano Cubí (la Cofra) pasábamos *Viridiana*, pero había tanta gente que era imposible empezar la proyección. Entonces salimos y les dijimos que volveríamos a proyectar la película una vez que terminase la primera proyección. ¡Y se hizo una sesión clandestina *doble!* ¡Fue genial! Hubo unas ciento cincuenta personas, que estuvieron una hora y media circulando por ahí cerca, hasta llegar la hora de la sesión... y sin que la policía se enterase nunca”¹¹¹.

En las universidades se recurría a la coartada de realizar una actividad de carácter cultural para que luego el público debatiera los temas tratados en el debate posterior, deviniendo en actos políticos. Como se ha mencionado, desde la CDC se realizaba material para cada proyección o ciclo, de manera que el público también contara con un recurso más allá de la propia película visionada, lo que demuestra el carácter pedagógico y el impulso autodidacta de este movimiento. Por otro lado, desde los cineclubs también se redactaban a menudo octavillas que se repartían entre las personas que asistían a las proyecciones para dirigir el objetivo de la discusión y facilitar así el debate. También se organizaban ciclos en los que trataban de desmontar el aparato ideológico estatal¹¹².

¹¹⁰ Lisa Escaned, Op. cit., 2014, p. 6.

¹¹¹ Torrell, Op. cit., diciembre de 2013, p. 59.

¹¹² García-Merás, Op. cit., 2007, p. 32.

En 1978, la CDC decidió dar un paso más allá en la exhibición con la creación de la Sala Aurora en Barcelona, un lugar donde realizar las proyecciones de la Cooperativa. La ley de censura ya había sido derogada y se trataba de buscar vías para ampliar el alcance de un tipo de cine que iba poco a poco saliendo de la clandestinidad. El local lo consiguieron gracias al Centre Internacional de Fotografia en la Calle Aurora, número 11 de Barcelona, y la programación inicial, a cinco semanas vista, constaba con sesiones distintas entre las que se proyectaron *Granada, mi Granada*, de Román Karmen, *Entre la esperanza y el fraude*, del Colectivo SPA y *La marcha de la llibertat*, de la CCA, entre otras. También se hicieron ciclos dedicados a temáticas específicas como la Guerra Civil o La Huelga. A pesar de la intensa actividad, la experiencia sólo duró cuatro meses (de noviembre de 1978 a febrero del año siguiente) por el boicot de las distribuidoras de no alquilar películas a salas de exhibición no comerciales y la presión desde Gobernación, entre otros motivos¹¹³. En el apartado que sigue, centrado en el fin de la censura y, por ende, del cine clandestino, desarrollaremos con mayor profundidad por qué fracasaron estos proyectos en democracia.

Como decíamos, fueron los debates y coloquios posteriores a las proyecciones los que producían verdaderos acontecimientos políticos. Un caso interesante por el impacto de las películas en la población (un campo difícil de historiar, debido a la dificultad de acceso a datos sobre recepción de cine, especialmente si es clandestino) es el de las Primeras Jornadas de Cine de León¹¹⁴, celebradas en 1978 por toda la provincia. En un artículo de la época, se hace mención a la dificultad de llevar a cabo el objetivo de debatir sobre los problemas de las distintas nacionalidades y regiones de España y de las nuevas alternativas a estas problemáticas por el temor a hablar en público en los debates como secuela de la educación castrante y represiva franquista. Aun así, resulta llamativo cómo en el mismo texto se hace alusión a que, en una de las proyecciones en el pueblo de Gradefes, por ejemplo, los alumnos del colegio rural acabaran proponiendo en el debate de la película y como alternativa a los problemas del campo, la colectivización de las tierras. En otra parte, el texto cuenta cómo en otra de las proyecciones, ahora realizada en el pueblo de Cabreros, al encenderse las luces después de la proyección, no se levantaba nadie. El debate duró hasta las dos de la madrugada.

¹¹³ Para más información, consultar «Valoración de la experiencia de una sala alternativa (La Sala Aurora)», *Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980.

¹¹⁴ En ellas, desde las pegatinas que se repartieron, los programas, monografías y hasta las entradas, fueron gratuitas. Otra de sus peculiaridades fue la descentralización de las Jornadas, lo que permitió realizar proyecciones en varios sitios de León capital y en pueblos. En Matías Antolín «León: El pueblo fue al cine y vio un cine del pueblo», *Cinema 2002*, n.º 37, marzo de 1978, p. 20.

“En todas las sesiones se configuraron vivos e inquietos coloquios que constituyeron la «salsa» de las Jornadas. Estas fueron el motivo y las películas las motivadoras de que en los coloquios el público no debatiera sólo los filmes, sino que pretendieran llevar esas enseñanzas a su terreno, a sus problemas concretos: el asfaltado, el abandono de los barrios, la explotación de los impuestos, la necesidad de menos circo y más pan. Una cultura popular. Unión y solidaridad de clase. Hambre de cultura”¹¹⁵.

La proyección se convertía así en un espacio de transmisión de unos saberes no normativos. El cine político, en su más amplia definición, funciona como catalizador de unas memorias y unos deseos que no se solían expresar en el espacio público ni en la cotidianeidad. La proyección se volvía un lugar a salvo del tiempo represivo y la censura, un espacio de encuentro y debate en el que el discurso oculto podía emerger y circular, ser discutido y transmitido como parte de uno de esos saberes salvajes que no están reglados ni aceptados como Ciencias o conocimientos universitarios, pero que no por ello, sino precisamente por eso, albergan un potencial enorme de ruptura y de supervivencia, conservan la memoria de las luchas, de lo local y lo particular, un saber regional y diferencial, incapaz de la unanimidad, sino de los afectos y los detalles, esos saberes descalificados de los que, según Foucault, se hace la crítica¹¹⁶. Había en estas prácticas cinematográficas clandestinas que trataban de hacerse visibles, sobre todo a partir de 1977, una intuitiva tendencia a facilitar la transmisión de estos saberes, a generar canales de circulación para estas películas, alejándose de la épica de la dirección fílmica y su aura de autor o genio, sino a proveer de espacios de debate y encuentro al ponerse en común los sentires y saberes del pueblo.

“El coloquio, esto es, el debate, era algo fundamental para nosotros. Con la excusa de hablar de la película, acababas hablando de su contenido político. Por supuesto, era inevitable el deslizamiento hacia posiciones opositoras. El cine club era donde se podía participar en esta extraña experiencia de hablar, digamos, libremente. Era el único lugar donde podía hacerse, y ésta fue una experiencia formativa para miles de personas, que al salir de la proyección volvía a encontrarse con la realidad cotidiana del franquismo”¹¹⁷.

¹¹⁵ *Ídem*.

¹¹⁶ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 21.

¹¹⁷ Torrell, Op. cit., marzo de 2013.

En este caso, se está hablando de los debates en el ámbito cineclubista, como es el caso de Informe 35. Sin embargo, el impulso pedagógico de este espacio fue aún más allá. Si el cine era un canal fundamental como instrumento de lucha y resistencia, también había que transmitir las formas de implementar y articular esta herramienta de emancipación. Un ejemplo perfecto es cómo, también desde Informe 35, se trataba de enseñar a la gente a cómo montar y cómo llevar un cine-club:

“Nos dimos cuenta de que la mayoría de cine-clubs no sabían manejar un proyector de 35 mm o de 16 mm, porque si les pasábamos una copia nos la devolvían hecha un desastre. Íbamos ahí y les explicábamos con el proyector delante cómo se maneja el aparato, qué problemas había, cómo se cambiaba una bombilla... es decir, las cosas más básicas. Después, ya con gente en la vocalía, había cursillos sobre qué se debía hacer para legalizarse y poder llevar un cine-club a nivel legal, sistemas de contratación, fuentes, transporte del material, precios, listas de presentadores, contactos, etcétera¹¹⁸.

Aunque quizás el momento culmen de este impulso pedagógico sería el momento en que, para poder escapar de la lógica de las Escuelas Oficiales de Cine, se crea la escuela de formación no reglada Aixelà. Ésta surge desde el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona (SDEUB) en 1967. Las clases se desarrollaban en un local comercial de material audiovisual en Barcelona donde, durante 1968 y 1969, se impartieron nociones básicas de cinematografía. Su precedente lo encontramos en los cursillos de cuatro meses que desarrollaron el Cine-club Ingenieros y la Asociación Bonanova. Así fue cómo surgió una escuela no oficial de cine en Barcelona, que aglutinó a figuras como Miquel Porter-Moix, Arnau Olivari, Román Gubern, Jose Luis Guarner y Pere Portabella, entre otros. Su máxima era el permitir el conocimiento del cine y rechazar tanto su ejercicio profesional, como a la industria cinematográfica capitalista, mostrando al mismo tiempo una gran voluntad de independencia por parte de sus integrantes. Su peculiar defensa del cine independiente se concretaría en el slogan “por un cine adecuado a una necesaria y urgente transformación social”¹¹⁹.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹¹⁹ En Aixelà se distinguen tres tendencias básicamente: la primera busca la estética de los movimientos underground americanos (como hace el grupo madrileño Búho Films) y su máximo exponente es la singular e iconoclasta obra de Antoni Padròs. La segunda se centra en realizar un cine más personal, de autor, con ciertas inquietudes sociales (que no políticas) como en el caso de la obra de Roc Villas *Autoretrat*. La tercera se define como una postura histórico-didáctica que ilustra el pasado en tanto que agente transformador del presente,

2.2.2.1 *Historia(s) de una proyección clandestina en una parroquia de Asturias (1976)*

Toda la información que tenemos de estos encuentros, proyecciones o jornadas, son de publicaciones, materiales o comunicaciones personales proporcionadas por parte de las personas directamente implicadas en estas prácticas. Sin embargo, un día conocimos a una persona que en 1976 asistió a una proyección clandestina en una pequeña parroquia de Gijón. Su nombre es Marisa González de Oleaga. Nació en Buenos Aires y emigró a España junto a su familia en 1975, cuando contaba con 15 años. La peculiaridad y, por eso, la excepcionalidad de su relato es el haber asistido a esta proyección sin expectativas y haber permanecido toda su vida sin contacto alguno con este tipo de cine o con las personas implicadas en su producción. Podríamos decir que es el prototipo de espectadora ideal, en el sentido de que no tenía ni tuvo ningún lazo con esta práctica más que su propia experiencia: ver unas imágenes que la marcaron de por vida.

Hacemos énfasis en esto porque nos gustaría, aprovechando el encuentro fortuito que se produjo con Marisa, centrarnos precisamente en los efectos que este tipo de cine podía tener en una persona totalmente ajena a esta práctica y sobre cómo el hecho de haber visionado estas imágenes en una proyección clandestina aumentó la potencia y la cualidad de su experiencia, así como su forma de sentir y percibir las imágenes. La película que vio fue *Vitoria*, del Colectivo de Cine de Madrid, un documental al que dedicaremos un extenso análisis en el capítulo cuarto, especialmente en lo que se refiere a la vida de sus imágenes en democracia. El documental fue realizado en 1976 a colación de los Sucesos de Vitoria y es un impactante documento de la situación en la ciudad después de la masacre, que se centra principalmente en las familias de las víctimas, en el vecindario de Zaramaga y en el multitudinario funeral. Casi cuarenta años después de que Marisa asistiera a esta proyección clandestina, volvió a encontrarse por casualidad de nuevo con las imágenes, ahora insertas en el documental de Lluís Llach, *La revolta permanent* (2006).

Consideramos su testimonio valioso y único, ya que no existe otro publicado sobre la experiencia de una proyección clandestina de estas características. El relato que nos ofrece Marisa, que adjuntamos como anexo, es sugerente en tanto que ella recuerda mucho más de

como en el film *El noi del sucre* de Albert Lecina y Germán Piedra en el que se relata la historia del dirigente sindical Salvador Seguí, asesinado en 1923 por mercenarios contratados por la patronal. De esta variedad de tendencias (en un principio enriquecedoras) surgen las diferencias entre los que entienden la escuela como un centro de formación y los que la ven como un potencial centro de producción independiente, divergencias que unidas a la falta de recursos económicos del centro lleva a su cierre durante el curso 1969-70 y al final de esta singular experiencia. En Martí Rom, Op. cit., 1978 (a).

lo que cree. Quizás no recuerda datos concretos, como con quién fue a la proyección, si el cura de la parroquia donde se proyectó lo presentó o si ella se quedó al debate. Pero lo que sí recuerda a la perfección son todas las sensaciones, lo más corporal y sensorial, el miedo, el frío, la humedad, los olores, el impacto de las imágenes, las ropas, el nerviosismo, la sensación de conexión con Argentina. Nos interesa esta idea porque la memoria se transmite en el cuerpo y a través de él. Que Marisa recurra a este tipo de evocaciones muestra el relato tan poco elaborado de esta experiencia y por tanto la potencia que alberga.

“El lugar lo recuerdo como una cosa muy precaria, con sillas de estas plegables de madera y yo no sé si había una pantalla de éstas, o si se proyectaba directamente en la pared, o una sábana, la verdad es que no lo recuerdo, pero era la sensación de precario, y la sensación de tener que estar como muy atenta a los ruidos por si acaso había que salir. Yo creo recordar que había una puerta de entrada y yo, ya en esa época, mirá por dónde, hay algo que es constante en mi vida, que es, no solamente material sino simbólico, siempre buscar una puerta de salida”¹²⁰.

En primer lugar, nos gustaría enfatizar la idea del miedo porque es la que mejor hila con todo el argumento sobre las prácticas clandestinas elaborado hasta ahora, y cómo su condición de permanecer ocultas, escondidas por los riesgos que conllevan, potencian su propia experiencia. Más allá de épicas, lo que me interesa es pensar en el alcance de las imágenes, es decir, en su capacidad de impacto en el momento de su recepción dependiendo de las condiciones en que son visionadas y cómo la clandestinidad altera/intensifica su percepción. En este sentido, la condición de clandestinidad en un espacio pequeño con una serie de personas afines políticamente, en una comunidad autónoma como Asturias, con toda su historia de revueltas mineras y revoluciones y en un momento como 1976 en España, con toda la crispación, violencia y la incertidumbre política, no hacían sino potenciar el efecto de unas imágenes ya de por sí “poderosísimas”.

“Yo no sé si me quedé al final al cine fórum, pero sí recuerdo que éramos muy pocos y de la sensación como de que en cualquier momento había que salir corriendo. Y recuerdo que las imágenes me produjeron tal impacto, tal sensación como de que acá también están pasando cosas como allá, que me permitieron, por lo menos temporalmente, pensar que no había pasado de un mundo a otro, sino que había continuidades entre los dos mundos, y reconectar esa especie de

¹²⁰ Marisa González de Oleaga, Entrevista realizada por la autora, 11 de mayo de 2017 en Madrid. En anexo se presenta una transcripción de parte de la entrevista (Entrevista 2).

sensación que yo tenía de que me habían tronchado literalmente la vida y que mi vida del otro lado se había quedado como en suspenso, como si hubiera vuelto a nacer y tuviese que aprender todo de nuevo (...)

Todo era tan terriblemente violento, me recordaba a lo que había dejado, y creo que el disparador, en buena medida, son las imágenes de la matanza de Vitoria, que son imágenes poderosísimas, porque no es el sector naval enfrentándose con tornillos a la policía, sino que es gente absolutamente indefensa pidiendo simplemente aumento de sueldo, metidas en una iglesia niños, mujeres, y estos hijos de puta de los grises que los disparan por la espalda cuando salen, a mansalva. Y luego claro, en esa época, ahí aparecen las grabaciones, que es demoledor, de las conversaciones que tienen los grises con el mando, que es lo de contribuimos a una gran masacre, les dimos una paliza, una cosa de, no sé cómo llamarlo, de una crueldad y de una brutalidad increíbles.”¹²¹

De esta forma, no queremos restar potencia a las imágenes *per se* sino más bien sumar todo el contexto de recepción a su impacto en los cuerpos. Nos centramos más en eso y no tanto en las imágenes (que, como decimos, veremos con detenimiento en el cuarto capítulo), precisamente para pensar las condiciones subjetivas del cine, algo siempre presente porque no puede existir una objetividad en su aprehensión. El cine no es sólo ese cine. No sólo se ve *Vitoria*, sino que *Vitoria* se ve ligándolo a la propia experiencia y aprendizajes, se entreteje con las múltiples temporalidades de aquellos que la visionan y de las condiciones de su visionado. Por eso, el testimonio de Marisa es tan valioso, porque entreteje *Vitoria* con su trayectoria vital.

El miedo que siente en la proyección es también el miedo y el terror que ha heredado de las historias que su madre le ha contado sobre la Guardia Civil y los grises, es esa necesidad hasta simbólica de tener siempre un hueco por el que huir... Pero ese miedo está también entretejido con las historias que Marisa trae consigo de Argentina, de los desaparecidos, de Montoneros y la de toda la historia de la dictadura-cívico militar de Videla. *Vitoria*, para Marisa, no se puede desligar de todo eso, al igual que tampoco se puede desligar de cómo le permite tender ese puente con Argentina a través de lo político-religioso: de la represión en la Iglesia de San Francisco de Asís hasta la parroquia en la que ve las imágenes, pasando, por supuesto, por los curas obreros y la movilización que ya había conocido en Argentina.

Tampoco es casual que, después de ver *Vitoria*, Marisa empiece a militar. Demuestra la capacidad *performativa* del cine: el cine militante hace militar. Esto es un efecto

¹²¹ *Ídem.*

poderosísimo que revela que los efectos que la represión y el poder tienen sobre los cuerpos también pueden ser subvertidos a través de los efectos sobre los cuerpos de la resistencia y del cuidado de sí. Las prácticas cinematográficas como acción que mueve los cuerpos y los seduce, envuelven a la experiencia del cine y potencian (o neutralizan) sus efectos. Otra de las cuestiones que menciona Marisa es paradigmática en este sentido. Nos referimos a la de la identificación con lo que sucede en pantalla y que ella encuentra en todo lo que ya hemos mencionado pero, especialmente, en la chica joven que entre penumbras es entrevistada acerca de su experiencia sobre la represión en Vitoria. También lo encontramos en Francisco Aznar, el único menor asesinado aquel día y con quien Marisa establece vínculos precisamente por su edad.

Todo esto se suma a las imágenes del pueblo en la calle, puño en alto, despidiendo a los asesinados el día del funeral. Como Marisa lo denomina, “un funeral político”. Con estas experiencias y expectativas acumuladas en el espacio de una proyección de cine, no resulta llamativo que, cuando, cuarenta años después, cuando vuelve a encontrarse con las imágenes, su reacción sea la de echarse a llorar. Ante toda esa serie de estímulos del pasado, de memorias tan poco organizadas, sino desorganizantes, lo normal es que la reacción sea precisamente la de una expresión corporal tan instintiva y visceral como la del llanto.

Todas estas cuestiones hacen del relato de Marisa un testimonio revelador de lo que tuvo que ser asistir a una proyección clandestina de una película precaria que llegaba desde otra ciudad, en un sitio oscuro e ilegal, con una historia que se fundía con otras historias en el espacio mismo de la proyección. Nos cuesta pensar momentos de mayor intensidad política en la transmisión de un “discurso oculto” que los de este relato.

2.2.3 Desbordar (y habitar) las fronteras

Siguiendo la importancia de la transmisión de la imagen y la cultura política, una de las cuestiones más relevantes dentro de las prácticas cinematográficas clandestinas era precisamente salir de la frontera española y llegar a otros países para que se supiera qué pasaba en España con la esperanza de alcanzar apoyos internacionales y deslegitimar aún más el régimen franquista allende fronteras. Ciertamente es que la circulación de películas de cine militante en los años sesenta y setenta fue muy habitual, tal y como comentamos en el primer capítulo, pero cuando las imágenes trataban de trascender un régimen dictatorial, el viaje y la vida de estas películas adquiriría una dimensión cualitativamente distinta. En cierta manera, que unos metros de película consiguiesen escapar de la frontera española significaba que se

habían salvado. En España, siempre correrían el riesgo de ser censurados, capturados, invisibilizados. Pero, una vez alcanzaba la frontera, la imagen dejaba de ser clandestina, se había salvado, y con ella toda la información y la memoria que podía contener. También funcionaba a la inversa. Como hemos visto en el apartado anterior, que una película de tipo político pudiera acceder al interior del país y ser proyectada y experimentada por un público, por pequeño que fuera, era en sí ya una victoria con efectos multidireccionales.

Por eso, ni la CDC ni el CCM proyectaban únicamente sus películas, sino también otras que conseguían a través de sus contactos internacionales producidas en Latinoamérica o Europa, tal y como vimos en el documento que nos facilitó Tino Calabuig. Por otro lado, las que salían desde España llegaban a Francia, Italia, Holanda, Bélgica, Portugal o Italia. Transportadas por emigrantes españoles o por los propios cineastas, circulaban por festivales como el de Leipzig (celebrado en la entonces República Democrática Alemana), y en donde Llorenç Soler presentó varias películas, recibiendo un galardón otorgado por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica por *Será tu tierra* en 1967 o el CCM, que ganó el premio de la Federación de Periodistas de la RDA por *Presos* (1972). También se llevaban al Festival de Grenoble o al de Pessaro, así como en ocasiones se vendían a determinadas televisiones extranjeras, como la ZDF, lo que suponía su principal fuente de ingresos para material de rodaje y quienes también facilitaban carnets de prensa para permitir a los grupos de cine clandestino camuflarse como periodistas extranjeros en su propio país¹²².

Sin embargo, tal y como me confesaba María Miró, una integrante del CCM, más que la recaudación de fondos, el objetivo primordial era que las imágenes se vieran fuera del Estado español. Para el caso de la primera etapa del CCM, además, los revelados se hacían también en el extranjero. Según Linares, primero se llevaban a Roma y, después de un tiempo, a París. Esta etapa era la más difícil. En esta parte de la producción, todo esto estaba muy vinculado al PCE y a la gente que tenían en Francia. Pere Fages y Mikel Ibarrondo eran los encargados de recibir los materiales en París, donde se revelaban los negativos y se hacía el montaje para traerlo de nuevo de vuelta a España.

La relación de algunos de los colectivos de cine catalán con Francia ha sido estudiada en profundidad por Alberto Berzosa. Por su trabajo, conocemos al detalle el papel de Fages dentro de los vínculos de cine militante con Francia, quien tuvo una posición privilegiada por su trabajo en la industria cinematográfica y por recibir, por encargo de la *Mesa redonda de los jueves*, a los periodistas extranjeros que querían entrar en contacto con la oposición en

¹²² Tino Calabuig, Entrevista realizada por la autora, 5 de diciembre de 2013 en Madrid.

España¹²³. Fue así como se produjo una primera toma de contacto con Francia de la que la CCB se beneficiaría, facilitándole la realización, por ejemplo, de *Paris, juin* (1971), una de las películas más representativas del grupo¹²⁴. Una vez que Fages se exilia en Francia en 1971¹²⁵, él mismo encarnaría el vínculo con el país galo y, desde entonces, prestarían apoyo a la CCB, al CCM, y a otros grupos de Galicia¹²⁶. Por otro lado, Mikel Ibarrondo, por aquel entonces miembro del PCE, coordinaba las acciones cinematográficas del partido y prestó servicios logísticos a los grupos para trabajar en París. También se encargó de guardar copias de las películas y proyectarlas en sus actos informativos sobre la situación española.

Las formas de trabajo y la relación del cine clandestino con otras organizaciones y partidos fuera de España era una tarea pendiente que, tanto Berzosa como Xosé Prieto, han cubierto en buena medida. Aunque merecería la pena seguir indagando en este sentido, lo que nos interesa en este punto no son tanto estos vínculos internacionales formales, más ligados a partidos y organizaciones con estructuras concretas, sino más bien la circulación y vida de las imágenes clandestinas allende fronteras, sobre cómo este cine sirvió también para concienciar sobre la situación en España y que el imaginario de la resistencia antifranquista desbordara las fronteras. Sabemos que una de las películas más utilizadas en estos actos fue *Presos*¹²⁷ (1972).

¹²³ Berzosa Camacho, Op. cit., 2009, pp. 46-47.

¹²⁴ Se trata del rodaje del *Mitín en Montrenil*. El PCE pondría en contacto a la CCB con el colectivo francés Dynadía, que les ayudó dándoles todos los instrumentos de trabajo necesarios. Brigitte Dornès era una de las personas que formaba parte de este grupo y que, poco después, colaboraría habitualmente con la Comisión. También Jacques Bidou, líder del grupo –y posteriormente de UNICITÉ– colaboró con la Comisión facilitándoles el acceso a los recursos de que disponía. Para la película entrevistaron a personalidades como Carrillo, Ibarruri y otros representantes del Comité de Información y Solidaridad con España (CISE) y de la Delegación de Exteriores de Comisiones Obreras (DECO). Después del rodaje, volvieron a Barcelona para montar las cintas y en el montaje también participó Brigitte Dornès, junto a Manel Esteban y Pere Portabella, y en ocasiones, con Octavi Pallisa y Pere Fages. En *Ídem*.

¹²⁵ Se exilia cuando lo detienen por pertenecer a la asamblea de Cataluña. Una vez instalado en París se afilió al PSUC, con lo que en un principio pudo parecer que la Comisión quedaba vinculada de forma oficial al partido, sin embargo la CCB siguió manteniendo su independencia. En esa época (en torno a 1971) se incorporó mucha gente nueva, como Xavier Vinader, Pere Joan Ventura, Roc Villas, con lo cual les fue posible continuar con su trabajo en el interior de España, de la misma forma en la que lo había hecho hasta entonces. Lo único que cambió fue la mayor facilidad para distribuir sus productos en territorio francés, ya que hubo una relación más estrecha con los organismos españoles ya existentes y que se prestaban a ello, como la DECO, el CISE, y por supuesto el PSUC y el PCE. En *Ídem*.

¹²⁶ En *Ídem*.

¹²⁷ Sin embargo, a pesar de este éxito inmediato, el hecho que encumbró este filme fue que el día 20 de diciembre de 1973, coincidiendo con el comienzo del “Proceso 1001”, se produjo el atentado de ETA en Madrid contra el almirante Carrero Blanco, lo cual provocó un aumento de la expectación en torno al juicio y la necesidad de informar de lo que sucedía en España. De este modo las imágenes de *Prisons*, en las que puede verse a Marcelino Camacho y a sus compañeros en el interior de la cárcel, fueron utilizadas por un gran número de televisiones, lográndose así un gran éxito del cine militante español en el extranjero.

Se trata de un corto hecho a base de imágenes fijas realizadas en la cárcel de Carabanchel en Madrid. Estas cincuenta o sesenta fotos fueron realizadas y llevadas a París gracias al Grupo de Madrid. Allí fueron montadas en los estudios de UNICITÉ¹²⁸ por Brigitte Dornès, quien ya había colaborado con la CCB en la realización de *Paris, juin*. Nos detenemos en este corto por el interés que presenta su manera de elaboración para el contenido de esta tesis. Y es que, para conseguir las imágenes, era necesario introducir clandestinamente una cámara en la cárcel. Para ello, tanto abogados como otros cómplices aprovechaban sus visitas a la cárcel para ir introduciendo, pieza a pieza, una cámara pequeña de la marca Bell and Howell que había sido proporcionada por el periodista sueco, Leif Persson. Ya dentro, Miguel Bilbatúa, militante comunista e integrante del grupo de producción de Madrid, realizó las fotos. Cuando Bilbatúa salió de prisión, se enviaron las cintas a París, dando como resultado este corto de trece minutos, con imágenes de presos tan representativos como Marcelino Camacho, y con una banda sonora en la que se recitan poemas de Miguel Hernández y Marcos Ana. Las únicas imágenes en movimiento que tiene se encuentran al final del corto y son del exterior de la cárcel. En ellas se muestran algunas manifestaciones por la amnistía. *Prisons* se terminó en 1972 y los encargados de su distribución fueron el CISE¹²⁹ y UNICITÉ. Se trataba de una obra colectiva, transnacional y de múltiples complicidades, que consiguió, por un lado, burlar todas las políticas y los límites que invisibilizan el espacio mismo de la cárcel como punto ciego primordial de cualquier sociedad y, por otro, consiguió trascender, no sólo la censura, sino las fronteras de una dictadura.

En el archivo de la UNICITÉ en París encontramos una carpeta exclusivamente dedicada a este corto, junto con documentación sobre las películas españolas que iban llegando y que se almacenan a París. También se encuentran catálogos y descriptores, como un documento realizado por Brigitte Dornès y Claude Thiebaut, titulado “Note relative aux archives: Espagne”, fechado en 1978. En él aparecen películas de distintos colectivos y procedencias, tales como *Prisons*, *La lucha obrera en España* y *Proceso 1001*. Por otro lado, en el

¹²⁸ El colectivo Dynadia, compuesto por comunistas pero sin estar ligado al PCF, acabó deviniendo otro colectivo que ya sí formaba parte de la estructura del PCF, UNICITÉ. Su director era Jacques Bidou.

¹²⁹ El *Centro de Información y Solidaridad con España* fue creado por Marcos Ana en París en 1961. Fue un organismo afín al Partido Comunista de España, con sede en Francia, con un gran poder de convocatoria tanto en países europeos, Holanda, Gran Bretaña, Bélgica, etc. como en EE.UU. y Canadá, siempre en defensa de la democracia, la amnistía de presos y exiliados políticos, etc. Se trataba de un núcleo cultural español en el extranjero, que organizaba campañas de solidaridad con el pueblo español. Además de Ana, su director hasta la muerte de Franco, se encontraban personalidades como Pablo Picasso como presidente de honor, Ángela Grimau y Miguel Ibarrondo. Además, también contaron con la colaboración de personajes de la cultura francesa como Jean-Paul Sartre, Michel Piccoli o Jean Cocteau.

archivo de Historia Social de Ámsterdam, encontramos información sobre actos en los que se proyectaron algunas de las películas del cine clandestino español. Generalmente eran proyectados en actos de apoyo a distintas luchas en España y contra la dictadura, y organizados por organizaciones políticas y exiliados españoles en el extranjero.

Entre ellos, nos encontramos un cartel de un mitin celebrado en memoria de Salvador Puig Antich, militante del MIL, condenado a muerte y ejecutado por el franquismo en 1975. El mitin fue organizado por el PCE en Ámsterdam y en el evento se proyectó una película sobre “presos políticos españoles”. No tenemos ninguna duda de que el cartel se refiere a esta película del Grupo de Madrid, que terminó de realizarse en París con la ayuda de la UNICITÉ¹³⁰. Sacamos este ejemplo a colación, como una de las causas o batallas desarrolladas en España que tenían su eco fuera y en donde el cine clandestino podía servir como muestra gráfica y en movimiento de lo que sucedía en el interior. No hemos realizado un seguimiento exhaustivo de todos ellos porque trasciende los objetivos y pretensiones de esta tesis y porque, además, no consideramos que una cantidad determinada de casos aportara mayor sentido ni rigor a la investigación. Con sólo unos cuantos ejemplos podemos comprobar cómo las películas de cine clandestino que alcanzaron la frontera tuvieron un papel destacado en estos actos de concienciación en los que el cine funcionaba como apoyo y disparador de una lucha política que comenzaba en el Estado español.

Otro ejemplo interesante en este sentido es el de una conferencia organizada en Rotterdam (Holanda) para informar sobre la masacre de Vitoria. No tenemos constancia de la fecha, pero tuvo que ser muy cercana a los Sucesos, ya que en el cartel sólo aparecen tres de los asesinados que, días después, ascenderían a cinco¹³¹. Nos interesa este caso en concreto porque la imagen a la que se recurrió para realizar el cartel es un fotograma de *Vitoria*, el documental del CCM que ya hemos mencionado a colación de la proyección en Gijón y que comentaremos en profundidad en el capítulo cuarto. La imagen es una de las tomadas por Tino Calabuig¹³² del suelo del barrio de Zaramaga, donde se produjo la carga policial. Sobre las baldosas y escrita con sangre se puede leer la palabra “JUSTICIA”. Esta fotografía circuló por periódicos y revistas, pero nos parece significativa esta apropiación de la imagen para el cartel de un acto fuera de España.

La lucha por la amnistía y la cuestión de los presos políticos fue otro de los temas y causas más recurrentes de la lucha fuera y dentro de España. Sabemos que el Proceso 1001

¹³⁰ El cartel se presenta como anexo (documento 9).

¹³¹ El cartel se presenta en anexo (documento 10).

¹³² La fotografía se presenta en anexo (documento 11).

difundió *Presos*, el corto del que hablamos antes, e impulsó la creación de otra película *El proceso 1001*. Por otro lado, destaca la exposición *Amnistía: que trata de España*, realizada en Milán en 1972. Lo interesante de esta exposición para el tema que nos ocupa es que, paralela a su celebración, también se realizó un reportaje coordinado por el CCM y con el mismo título que la exposición. Como no tenían recursos para poder mandar un cámara a Milán, encargaron la filmación a gente de la DECO, la Delegación Exterior de Comisiones Obreras, una embajada oficiosa con sede en París y dirigida por Ángel Rozas y Carlos Elvira. La DECO tenía como finalidad dar a conocer la situación en España e intentar ayudar a las familias de trabajadores y sindicalistas oprimidos por el franquismo. Fue asimismo colaboradora asidua de los colectivos de cine militante operativos en España (Barcelona, Madrid), que buscaban informar en el exterior de lo que allí pasaba.

Holanda fue otro lugar de apoyo a la causa en España. Además de los ejemplos que ya hemos visto de la charla sobre los *Sucesos de Vitoria* o el mitin en memoria de Puig Antich, aparecieron organizaciones como Acción fuego, basada en Utrecht y creada en 1970 por Son Rien Dijkstra y Piet Laros, dos viejos brigadistas holandeses. En 1973 ocuparía el consulado español en La Haya. Acción fuego organizó multitud de exposiciones y eventos sobre la situación en España y tuvo apoyo de gentes como Marcos Ana. De esta organización destaca todo el material gráfico que crearon en carteles y demás propaganda y difusión¹³³.

Otro caso interesante tiene que ver con el apoyo internacional a ocho objetores de conciencia que fueron detenidos en España al negarse a hacer el servicio militar. En la documentación revisada en Holanda, encontramos información sobre una campaña para recaudar fondos organizada por la WRI (War Resisters' International)¹³⁴. En uno de los documentos, con un listado de productos que podían comprarse, aparece una de las películas de cine clandestino realizadas en Cataluña por la CCA, *Can Serra* (1976). En el verano de 1975, jóvenes de distintos lugares del Estado, comienzan un servicio civil en barrios obreros de Hospitalet, Málaga, Madrid, Bilbao, Vic y Tarragona. El caso de *Can Serra*, en Hospitalet, tuvo una especial trascendencia porque comenzaron a realizar trabajos voluntarios en un casal de ancianos y montaron una guardería. El documental recoge estos trabajos de ayuda a

¹³³ Parte de esta documentación gráfica se puede en la web de «Memory of the Netherlands», accedido el 25 de junio de 2017, <http://www.geheugenvannederland.nl/en>.

¹³⁴ Su origen tiene que ver con un grupo internacional fundado en 1921, cuando gentes de Alemania, Austria, Holanda y Gran Bretaña se juntan en Holanda para formar PACO (paz en esperanto). Pronto cambiaron su nombre a WRI: War Resisters' International. Tuvieron una extensión asombrosa, con grupos en más de veinte países, como la antigua URSS, Japón o México. Sin embargo, la WRI se concentró en el apoyo de los objetores de conciencia. En April Carter, *Peace movements. International protests and world politics since 1945*, New York: Routledge, 1992, p. 9.

la comunidad, que se presentaban como propuesta alternativa al servicio militar, a la vez que se enarbolaba un alegato antibelicista para el que recurría a imágenes de archivo de la Guerra de Vietnam, que intercalaba con estas otras de los objetores en Hospitalet. Las autoridades hicieron caso omiso de estas iniciativas y los jóvenes fueron finalmente encarcelados en Figueres, pero sí que consiguieron hacer que el movimiento creciera, así como el apoyo social.

En 1973 apareció un libro publicado por Jesús Jiménez titulado *La objeción de conciencia en España*, editado por Cuadernos para el Diálogo, donde exponía los casos de objetores encarcelados hasta la fecha, que suponían unas 268 personas, de las cuales 264 eran reconocidos como testigos de Jehová. Algunos de estos llevaban encarcelados desde 1962 y 72 llevaban en prisión más de cinco años. En Holanda también encontramos fragmentos mecanografiados de este libro, postales dirigidas a Arias Navarro para condenar el trato por parte de la justicia, así como las posibles penas que les podían imponer a los ocho objetores e, incluso, con el mismo diseño que en las postales, encontramos portadas de periódicos holandeses dedicadas a este tema¹³⁵. Lo interesante de esta documentación para el tema que nos ocupa es ver cómo una causa de origen español, tenía que ver con una lucha que nacía en Europa en el período de entreguerras, el antibelicismo y cómo una película de este tipo servía para apoyar esta lucha, ser prueba del trabajo que estos jóvenes estaban realizando y objeto para ser consumido apoyando la campaña de recogida de fondos. La película misma pasaba a formar parte de la propia lucha, revelando una vez más su capacidad *performativa* y el entrelazamiento de este cine con la realidad.

Por último, también querríamos mencionar algunos casos en los que el cine clandestino español tuvo presencia en Portugal, como, por ejemplo, unos ciclos realizados en la frontera con España. Éstos fueron organizados por Fernando Ruiz Vergara y Ana Vila, director y guionista de la película *Rocío* (1980), película a la que dedicaremos un extenso estudio en el capítulo tercero. Por nuestras entrevistas con Ana Vila en relación a *Rocío*, supimos de algunas de las actividades de la pareja en el país luso después de la Revolución de los Claveles, que había librado a Portugal de las políticas de lo visible dictatoriales, y que nos parecen significativas en nuestro contexto. Querríamos resaltar tres actividades en concreto, los ciclos en la frontera, el Cinema Stadium en Argés, y la Mostra de Cinema de Intervenção, de 1976 en Estoril¹³⁶.

¹³⁵ La postal se presenta como anexo (documento 12).

¹³⁶ El cartel de la Mostra se presenta como anexo (documento 13).

Aparte del testimonio de Ana Vila, no hemos encontrado más documentación de los ciclos, algo que trataremos de seguir investigando en el futuro. Por ello, nos ceñiremos al relato de Vila, y trataremos en el futuro de completar con más documentación. Según Vila, la idea de hacer estos ciclos fue de Fernando Ruíz Vergara y surgió a raíz de los que se organizaban en Perpiñán, aunque el objetivo era hacer algo más didáctico, unos ciclos más políticos. Éstos se desarrollaron entre el año 1974 y 1975. Hablaron con distintas distribuidoras y pactaron que todas las películas costaran la misma cantidad. Ellos sólo cubrían gastos si venían por lo menos cien personas al ciclo. Lo que hacían era contratar un hotel para que la gente se pudiera hospedar en él y que éste estuviera cerca de un cine o, incluso, usar el propio salón de actos del hotel para las proyecciones. Hicieron ciclos en Viana do Castelo, Portimao y Braganza, y aprovechaban fines de semana largos y fuera de época para que saliera mejor de precio y la gente se pudiera desplazar desde España. También decidieron poner guardería para que padres y madres pudieran venir y dejar a los niños al cuidado de alguien. Las guarderías, que contaban con varios monitores, admitían niños desde pocos meses a doce años. Vila cuenta divertida cómo algunos padres se olvidaron de los niños hasta en tres ocasiones. A los ciclos también acudían librerías como la librería *Opinión portuguesa*, que vendía libros y música prohibidos en España. Aprovechaban fines de semana largos para organizar este tipo de ciclos de los cuales hicieron cerca de veinte en cada sitio. Con todo, al tener que requerir el transporte y el pago del alojamiento, ésta era una actividad vedada para una clase trabajadora y sólo podía asistir gente de clase media, que se dedicaba a profesiones liberales. Vila recuerda que el primer día hubo una denuncia desde España. A Ruíz Vergara incluso le quitaron el pasaporte. Hicieron alrededor de cincuenta ciclos¹³⁷.

La intervención de Vila y Vergara no se queda en los ciclos, sino que también participaron en la celebración de la Mostra Internacional de Cinema de Intervenção, en Estoril, celebrada del 1 al 9 de mayo de 1976. Organizada por el Centro de Intervenção Cultural y realizada en el Salón de Congresos do Estoril con la presencia de realizadores y de colectivos de cine militante de todo el mundo, así como críticos de *Cahiers du Cinema*, *Ecran 76* y *Le Monde Diplomatique*. Entre las sesiones encontramos algunas dedicadas a *Las luchas de liberación*, *Emigración en África*, *Colonialismo y racismo*, *Portugal* o *Luchas antifascistas*. Las películas trataban temas como la luchas de liberación del pueblo palestino, de Vietnam, Irlanda, Sahara Occidental, Laos y Argelia. También se centraban en las ex-colonias portuguesas como

¹³⁷ Ana Vila, Entrevista realizada por la autora, 9 de septiembre de 2016 en Madrid.

Angola y Guinea-Bissau. En la sección de “Fascismo y represión”, se proyectaban algunas películas de cine español realizado en clandestinidad, aunque algunas de las películas tienen títulos cambiados o no consta el colectivo que las realizó. Por ejemplo, de *Universidad 71-72*, se dice que es anónima, cuando fue realizado por el Grupo de Madrid, y que la producción y difusión es a cargo de CISE. También se pasó *Prisiones*, que figura como anónimo y distribuida por CISE. *Manifestaciones* (1976), que probablemente se refiera a las de febrero del 76 y que fueron rodadas por la CCB. *Luchas obreras* (1974), *Marzo 76*, que se refiere a *Vitoria*, del CCM, aunque, como en las demás, dice que es anónima. *Festival Raimon*, el concierto de Raimon en Madrid en 1976, o *Franco assassino*, del mismo año, corto de animación del que no hemos podido encontrar más información, y *La ciudad es nuestra* (1975), de Tino Calabuig. Lo más probable es que todas estas películas que llegaron a través del CISE, vinieran directamente desde Francia a Portugal.

2.3 Intersticios: el fin del cine clandestino y la abolición de la censura

En este último apartado queríamos cerrar la historia de la censura previa en España que comenzamos en el primer capítulo. Como vimos, esta política de lo visible, represiva y centralizada, es nuestra unidad de medida para definir las prácticas cinematográficas clandestinas. Por consiguiente, la abolición de la ley llevaría implícita el fin de estas prácticas. Si no hay censura no hay clandestinidad, ya que la clandestinidad es una condición generada en base a una limitación en lo visible que acaba generando imágenes prohibidas, tabúes. Este apartado nos sirve para finalizar esta historia de la censura previa cuya abolición coincide con las políticas reformistas de la Transición y analizar las posibles mutaciones y las disputas en torno a lo visible en su vínculo con la libertad de expresión.

La hipótesis de la que partimos, sin embargo, contradice algunas de las ideas claves sobre lo que fue la Transición. Esta puesta en cuestión de asunciones históricas la desarrollaremos a lo largo de los próximos capítulos, tal y como anunciamos en la introducción, ya que cada uno pondrá en tela de juicio, y a través de distintos casos de estudio, interpretaciones asumidas como verdades históricas, tales como que la Transición fue un período de olvido de los crímenes de la guerra (Pacto de Olvido), pacífico y despolitizado. Por el momento, en este último apartado simplemente apuntaremos la idea de que el cine clandestino no tiene por qué terminar al dejar de haber censura, si entendemos que éstas fueron prácticas cinematográficas libres, radicales, horizontales, sociales, políticas y comprometidas con la realidad, que trataron, de hecho, de sobrevivir en democracia. Sin embargo, el cine político o militante -como podríamos definirlo una vez no hay censura y deja hipotéticamente de ser clandestino-, desapareció. Este tipo de cine, como lo fueron muchas otras iniciativas análogas, fue cooptado, anulado y mitigado, no sobrevivió a la liberalización y a la industrialización de una cultura que ahora sólo tenía sentido en términos de rentabilidad. No es que lo político dejara de practicarse, es que las nuevas reglas del juego dejaron fuera de juego múltiples prácticas culturales radicales. Analizaremos por tanto esta evolución en las políticas de lo visible en paralelo a las prácticas cinematográficas clandestinas que, poco a poco, trataban de salir de esa condición de in/visibilidad para tratar de habitar los espacios de lo público.

2.3.1 *La Sala Aurora y otras experiencias bajo unas nuevas políticas de lo visible*

En 1978, más de medio año después de la abolición de la censura, el editorial del primer número de la revista *La mirada*, identificaba ya los nuevos tipos de censura ante los que se

enfrentaba la lucha por la libertad de expresión:

“(...) planteamos una lucha por la libertad de expresión, una lucha contra la *censura del Estado* y todos aquellos *mecanismos represores* que de forma oculta funcionan como *censuras ideológicas y económicas* eficaces dentro de los aparatos culturales, como un peldaño más dentro de la lucha política general”¹³⁸.

Ya en la primera parte de la década de los setenta, la titubeante desreglamentación del segundo gobierno de Arias Navarro producía una apertura cinematográfica que se centraba, por lo pronto, en el aspecto sexual y los desnudos. Había desaparecido asimismo la obligatoriedad de exhibición del NO-DO, aunque seguía manteniendo la exclusividad para editar noticiarios. Ciertas variaciones en el lenguaje, como la desaparición del propio término de censura, al igual que la sustitución del término prohibición por el de desestimación¹³⁹, van anunciando tiempos de cambio y la llegada de la democracia a las instituciones y sus discursos.

Al año siguiente a la muerte de Franco, se suprimirá la censura de guiones. Aunque habrá que esperar un poco más para que, gracias al reformismo más decidido de Suárez, se produzca su abolición con el Real Decreto del 11 de noviembre de 1977, que supone, ya sí, la desaparición oficial de la censura estatal cinematográfica después de más de seis décadas en vigor¹⁴⁰. Unos meses antes, en el verano de 1977, desaparecía el Ministerio de Información y Turismo para dar paso al Ministerio de Cultura. Junto a esta serie de reformas se acababa también con el monopolio informativo de Radio Nacional de España, la supresión de exclusividad y obligatoriedad del NO-DO, el estatuto de RTVE o las concesiones a emisoras de FM¹⁴¹. La Constitución de 1978 reconoce en su artículo 20 la libertad de expresión y difusión del pensamiento, y prohíbe asimismo la censura previa.

El decreto de noviembre de 1977, sin embargo, permitía que el poder judicial pudiera intervenir en las creaciones cinematográficas *a posteriori* en caso de que hubiera delito. Se trataría éste de un principio liberal clásico de remitir a la jurisdicción penal cualquier posible conflicto ocasionado por la exhibición de una película. Ésta, por ejemplo, será una de las medidas a las que se refiere la cita de *La Mirada* cuando habla de los mecanismos represores

¹³⁸ La Mirada, «Editorial. Conceptos idénticos para contenidos diferentes», *La mirada. Textos sobre cine*, n.º1, abril de 1978, p. 4.

¹³⁹ Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 60.

¹⁴⁰ BOE 01-12-1977. «Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas», de 11 de noviembre de 1977.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 45.

que funcionan como censura ideológica y económica. Y es que la “censura por ley”, como la define el teórico del cine Christian Metz, aquella que es más evidente y comúnmente utilizada en dictaduras, habría desaparecido, pero en su lugar surgían o se potenciaban otras formas de censura más sutiles y comunes en democracias: la censura económica y la ideológica, como también las denomina *La mirada*. Según Metz, la censura económica atiende a cuestiones relativas a la financiación y el mercado, mientras que la censura ideológica es la que lleva a la gente a interiorizar los límites de lo correcto, a través de formas institucionalizadas de pensar o incorporando principios morales hegemónicos. En otras palabras, la censura ideológica promueve la auto-censura. Metz también argumenta que, mientras que la censura convencional reduce la difusión y la censura económica afecta a la producción, la ideológica pone en peligro la creatividad y la innovación¹⁴². En este sentido, a los mediáticos casos de Els Joglars, El Papus o Boadella, se le suman las amenazas recibidas en las Jornadas de Cine de León celebradas en 1978 y que mencionábamos anteriormente, como una manera de imponer unos límites a la creación y difusión de cierto tipo de cine¹⁴³. Los problemas en la organización de las Jornadas no fueron prohibiciones de antemano, como lo hubiera hecho la censura previa, pero las amenazas, las llamadas telefónicas, o las citaciones en el Juzgado de Instrucción son un aviso a navegantes que sí previene o desaconseja organizar actividades de este tipo.

En las instituciones, sin embargo, el impulso por hacer de España una democracia liberal equiparable a las europeas tenía un doble objetivo: la creación de una democracia cultural y la democratización de la cultura¹⁴⁴. En este sentido, se da una innovación radical en el terreno de la protección de la cultura, un nuevo discurso que legitima la intervención pública y se desarrollan aspectos tales como la descentralización de la gestión cultural o la participación ciudadana a través de asociaciones. Sin embargo, y como vemos, estos nuevos preceptos conllevaban algunas contradicciones, como la prohibición de ciertas manifestaciones que ahora amenazasen al nuevo orden político, así como una manera

¹⁴² Metz, Op.cit., 1970, p. 18.

¹⁴³ Los problemas vinieron a raíz de una de las películas proyectadas, *Alborada*, de José Luis Garay y Joan Mallarach, un documental histórico a base de imágenes de archivo que cuenta la historia de España desde la 2ª República hasta 1976. Hubo una maniobra de coacción por parte de la administración, pero finalmente fue aceptado por el delegado local del Ministerio de Cultura. Las Jornadas continuaron pero en medio de amenazas veladas por parte de las Fuerzas Militares, incluso con llamadas por parte del gobernador militar al presidente de la Caja de Ahorros donde se celebraba esta proyección. Los organizadores fueron finalmente citados por el Juzgado de Instrucción para responder a la acusación del Ministerio Fiscal que decía que *Alborada* atentaba contra las instituciones del Estado. En Antolín, Op. Cit, marzo de 1978, p. 21.

¹⁴⁴ Estas fueron las premisas de muchas de las democracias en los años setenta en Europa, empezando por Francia, que sería el modelo a seguir. En Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 144

peculiar de entender principios como la libertad de expresión¹⁴⁵, el pluralismo, una nueva ética social o la libertad de elección, que lo que hicieron en último extremo fue inhibir el papel del Estado en las políticas de protección de la cultura, dejando en manos del mercado a buena parte de la producción, en nuestro caso, cinematográfica¹⁴⁶.

Con la lucidez que le caracteriza, Martí Rom hizo en 1980 un certero análisis del fin del cine marginal, poniendo en relación estos y otros aspectos en los que, más que hablar de una crisis inherente al propio cine marginal, lo que hace es hablar de la imposibilidad de continuar este tipo de prácticas en el nuevo marco democrático. Vincula el fin de este tipo de cine con la propia evolución de la cultura de los últimos años de la década de los setenta, en donde, por un lado, los objetivos de la producción cultural han cambiado y, por otro, se produce una inexistencia de posibilidades – la imposibilidad de la que hablábamos- para este cine en un “contexto enrarecido e inesperado”. Las expectativas que la democracia había generado años antes distaban mucho de esta otra nueva realidad.

En su texto, Martí Rom analiza diferentes variantes de la censura económica. La celebrada libertad de expresión que había dejado obsoleta a la censura daba, sin embargo, vía libre a la privatización y potenciaba a ciertos grupos de presión como corporaciones y otras empresas con poder. Un ejemplo sería el encarecimiento del formato en 16 mm¹⁴⁷. El cine no industrial empezaba a no poder permitirse la auto-producción de sus *films* debido al desnivel entre coste de producción y su recaudación. El elevado coste impuesto por las grandes multinacionales de la tecnología cinematográfica, como Bolex o Kodak, era el mismo para cineastas marginales o de la industria, lo que hace impensable la autogestión de un tipo de producción que no se adecúe a las reglas del mercado cinematográfico. De esta manera, se

¹⁴⁵ Esta cita de *La mirada*, resulta ilustrativa en lo que se refiere a las distintas formas de entender la libertad de expresión dependiendo de la clase social: “La lucha por la libertad de expresión no tiene el mismo sentido para la burguesía que para las clases populares. Para aquella nunca se pone en peligro la propiedad privada de los medios de producción ni las formas agazapadas de censura ideológica; la libertad de expresión es sinónimo de libertad de contratación (y de acumulación, por tanto), de libertad de agresión (y de usurpación de mensajes y espacios comunicativos en el interior de unos aparatos culturales que controla), de libertad de privatización (y de concentración de medios). Para las clases populares, por el contrario, la libertad de expresión sólo puede entenderse como un supuesto desde el que conseguir espacios de poder, movimientos culturales autónomos, espacios colectivos de libertad, en definitiva, canales propios para expresar sus propios mensajes y defender sus propias reivindicaciones”. En *La Mirada*, Op. cit., 1978, p. 4.

¹⁴⁶ Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 156.

¹⁴⁷ A finales de los 70 y en un corto período de tres o cuatro años el negativo de 16 mm se encareció enormemente. En esos momentos la producción en 16 mm a nivel mundial cae porque empieza a usarse ya el formato video, los magnetoscopios, los tres cuartos, eso a nivel profesional, luego a nivel más doméstico los betamax y los vhs (...) Las ventas de Kodak en 16 mm habían caído, y cuantas menos ventas más sube el precio para establecer un poco de compensación. (...) Esta situación de Central del Curt que llega a una etapa final, ya que es difícil hacer nuevas producciones, porque cada vez son más caras. En Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 25 de abril de 2016 en Barcelona. En anexo se presenta una transcripción de parte de la entrevista (Entrevista 3).

proscribía a pequeñas productoras o cooperativas cinematográficas. El grado de control sobre la libertad de expresión se reducía pero no desaparecía y se fomentaba un tipo de cine industrialmente potente haciendo que disminuyera la pluralidad¹⁴⁸. Estaríamos frente a lo que Metz denomina una censura económica, mientras que las prohibiciones de ciertas expresiones como el caso de *El Pàpus*, *Els Joglars* o las Jornadas de Cine de León, corresponderían, sin embargo, a la censura ideológica.

En este punto, también es importante tener en cuenta una de las cuestiones que señala Martí Rom en su texto, y es cómo la permisividad de la democracia de UCD descapitalizaría una de las fuentes de financiación más importantes del cine marginal: sus canales de difusión, ya que este tipo de cine vivía de exhibir películas prohibidas, aunque, como veremos a continuación, luego no se proyectaran tanto. Por otro lado, y según Martí Rom, la desactivación de la cultura popular también se produce por la desaparición de espacios que habían sido muy activos durante el tardofranquismo, como las asociaciones vecinales y otros organismos populares. Él achaca la desmovilización cultural a la cooptación:

“El rápido proceso electoral del 15-J produjo un importante trasvase de organizadores y colaboradores de las entidades culturales populares a los cuadros organizativos de los partidos de izquierda (en los cuales militaban); se abandonó (temporalmente, creían) la doble militancia. Las elecciones democráticas en cuarenta años precisaban de todos los esfuerzos posibles”¹⁴⁹.

Pero lo más interesante es cómo vincula esta desmovilización cultural a la producida también en la política a través del descabezamiento de los movimientos de base: “La política de consensos y los Pactos de la Moncloa fueron los principales causantes. Había que consolidar la democracia, decían”. Por otro lado, Martí Rom apunta a la inexistencia de otros canales de exhibición aparte de l

os del aparato industrial, ya que, podrá no haber censura y los canales industriales de difusión aceptarán *a priori* cualquier material menos, claro, el que no sea rentable. En este sentido, es importante sacar a colación la experiencia de la Central del Curt con la Sala Aurora que anunciábamos en el apartado anterior. La Sala Aurora fue uno de los primeros intentos para normalizar y asentar este tipo de cine marginal en Barcelona. Los integrantes de la Central eran conscientes de que el régimen hacía aguas y querían dar un paso adelante. El

¹⁴⁸ Trenzado Romero, Op. cit., 1999, p. 158.

¹⁴⁹ Josep Miquel Martí Rom, «La crisis del cine marginal», *Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980.

objetivo era conseguir un espacio en el que la gente supiera que, cada fin de semana y a unas horas fijas, se proyectaría este tipo de “películas diferentes o raras, de contenido social o político”¹⁵⁰. Encontraron el espacio que buscaban en el nuevo Centro Internacional de Fotografía, un edificio enorme en el barrio del Raval¹⁵¹ y que el chico que había comprado para organizar cosas de fotografía. Llegaron a un acuerdo para que la Central gestionara la planta baja en la que había una sala para unas 150 personas en la que organizar proyecciones. Nació así Sala Aurora, que, además de estar en la calle Aurora de Barcelona, llevaba el mismo nombre del famoso destructor que lanzó la primera andanada contra el “Palacio de Invierno”¹⁵². Durante cuatro meses la Central proyectó allí su material más visible, el que tenía más reclamo e interés para la gente:

“Hubo un fin de semana dedicado a Llorenç Soler, otro al Colectivo de Cine de Clase, pasamos *Entre la Esperanza y el Fraude...* era la única película que existía sobre la Guerra Civil, no había nada aún. Y entonces la gente, todo el mundo, quería ver películas así. Y estuvimos cuatro meses haciendo esto Sobre casi la mitad o un poco más adelante nos dimos cuenta de que no encajábamos (...)

Nos enteramos de que detrás del Centro Internacional de Fotografía estaba Kodak España (...), era gente que intentaba aunar el mundo de la proyección industrial, él [que gestionaba el espacio] quería meterse más aún en Kodak, con, diríamos, las nuevas cosas que surgían aquí. Entonces nos decía que no acababa de encajar, que no sé qué, que si Kodak... No sabemos si realmente le habían dicho algo o él temía que le dijeran algo, pero al final es lo mismo.

Y, por otro lado, lo que sí nos contaba era que le llegaban posibilidades de denuncia por parte del sector de exhibición en Barcelona, que había tenido algún toque del Gobierno Civil, que no era una sala totalmente legal. Al final siempre pasa lo mismo, en cine y en cualquier cosa, hay señores que dicen que ellos pagan impuestos y que hay una competencia ilegal, ya no es el tipo de cine que se hace sino que es una cuestión... que hay señores que no pagan impuestos y eso es una competencia desleal. Y entonces les digo que terminamos el proyecto, que fue de 3 o 4 meses, y que no íbamos a renovar ya más”¹⁵³.

Las reglas del juego impuestas por el mercado hicieron imposible luchar contra la hegemonía del aparato industrial. Las coordenadas políticas habrían cambiado, pero el

¹⁵⁰ Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 25 de abril de 2016 en Barcelona.

¹⁵¹ Edificio “de 3 o 4 plantas, antiguo, y que lo iba a restaurar todo y que las plantas de arriba serían para hacer exposiciones de fotografía y también pretendía hacer cursillos de fotografía y que en la planta baja había una sala de unas 150 personas para hacer proyecciones o cosas así”. En *Ídem*.

¹⁵² “Entonces la Sala Aurora, nos gustaba mucho, además da simbología de salto adelante, es la aurora de algo nuevo, encajamos el nombre y fue perfecto, la calle Aurora y la Sala Aurora”. En *Ídem*.

¹⁵³ *Ídem*.

aparato cinematográfico industrial se había reforzado. Sin embargo, aunque las diferentes presiones hicieran que la experiencia tuviera que abandonarse, Martí Rom nos contaba cómo ellos estaban satisfechos y no se sentían frustrados, ya que, a pesar del poco tiempo que duró la Sala Aurora, todas sus sesiones habían sido un éxito. Con su cine, podían llenar las salas. Y esperaban que fueran los nuevos ayuntamientos los que apoyasen este tipo de iniciativas:

“Entonces fue cuando llegan los nuevos ayuntamientos, en Barcelona ganan socialistas y comunistas, pues ahora ya está. No miles, pero hay decenas de locales que tienen los grandes ayuntamientos, más o menos céntricos y sin uso o poco uso. Pues ya está, un local de estos lo podemos pedir y asumir nosotros. Y entonces ahí es donde llega lo que te conté alguna vez y está explicado en el artículo de “Crisis del cine marginal”, que nos topamos con la realidad de que el poder lo consiguen los que ganan, diríamos, nuestros amigos, como quien dice, (...) [pero] no conseguimos ninguna aceptación de nada, ni de local, ni pequeñas subvenciones (...) nos iban dando largas y largas y largas, pero nunca se concretaba nada. «Espera, no sé qué, no sé cuántos». Nunca fue un decir «Mira, no, y se ha acabado». No, todo era largas y largas y largas, y por el camino ves que desde el Ayuntamiento, la Diputación, se potenciaban otro tipo de manifestaciones o de salas. (...) Y bueno, nosotros nos quedamos un poco extrañados, entendíamos que habían ganado, como quien dice, los nuestros, y que nosotros quedábamos así marginados, no de una manera directa, fehaciente, pero sí de una manera sibilina, que no había posibilidades de dinero para nada, para hacer cosas”¹⁵⁴.

En este sentido, en su texto de 1980, Martí Rom se preguntaba acerca de las plataformas culturales que los partidos políticos de izquierda debían proveer: “La previsible configuración de plataformas culturales auspiciadas por los partidos políticos de izquierda y por las centrales sindicales de base (casa del pueblo, locales de barrio...) no se ha hecho realidad en esta primera etapa democrática”¹⁵⁵. Y reclamaba responsabilidades históricas, éticas y políticas a estas organizaciones para proteger este tipo de prácticas. “Este cine que se inserta en la realidad de la clase trabajadora debe ser protegido por los representantes elegidos por la clase trabajadora (PS y PC)”¹⁵⁶. Casi cuarenta años después y con toda la perspectiva temporal, el análisis de Martí Rom es más rotundo. En él explica de manera ilustrativa la problemática de la cooptación que vino principalmente inducida por los partidos de izquierda que llegaron entonces al poder:

¹⁵⁴ *Ídem.*

¹⁵⁵ Martí Rom, Op. cit., 1980, p. 103.

¹⁵⁶ *Ídem.*

“Los partidos de izquierdas, al menos aquí en Cataluña, supongo que en Madrid pasaría igual, dicen «Hemos ocupado el poder, ¿dónde están nuestras bases? ahora ya no hace falta que hagáis nada, porque ya tenemos el poder, ahora ya, de arriba a abajo, ya hemos ocupado el poder, no hace falta que hagáis nada más». Ese es el primer problema. (...) Y el segundo problema es (...) lo de la cooptación famosa, (...) «¿De dónde voy a crear los equipos directivos para que hagan y dirijan el Ayuntamiento de Barcelona, cultura, cine, no sé qué, no sé cuántos, o cosas sociales? ¿De dónde? De la gente de barrios». Los cooptan. «Oye, tú, Pepe el de Nou Barris». El Pepe éste de Nou Barris hasta entonces seguramente vivía más mal que bien, tenía un sueldo horroroso, «...si vienes al Ayuntamiento puedes llevar la dirección del equipo de no sé qué o formar parte del equipo de no sé cuántos y tal». Y, además, con un sueldo pues seguramente normal, nada del otro mundo, pero con sueldo. Pues de maravilla. Lo que pasa es que esto descabeza el movimiento de base de barrios. Juntas las dos cosas y claro, el desierto. Eso es el desierto.”¹⁵⁷

Al descabezamiento de los movimientos culturales y políticos de base, podemos sumar algunas reformas que afectaron indirecta y negativamente al cine documental de tipo político. Nos referimos, por ejemplo, al Artículo 6 del decreto de abolición de la censura, el cual establecía que las salas de exhibición se clasificarían en dos categorías: especiales y comerciales. La administración sería la autoridad encargada de decidir qué película sería calificada con la S de especial. Su argumento era la posibilidad de que pudieran herir la sensibilidad del espectador medio. Las películas destinadas a ser exhibidas en salas especiales no podrían recibir ayuda, protección o subvención del Estado. También quedaban excluidas de esta protección las películas realizadas con material de archivo en más de un 50% y las que, en la misma proporción, reprodujesen espectáculos, entrevistas, encuestas, reportajes y acontecimientos de actualidad¹⁵⁸, es decir, los documentales, desincentivando así el cine de montaje que pudiera ser ideológicamente conflictivo.

En este sentido, y de acuerdo con el análisis que Foucault hace sobre el complejo proceso de las sociedades poscapitalistas que abolieron la censura: “Se pasó de la censura de los enunciados a la disciplina de la enunciación, o bien de la ortodoxia a (...) la forma de

¹⁵⁷ Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

¹⁵⁸ La ley también estableció que las proyecciones se dividían en dos categorías: especial y comercial. Las películas designadas para ser exhibidas en proyecciones especiales no recibirían ninguna subvención o protección por parte del Estado. En Alejandro Alvarado Jódar, «Un lobo con piel de cordero: La censura en el cine documental después de Franco». En Ángel del Río, Francisco Espinosa Maestre, y José Luis Tirado (eds.). *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la transición*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2013, pp. 71-74.

control que se ejerce ahora a partir de la disciplina”¹⁵⁹. De acuerdo con esta idea, mientras que la censura tradicional prohibía cierto tipo de contenidos –censura de los enunciados–, a lo que apunta ahora es a la disciplina de las enunciaciones, es decir, a su forma o estructura. Así, si las formas no están disciplinadas (de acuerdo con ciertos estándares, por ejemplo, lenguajes académicos o ciertos formatos cinematográficos) no serán aceptadas en espacios de enunciación legítimos y privilegiados (como un cine comercial, un periódico nacional o una universidad). Como apunta Foucault, este nuevo tipo de control disciplinario es más efectivo, porque no sólo se centra en productos que abordan temas específicos, sino que atraviesa toda la estructura de producción.

Las Salas Especiales estaban además limitadas, haciendo, por ejemplo, que sólo pudiera haber una especial por cada diez “normales” (lo que impedía su existencia en muchas ciudades pequeñas). Se limitaba asimismo el número de butacas en cada sala, no se les permitía hacer publicidad de sus productos fuera de sus propios locales y, por supuesto, no tendrían derecho a protección estatal. La creación de las salas especiales, destinadas a exhibir productos cinematográficos calificados con la “S” de especial por no adecuarse a la nueva disciplina, sería así otra forma de represión o marginación. La censura formal no existiría, pero, como vemos, el cine seguía sometido a la interpretación de la Administración, y la iniciativa quedaba en manos del gran capital.

Estaríamos ante mecanismos de control sutiles en tanto en cuanto no están tipificados en ninguna ley, pero sí que tienen efectos en lo simbólico y en lo material. Una sentencia judicial ejemplar, una citación en el juzgado o una llamada telefónica implantarán una cultura del miedo que irá más allá del mero temor a la violencia física arbitraria. La posibilidad del castigo, volviendo a Metz, marcará los límites de lo verosímil cercenando la creatividad a través de la autocensura, e impondrá un orden frente al caos y la descomposición social. Las dificultades económicas de productos no rentables al mercado y la falta de apoyo público, por otro lado, echarán por tierra múltiples proyectos de ideologías conflictivas que, además, tampoco se verán respaldados por organizaciones políticas en principio afines. Si, a pesar de todo, estas prácticas se llegan a realizar, su radio de acción quedará limitado a salas minoritarias y su alcance vedado a un público mayoritario. La despolitización social que conlleva este tipo de medidas produce temor al cambio y la aparente ausencia de alternativas políticas al *statu quo*. A este análisis podemos sumar la conclusión de Rom cuando decía que era “difícil hacer nuevas producciones porque cada vez

¹⁵⁹ Foucault, Op. cit., 2001, p. 172.

son más caras y, además, no tenemos el soporte de los nuevos aparatos políticos. Suma todo eso, que viene de los Noticiaris, del fracaso de Sala Aurora, de los fracasos de los nuevos ayuntamientos, y eso lleva poco a poco a muerte por inanición, que se dice. Eso sucede en 1982”¹⁶⁰.

No todos los colectivos trataron de continuar su práctica una vez que llegó la democracia, como sería el caso del Grup de Producció, el cual según Pere Joan Ventura no encontró la manera de reconvertirse¹⁶¹. Sin embargo, hubo otros que sí trataron de continuar, como la Cooperativa de Cinema Alternatiu, aunque, como hemos visto, no lo consiguieron. Las palabras de Llorenç Soler son reveladoras cuando dice que “eran años convulsos. Luego vino la democracia. La central se hundió con la democracia. Entre comillas. Entre comillas lo de democracia”¹⁶².

* * *

Este extenso capítulo nos ha servido para establecer una panorámica sobre las prácticas cinematográficas clandestinas durante el tardofranquismo y la Transición. Desde su más remoto origen, vinculado a la necesidad casi visceral de documentar lo que sucedía en los últimos años de la dictadura en España, hasta su crisis y decadencia al término de la Transición. El foco de atención ha recaído en las prácticas en tanto que praxis, procesos de trabajo colectivo o estrategias relacionadas con las formas de lucha política en el plano de la estética, desde la toma de partido en lo sensible, y visto desde el prisma de la visibilidad. Esta enfoque no es aleatorio, se trata de enfatizar la importancia que le damos a la práctica por encima de cuestiones autorales o de objetos artísticos o cinematográficos acabados y la plusvalía o fetichismo a ellos asociados.

Por eso nos hemos centrado en la pulsión documental que impulsó a realizar prácticas tan similares a distintas personas y grupos a lo largo del Estado español y de cómo esa intuitiva manera de testimoniar su tiempo en imágenes se enfrentaría al régimen de visibilidad franquista al mismo tiempo que se proyectaba a futuro. Todos los frentes de lucha son legítimos y los grupos de cine clandestino eligieron combatir desde la contrainformación, aunque, para ello, tuvieran que pasarse a la clandestinidad, desobedecer y saltarse las leyes de censura, reclamar una soberanía visual arrebatada en un régimen totalitario que se reserva

¹⁶⁰ Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

¹⁶¹ Pere Joan Ventura, Entrevista realizada por la autora, 15 de abril de 2017 por teléfono.

¹⁶² Llorenç Soler, Entrevista realizada por la autora, 25 de noviembre de 2013 en Barcelona.

siempre el derecho de representación. De esta manera se fue elaborando un discurso oculto que circulaba por canales paralelos y que se arriesgaba siempre que registraba una imagen para la acumulación y creación de su propio imaginario.

El riesgo asociado a esta práctica intensificaba la potencia de las imágenes producidas, haciendo de su propia vulnerabilidad una fortaleza que se actualizaría cada vez que la clandestinidad, en su momento de mayor intensidad, se mostraba y se hacía pública. El discurso oculto sería así todo lo que excedía el mundo de lo pensable establecido por el franquismo en base a sus políticas de lo visible, tendría que ver así con lo impensable, lo prohibido, lo inverosímil o lo tabú. Se trataba de un no-cine que iba quebrando desde sus espacios de encuentro el artificio visual que sostenía el franquismo. Pero, como decimos, sus momentos de mayor intensidad eran aquellos en los que se hacía visible, aquellos en los que se sentía con la confianza suficiente como para salir al espacio público y disputarle frente a frente la legitimidad y la soberanía visual. 1976 fue el año en que este tipo de disputas empezaron a suceder de manera más brutal. Las imágenes clandestinas habían salido de su escondite y reclamaban su derecho a ser sensibles.

La importancia de las formas y las estructuras también tendrá su reflejo en las propias formas de trabajo y organización de estas prácticas cinematográficas. El trabajo en colectivo que niega la figura del autor desde la disolución del acto creativo a la inclusión del objeto representado y el público dentro de la elaboración de sentido de una obra (que se crea en la práctica y va más allá de la mera objetualidad), la independencia, horizontalidad y la autogestión de su producción son tomas de posición frente al mundo y al trabajo que nos hablan de una ética en la praxis que la dota de sentido y condiciona cualquiera de sus productos. Esta ética será fundamental a la hora de definir y entender estas prácticas y, de hecho, explica su capacidad de supervivencia cuando la censura sólo se centraba en los contenidos, pero el hachazo mortal que le supuso la disciplina de los enunciados, cuando la censura moderna se empieza a centrar en las formas y las estructuras, motivo que produce, en último extremo, su verdadera crisis y decadencia.

En el marco de esta lucha estética, la difusión de las imágenes alcanzaba una importancia tan o más acuciante que la propia producción. La producción de canales y estrategias y espacios para difundir las imágenes clandestinas fue así fundamental en estos años. A la creación de distintas estructuras de distribución que buscaban los mecanismos más insospechados para llegar a todos los rincones, incluso para atravesar las fronteras y desbordar los límites espaciales de la lucha, se le sumaban todos los espacios cómplices en

los que se proyectaban y compartían los saberes acumulados en las películas, y que exponencialmente se multiplicaban en los debates y coloquios. La puesta en común y discusión en torno a la película, llevaba al propio cuestionamiento de las problemáticas más locales y cercanas, permitía repensar el mundo o, más bien, darle la vuelta, ver sus condiciones de posibilidad. Aunque a todo ello había que sumarle el alcance e impacto en los cuerpos de unas imágenes que se debían experimentar asimismo en clandestinidad. El miedo y el riesgo de asistir a una proyección clandestina era un acto de solidaridad y también un desafío que, en su intensidad, fijaba las imágenes en los cuerpos y potenciaba la *performatividad* ya de por sí asociada al cine. No olvidemos que Marisa, después de la proyección del CCM en Roces, comienza a militar.

Estos espacios de proyección se vuelven lugares de transmisión de saberes informales, salvajes, clandestinos. Desafían la normatividad y la normalización del saber cuando entra en alianzas con el poder, permiten la pervivencia de unos recursos que pertenecen al pueblo y a su emancipación. Son las memorias de las luchas, las herramientas políticas para continuar su batalla, son los principios y valores asociados a su supervivencia, a lo común, al cuidado, los afectos, el compromiso, la pertenencia a la comunidad y sus referentes múltiples pero aglutinadores. Todas las formas de aprendizaje colectivo, de autodidactismo y defensa de unos saberes salvajes son, asimismo, modos de resistencia de los pueblos.

Con la Transición nada de esto acabó. Si podemos sacar una conclusión de este capítulo es que las reformas y el nuevo espacio político reconfiguró ciertos aspectos y normas, reelaborado asimismo las condiciones de visibilidad y las formas de lucha. Lo que queda de ello es que sigue siendo necesario extender a la democracia la genealogía de la censura emprendida en el primer capítulo, aunque, ahora, sus formas de actuación sean más sutiles, descentralizadas o, ni siquiera, lleven el nombre de censura asociado. Por eso su rastreo será más complejo pero no por ello menos fructífero. Nos servirá para detectar posibles reminiscencias y repeticiones en la historia. Y, para ello, usaremos a las imágenes del cine clandestino, elaborando su vida anterior y futura, expandiendo su temporalidad para observarlas y entenderlas en toda su complejidad.

2ª_ IMÁGENES CLANDESTINAS Y TEMPORALIDADES MÚLTIPLES

3. ESPECTROS QUE EMERGEN: IMÁGENES DE LA GUERRA EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

*¡La muerte debe ser hermosa!
¡Descansar en la blanda tierra oscura,
mientras las hierbas se balancean encima de nuestra cabeza, y escuchar el silencio!
No tener ni ayer ni mañana.
Olvidarse del tiempo y los males de la vida, quedar en paz.*
El fantasma de Canterville, Oscar Wilde

*The making of art is never itself in the past tense.
It is always a formative process, within a specific present.*
Raymon Williams

Con este capítulo damos paso a la segunda parte de la tesis, en la que dejamos ya la historia y análisis de las prácticas cinematográficas clandestinas para pasar a adentrarnos en el contenido de su producción y en la vida de sus imágenes. De esta manera, si hasta ahora nos habíamos centrado en el presente concreto del tardofranquismo y la Transición, ahora nos moveremos en un tiempo múltiple a través de la temporalidad expandida de las imágenes clandestinas y su papel tanto en la producción de saber histórico, como en los procesos de la memoria. Para el caso del tercer capítulo, nos centraremos en cómo las imágenes de archivo de los años treinta, especialmente las de la Guerra Civil española, emergieron de su letargo y convivieron con las imágenes del período que nos ocupa a través del montaje de tiempos heterogéneos. En otras palabras, de cómo la memoria se actualizó y fue invocada a través del cine en un momento muy concreto después del cual volvieron a ser sepultadas.

La Transición supuso en ese sentido un momento de quiebre histórico y de emergencia de memoria de la Guerra. Esta hipótesis, que se irá contrastando a lo largo de todo el capítulo, será la que precisamente nos sirva para cuestionar una de las narrativas oficiales de

la Transición y que afirma que, durante este período, se llevó a cabo un Pacto de Olvido de los crímenes de la Guerra. Las múltiples tentativas de memoria que iremos analizando refutarán este paradigma asimilado como verdad histórica y que ha ocultado tras de sí lo que aquí queremos poner de manifiesto: que sí hubo tentativas de memoria durante la Transición española y que éstas fueron mitigadas y limitadas a través de múltiples mecanismos de poder.

De hecho, y como veremos, estas emergencias de memoria tuvieron su comienzo ya en el tardofranquismo, desafiando, no sólo las censuras y los miedos en torno a unas narrativas prohibidas, sino elaborando un imaginario radical para una historia sin referentes. La ausencia de una memoria más allá de la elaborada por el franquismo a través de sus dispositivos de verdad, provocó que los grupos de cine clandestino tuvieran que crear imaginarios de primera planta que pudieran construir de la nada nuevas narrativas. A través de los ejemplos de emergencias de memoria en las producciones del cine clandestino, comprobaremos la temporalidad múltiple y multiforme de sus imágenes, sus sentidos ambiguos y las narrativas expectantes y latentes. Las imágenes nos servirán así como metáfora de tiempos que (re)vuelven dentro de una historia fantasmal, como materialización de los circuitos de la memoria en los que se actualizan las imágenes del pasado y se construyen nuevos significantes de historias dispares.

Sin embargo, y como veremos, las imágenes del pasado seguirán siendo clandestinas durante la Transición y la naciente democracia. Para analizar las nuevas formas de clandestinidad de las imágenes en democracia llevaremos a cabo un estudio comparativo entre dos prácticas de memoria de campos dispares: una exhumación de una fosa en 1978 en Casas de Don Pedro (una pequeña aldea en la provincia de Badajoz) y la realización de la película *Rocío*, un documental que en 1980 relacionó la romería con los crímenes cometidos en Almonte durante la Guerra Civil. Si una de las partes fundamentales de este capítulo trata la emergencia de las imágenes de las víctimas de la Guerra, no encontramos un caso mejor para establecer la comparación que una emergencia real de los cuerpos a través del ejemplo de una de las exhumaciones que tuvieron lugar durante la Transición. Tanto las amenazas que recibieron los que participaron en exhumación de la fosa, como la censura y polémica en torno al documental, muestran similitudes en torno a cuáles fueron los límites impuestos a la memoria durante la Transición española. Como veremos, aunque la censura previa había sido prohibida y no existía ninguna ley contra la memoria, otras políticas de lo visible más sofisticadas, así como sutiles relaciones de poder, contuvieron la emergencia de memoria que

se estaba dando en la Transición, tratando de impedir que sus imágenes fuesen incorporadas en el régimen de visibilidad hegemónico y en el saber histórico español.

3.1 Imaginarios radicales para historias sin referentes

3.1.1 La experiencia está en los archivos: *Entre la esperanza y el fraude* (1976)

En 1975, el Colectivo SPA¹ empieza el primer documental de la Guerra Civil realizado en España desde una perspectiva no franquista, titulado *Entre la esperanza y el fraude* (1976)². Un año antes, este grupo de Hospitalet integrado en la CCA³, había realizado *Viaje a la explotación*⁴, pero ahora tenían muy claro que querían hacer algo sobre la Guerra Civil, tal y como recuerda Martí Rom⁵. Bartomeu Vilà cuenta que, por aquel entonces, nadie sabía nada de ese período, ni de la Guerra ni de la República, ni siquiera ellos. Por eso empiezan a investigar por su cuenta: “Nos lanzamos a documentarnos, contactamos con gente en Barcelona, vamos a Perpignan y a París a buscar libros, y a por imágenes a Tolouse, un trabajo de documentación por nuestra cuenta⁶. Pronto quedaría en evidencia la lucidez del Colectivo SPA a la hora de tomar esta determinación. Desde su estreno en 1976, *Entre la esperanza y el fraude* fue la película más distribuida y con más contrataciones de la Central del Curt, un éxito rotundo que mostraba el profundo interés que los años treinta provocaban en plena Transición.

El proceso de investigación será fundamental para la realización de esta película. Sobre todo si tenemos en cuenta que este grupo se había propuesto contar una historia que prácticamente desconocía, un pasado que no les había sido transmitido y del que no podían conservar ningún aprendizaje; la experiencia de su país cuarenta años atrás. Carecían, en palabras de Koselleck, de ese “espacio de experiencia”⁷ en tanto que “pasado presente, cuyos

¹ Como ya hemos mencionado, el nombre del colectivo hace alusión a Salvador Puich Antich. Por aquel entonces conformaban el grupo Bartomeu Vilà, Mercé Conesa, Joan Simó y Rosi Babi.

² En anexo (documento 14) se presenta: Cartel de *Entre la esperanza y el fraude* (1976) del Colectivo SPA.

³ La CCA fue la productora del *film* realizado por el Colectivo SPA. De la Cooperativa, además, recibieron colaboración directa de algún integrante, así como apoyo económico. Mientras se realizaba *Entre la esperanza y el fraude*, otros integrantes de la CCA estaban realizando *Can Serra*, documental del que hablaremos en el quinto capítulo.

⁴ Los de Hospitalet se agrupaban en torno al cineclub Objetivo. Realizaron *Viaje a la explotación* poco antes de que se conformara la CDC, en 1974. Este film trata el tema de la inmigración africana en Barcelona. Se centra especialmente en el caso un marroquí que llega a Hospitalet a trabajar y que, al caer de un andamio de la obra en las que trabajaba, empieza encima a tener problemas de cara a su situación laboral. Hicieron esta película a partir de un *cassete* de audio que les llegó al Cineclub y decidieron realizar su primer documental sobre este tema en concreto. Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono.

⁵ Martí Rom no pertenecía al Colectivo SPA pero, como miembro de la CDC, colaboró en la producción de la película y en su difusión. Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

⁶ Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono.

⁷ Nos valemos aquí de las conceptos sobre temporalidad propuestos por Koselleck: “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa” (sobre el cual trabajaremos en el siguiente capítulo), que entrecruzan el pasado y el futuro y que, por tanto, son adecuados para tematizar el tiempo histórico. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993, pp. 336-337.

acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados”⁸. El Colectivo SPA era consciente de esta carencia, nadie sabía nada sobre este período, especialmente la gente de su generación, pero también sentían que esto debía conocerse mejor, sobre todo teniendo en cuenta la incertidumbre política que se abría al término de la dictadura. El espacio de experiencia debía ser creado. Por eso decidieron que su película sería didáctica o pedagógica, querían producir una película divulgativa para explicar y explicarse qué había sido la República y qué pasó durante la guerra, “esto lo teníamos claro desde el principio”⁹. Sin embargo, en todo este proceso de aprendizaje, algunas cuestiones les llamaron la atención más que otras:

“Nosotros lo desconocíamos prácticamente todo, así para decirlo rápido... Nos sorprende el papel que tiene CNT (...) durante el primer año, el año de la revolución. Nos sorprende por ignorancia total... Antes de empezar es que no teníamos idea absolutamente de nada”¹⁰.

Por eso, en la película enfatizan ideas relativas al anarquismo, como la revolución social, el comunismo libertario, la acción directa, la autogestión y la no participación en las elecciones. También resaltan los enfrentamientos dentro de la izquierda, la represión de la República en momentos concretos como Casas Viejas, o las disputas en cuanto a los modos de proceder y a los objetivos en la contienda. Además, se da una especial importancia a la cuestión de las colectivizaciones y la declaración del comunismo libertario en Aragón y la Rioja, la ocupación de las fábricas y los centros de comunicaciones, a la ilegalización de la CNT, el secuestro y asesinato de Andreu Nin o Los Sucesos de mayo en Barcelona. Cuestiones que serán muy polémicas una vez se estrene la película, y en donde, más que una decidida ideología anarquista, lo que percibimos es cierto asombro ante el desconocimiento de una parte de la historia y la necesidad de transmitirla.

El *film* se estructura así en capítulos que se corresponden con diferentes momentos históricos¹¹, y cada integrante se encarga de una o varias partes. Como decíamos, la información la van trayendo de Francia, a través de libros de historia y fotografía. También, ya en el 76, empiezan a salir fascículos coleccionables sobre Historia de España y sobre la

⁸ *Ibidem*, P. 339.

⁹ Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Los capítulos son: La caída de la monarquía; El 14 de abril; La clase obrera en 1931; Las elecciones: primer gobierno; El gobierno de Azaña; Elecciones de noviembre de 1933; Gobierno de derechas; El levantamiento; Ejército popular; Cataluña: la revolución en marcha; Apoyo internacional; Reconstrucción del Estado.

Guerra, de donde también extraen documentación y muchas fotografías, de objetos de la época, billetes, monedas...¹². Cuando van a París se entrevistan con exiliados de todo tipo, tampoco les interesan las grandes figuras, sino la gente normal. Seguramente hubiesen podido entrevistar a Federica Montseny, pero prefirieron buscar a militantes de base que les contasen su historia¹³. Luego van haciendo sesiones de trabajo en las que ponen todo en común, unifican los temas y van haciendo el *off* o guion. El proceso de investigación dura casi dos años. Vilá luego se encarga de buscar las imágenes que ilustren el texto. En ese sentido, es una película poco cinematográfica, ya que todo el peso lo tiene el texto y la imagen sólo sirve para ilustrar o demostrar que las palabras son ciertas, como un documental televisivo. Pero es que la intención era esa.

La búsqueda de material de archivo será la tarea más complicada, lo que demuestra la ausencia de referentes visuales de la guerra. Apenas existían imágenes al alcance de la gente. Una de sus principales fuentes fue la filmoteca de Toulouse, el gran núcleo de recepción de exilio anarquista y donde habían recuperado parte de la producción de Laia Films y del Sindicato de Artes Gráficas, Comunicación y Espectáculos de la CNT. La gente de la CDC también les ayudará en la búsqueda de material de archivo, a través de la cual les llegan descartes de películas de Portabella. Luego estaba la figura de Miquel Porter Moix, un historiador y crítico del cine que coleccionaba películas antiguas y se recorría los locales de viejo para rebuscar latas de películas perdidas entre cachivaches. Era un amante del cine. Ya en los sesenta, y gracias a sus contactos en la URSS, había traído las primeras copias del *Acorazado Potemkin* o de *Octubre*, con las cuales se habían hecho los primeros ciclos de cine soviético en el cineclub de Ingenieros. Martí Rom, que había asistido a sus clases de cine, recuerda que en su casa tenía mucho material raro y que, además de los clásicos rusos, les facilitó muchas imágenes de la Guerra Civil, tanto de películas de Roman Karmen como de Joris Ivens. Vilá dice que de Porte Moig consiguieron, por ejemplo, los rollos de la Proclamación de la República¹⁴.

Otra de las personas cómplices para la elaboración de un archivo de imágenes de los treinta fue Llorenç Soler, quien ya había recurrido a ellas para alguno de sus trabajos. También les pasó un metraje en 35 mm, algo oficial, probablemente del NO-DO, que Vilá no recuerda con exactitud pero que pensamos que pudo ser *El camino de la paz*, el primer

¹² Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ídem*.

documental sobre la Guerra Civil afín al franquismo y realizado en el año 59¹⁵. Vilá dice que aprovecharon todas sus imágenes y es que, de hecho, y como ya apuntamos en la introducción, el metraje de ambos documentales es casi idéntico, pero el montaje y el *off* hacen que sus narrativas sean totalmente divergentes. Martí Rom también apunta a la ayuda de un antiguo proyccionista retirado que montó en su casa un proyector en 35 mm. Al parecer, después de sus años de trabajo en el cine, se quedó con bastantes películas y tenía incluso NO-DOs, de los cuales Martí Rom le compró algún trozo. “Puede que algunos de estos NO-DOs fuesen a parar a *Entre la esperanza y el fraude*”¹⁶, recuerda Martí Rom.

Vilá dice que ver las imágenes de la Guerra les impresionó mucho, les resultaba hasta espeluznante. Se habían visto muy pocas cosas de este tipo y recibir estos documentales era muy emocionante. Recuerda pequeños detalles pero de mucha intensidad, como el paso de la frontera con las películas de vuelta de Toulouse. La Guardia Civil ya les habían parado a la ida y la pequeña moviola manual de 16 mm que Vilá llevaba en el coche no les había gustado nada. Era un artilugio un poco extraño para alguien que no ha visto nunca nada de este tipo. Vilá entonces pensó, “pues empezamos mal si ya en el viaje de ida te desmontan el coche y la moviola se convierte en un elemento sospechoso, cuando volvamos puede ser terrible”¹⁷. Pero para la vuelta pasaron la frontera en nochebuena y a las once de la noche. Aunque no olvidemos que era la nochebuena del 75, pero lo cierto es que la elección de un día tan señalado: ni les pararon ni les revisaron. Aun así, las películas las llevan bien escondidas dentro de la tapicería de los asientos y las puertas que habían desmontado previamente.

El proceso de investigación, de búsqueda de información, de los materiales, los viajes clandestinos a Francia, las entrevistas y la pregunta de cómo elaborar un relato con sentido y enfrentarse a una serie de desconocidas experiencias políticas fue el tránsito por el que tuvieron que pasar para poder elaborar un imaginario radical de la guerra. Con esto nos referimos, siguiendo la terminología de Castoriadis, a un imaginario de nueva planta, como aquél que ha de ser creado sin referentes ni representaciones previas pero que resultaba necesario en la institución de ese espacio de experiencia ausente. A través de los medios más precarios conformaron su propio archivo visual de la contienda, aquél que les serviría para la creación de otras narrativas. En este sentido, el “discurso oculto” se encargaba de los silencios históricos, daba forma a un imaginario y a una experiencia con la cual poder por fin

¹⁵ Actualmente, *El camino de la paz*, se puede visualizar completo en la web de TVE. En Rafael Garzón, *El camino de la paz* (NO-DO, 1959), <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-b-n/camino-paz/2845719/>.

¹⁶ Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

¹⁷ Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono.

identificarse, sus propios referentes desde los que pensar no sólo el pasado, sino el presente. La memoria surgió primero como necesidad de experiencia, como espacio sobre el que apoyarse para, desde ahí, poder tomar impulso.

El éxito de la película demostró además que esta era una necesidad colectiva. “La maravilla es que nunca se había visto nada de la Guerra Civil”, recuerda Martí Rom¹⁸. Por eso, cada vez que la proyectaban en la “Aurora” la sala se llenaba y, por eso, fue la película más solicitada a la CDC durante todos los años que la distribuidora siguió operativa. Había necesidad de ver y de imaginar otros relatos y otros imaginarios que habían sido sesgados a la memoria colectiva. En 1977 la película se pasa también en el Festival de Benalmádena. La presentan Martí Rom y Joan Simó. La Sala de Congresos donde se desarrollaba el Festival de Benalmádena se llena, “había más de 1000 personas, con gente incluso sentada en los pasillos”¹⁹, recuerda Martí Rom. Fue un éxito total. Luego, en el debate, salieron a relucir cuestiones ideológicas relativas a la visión anarquista de la historia que daba el *film*, pero sin exabruptos. El Festival lo llevaba Julio Diamante, militante del PCE y director de cine. Por aquel entonces, la película ya empezaba a ser muy criticada por algunos sectores comunistas, especialmente del PSUC. Por eso, a Martí Rom le llama la atención que Diamante les invite, motivo por el que en la entrevista resaltó, de hecho, la integridad del director del Festival.

En este sentido, un ejemplo claro de la polémica que la película suscitó es la entrevista que, en 1978, hacen en *Arc Voltaic*, Ernest Blasi, Gustau Hernández y Ramón Herreros, a Martí Rom y a Joan Simó. Según Martí Rom, los hacen quedar como si fueran “un poco tontos”, motivo que no es óbice para que Martí Rom, recomiende su lectura, ya que, dice, “es el reflejo de la época”. La entrevista va precedida de una ácida crítica, en la que se acusa directamente a la película de falta de rigor e insuficiencia en el trabajo invertido, así como tacha al Colectivo que lo realizó de no definirse ideológicamente²⁰. También en las preguntas de la entrevista, se les acusa de poco teóricos y sistemáticos, no entienden el *modus operandi* de la propia CCA (que, recordemos, había producido el *film*), y consideran que no tiene un proyecto sólido. Una crítica que, según Martí Rom, viene motivada por “una cierta superioridad, no sólo ideológica, sino también por una forma de entender la inteligencia desde un punto de vista marxista”. Vilà, por su parte, da menos vueltas y achaca directamente esta encarnizada crítica al papel del PSUC en la Transición:

¹⁸ Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

¹⁹ *Ídem*.

²⁰ Ernest Blasi, «Esperanzas y fraudes». Un film militante», *Arc Voltaic*, n.º 2-3, 1977-1978, pp. 1-2.

“En Cataluña en el 77 de alguna forma el PSUC se arroga todo el protagonismo antifranquista, y que aparezcan unos desarrapados por aquí que cuestionen una serie de cosas... (...) Pienso que lo que molesta de la película es esto, (...) que quizás damos un excesivo protagonismo a la revolución de CNT del 36 o el 37, hablamos de colectividades, cosas que hasta entonces... Pero sobre todo es por el tema de los Hechos de Mayo y del estalinismo... Pienso, con el tiempo, que lo que molestaba era la visión que dábamos del enfrentamiento de las izquierdas durante la Guerra Civil... La visión dominante en el antifranquismo era una cosa monolítica y, cuando planteamos los hechos de mayo, la represión del POUM, el tema de Andreu Nin y los trotskistas, la represión que hay contra CNT por parte de un Partido que, entonces, es claramente estalinista, claro, esto molesta mucho. Las críticas vienen por esto...”

La producción del espacio de experiencia era algo que estaba así en disputa. Cualquier imaginario no podía ocupar un espacio que, por otro lado, tampoco estaba ni mucho menos vacío. De hecho, lo cierto es que el franquismo ya se había encargado de ocupar todo el espacio de experiencia con su memoria. Lo que pasa es que era una experiencia poco fiable, una memoria inculcada por todos los medios en la sociedad pero que resultaba, especialmente en sus últimos años, poco creíble y sospechosa para gran parte de la población. Mariano Lisa recuerda esto muy bien, recuerda que el único imaginario del pasado que tenía y que, de hecho, lo invadía todo, era el imaginario de la memoria del franquismo que estaba por todas partes:

“la historia (...) estaba muy presente en la vida española, desde el nombre de las calles principales (generales del bando nacional, dirigentes falangistas, personajes del régimen, etc.), pasando por las fiestas nacionales (el 18 de julio cuando se proclamó el “alzamiento nacional”, día festivo y de paga extra; el 1 de abril, “Día de la Victoria” -así, con mayúscula-, también fiesta-); fiestas locales (por ejemplo el 26 de enero, día de la “liberación de Barcelona”); fiestas escolares, como el 4 de octubre, día de San Francisco de Asís, onomástica del Generalísimo (también con mayúscula, por ser el jefe de Estado); continuando con el juramento de fidelidad a los “Principios del Movimiento” (no de la física, sino del Régimen instaurado por el Generalísimo), que tenía que realizar todo funcionario en la toma de posesión de su cargo. Además, las celebraciones extensas y por todo lo alto de fechas como los “25 años de paz” o asignaturas escolares como la Formación del Espíritu Nacional”²¹.

²¹ Mariano Lisa, Comunicación por correo electrónico, 11-12 agosto de 2017.

Como vemos, la memoria estaba muy presente pero era monolítica, no quedaba espacio para la existencia de otras. Por eso, a *Entre la esperanza y el fraude* le siguieron otros intentos de restablecimiento de una pluralidad de narrativas que reflejasen la naturaleza multidireccional de la memoria. Portabella, incluso se adelantó y realizó ya en 1969 un corto titulado *Aidez l'Espagne*, como el sello que Miró creó para recaudar fondos para la República durante la Guerra. El corto hecho a base del montaje de imágenes de archivo de la contienda gana aún más dramatismo conforme se van intercalando entre ellas obras del artista barcelonés. Aunque no era la primera vez que Portabella apuntaba a la Guerra. En películas como *Nocturn 29*, realizada en 1968, el propio título estaba aludiendo a los 29 años de oscuridad que asolaban España desde la contienda. Poco después de que saliera *Entre la esperanza y el fraude*, se estrenaba otra película con metraje muy similar pero con mejor fortuna crítica que la de los de Hospitalet, *Alborada* (1976), de Joan Mallarach y Luis Garay. La gran diferencia es que ésta extendía su narrativa hasta el final de la dictadura; en 1978, Diego Santillán y Luis Galindo realizan *¿Por qué perdimos la guerra?*, que también sigue esta estela. O la ya clásica *Canciones para después de una Guerra* (estrenada en 1976), de Basilio Martín Patino. Destaca pero no sorprende que, fuera de España, los documentales sobre la Guerra empezaran a realizarse mucho antes²². Desde *Granada, mi Granada*, de Román Karmen, a *Morir en Madrid* (1964), de Frédéric Rossif; pasando por las desconocidas pero de gran calidad, *Las dos memorias* (1974) de Jorge Sempún o *Arriba España* (1976), de José María Berzosa, realizadas estas tres últimas en Francia.

Más allá de películas que tengan como objetivo elaborar una narrativa totalizante de períodos históricos amplios como la Segunda República o la Guerra, queríamos destacar otra que trata, sin embargo, un tema lateral de la memoria y que consideramos de gran valor por su aportación a la memoria oral y como documento histórico. Nos referimos a otra de las películas del Colectivo SPA, titulada *Guerrilleros*²³, y estrenada en 1978. En este caso, los de Hospitalet se encargaron de la historia de las guerrillas de maquis que ocuparon los montes de España desde el comienzo mismo de la guerra y hasta los años cincuenta. Sumado al papel de la CNT durante los treinta, éste fue el otro tema que al Colectivo SPA más les sorprende y al que deciden dedicar sus esfuerzos después de la realización de *Entre la esperanza y el fraude*. El asombro coincide además con la publicación en 1976 del libro de Eduardo Pons Prades, *Guerrilla de España*. A partir de aquí, Vilá y Mercé Conesa deciden que quieren entrevistar a

²² En tanto en cuanto aquí nos centramos en obras realizadas en clandestinidad, las realizadas fuera de España no serán objeto de nuestro análisis.

²³ En anexo (documento 15) se presenta: Cartel de *Guerrilleros* (1978) del Colectivo SPA.

maquis por todo el territorio español antes de que mueran. Se trataba de una labor de recuperación de testimonios ignorados y que estaban en riesgo de perderse para siempre.

Para contactar a representantes del maquis, contaron con el apoyo de Pons Prades, a quien también entrevistaron para la película. Les contactaron a través de correo postal, mandando cartas, ya que no tenían teléfono, y consiguieron trece testimonios. Vilá dice que hacer esto “en el año 77-78 era como una cosa bastante de locos...”. Aprovechan las vacaciones de Semana Santa o verano del 78 para recorrer España en coche e ir realizando las entrevistas. Entre otros lugares, van a Toulouse para ver a la gente que había participado en la invasión del Valle de Arán, a Andalucía o a Galicia. Vilà reconoce que:

“Si de algo estoy orgulloso es de esta película, porque por lo menos ha quedado el testimonio para la historia de trece personas, que si no lo hacemos, no queda nada, queda una foto, queda la ficha policial o la ficha de la Guardia Civil. Por lo menos con esto pudimos dar un poco la palabra a esta gente, porque todos hoy están ya muertos...”²⁴

De la difusión de la película se encargaron ellos mismos a través de una distribuidora que crearon, Savia Films. La película va intercalando rótulos con frases de Malatesta, donde, entre otras cuestiones, legitima la violencia cuando es en defensa propia. Las múltiples entrevistas se intercalan, además, con pequeños fragmentos de contextualización histórica, en los que se pretende dar una explicación de la Guerra como una lucha de clases desigual. Vuelven a recurrir a imágenes de archivo, emulando la estrategia narrativa que veíamos en *Entre la esperanza y el fraude*. El énfasis en este caso se lo lleva la cuestión represiva, especialmente al término de la guerra: desde la situación en las cárceles, las ejecuciones, los campos de concentración a los juicios sumarísimos. Se menciona también la destrucción de ciudades como Guernica.

De especial interés son los datos sobre represalias a pueblos como el Salar, en donde, debido a la gran implicación de los hombres y mujeres del pueblo en la guerrilla, aún en 1978 carecían de agua corriente. A nivel histórico, resulta interesante la invasión del Valle de Arán en 1944 y el papel del PCE en el ataque. También se destaca la importancia de las mujeres para la supervivencia de la guerrilla y el papel fundamental que tuvieron en los enlaces, en el avituallamiento de víveres y ofreciendo cobijo cuando era necesario. Al contrario que los ganaderos, que bajo amenazas y coacciones, tuvieron que servir a la Guardia Civil. Los

²⁴ Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono.

pastores, sin embargo, dada su naturaleza nómada, eran más difíciles de localizar y por eso de amenazar, fueron de esta manera también cómplices fundamentales en la ayuda al maquis. Denominados bandoleros por la prensa, la resistencia que durante décadas ejerció el maquis desde el monte, convierte a este fenómeno en una encarnación perfecta de la clandestinidad: oculto en la oscuridad, pero siempre latente, a punto de hacerse evidente. Siempre acechando desde su escondite al poder a quien no deja descansar porque es una amenaza constante al orden y el régimen hegemónico.

3.1.2 Reflejos de imágenes en el tiempo y emergencias de historias siniestras

Al igual que le pasó al Colectivo SPA, la historia y la memoria fueron claves para muchos otros grupos de cine clandestino. Mariano Lisa, al referirse a su trabajo junto a Helena Lumbreras en el CCC, afirmaba que:

“La historia fue una de nuestras preocupaciones e intereses. (...) Nosotros teníamos claro que teníamos que realizar cine militante de la mayor calidad, que con el cine hacíamos la historia y que, para ello, teníamos que conocer la historia. Helena se matriculó y cursó la Licenciatura de Historia en la Universidad Autónoma de Barcelona (...). Después también se licenció en Filosofía para cultivar la teoría que fundamentaba la práctica”²⁵.

En este mismo sentido, Soler declaraba ya en 1976 que su vida siempre había estado marcada por el 36 y la posguerra²⁶. Martí Rom, por otro lado, también afirmaba que su referencia era la República, “una República que yo no viví pero que sí que viví a través de las experiencias de mi padre y de mi abuelo. Por eso, durante la Transición en Cataluña no sólo queríamos la democracia, sino el Estatut d’Autonomía que teníamos en la República”. Estos intereses se plasmaron en las obras y producciones del cine clandestino, tal y como ya hemos visto en la sección anterior, relativa a narrativas alternativas a la contienda. Pero estas producciones también buscaron reflejar el pasado en las problemáticas de su presente. Y viceversa. Como veremos, el montaje cinematográfico permitió que tiempos heterogéneos convivieran simultáneamente; la memoria se valía así del cine para materializarse y romper la linealidad histórica, intercalando temporalidades *a priori* remotas.

²⁵ Mariano Lisa, Comunicación por correo electrónico, 11-12 agosto de 2017.

²⁶ José Martínez Siles y Josep Miquel Martí Rom, «Entrevista con Lorenzo Soler: “Soy anárquico por naturaleza y ateo por convicción”», *Cinema 2002*, n.º 22, diciembre de 1976.

Podríamos entonces pensar el cine y el montaje como metáforas del propio comportamiento de la memoria. Sin embargo, es mucho más que eso. Tal y como Aleida Assmann sugiere, las metáforas que nos hablan de los mecanismos y dinámicas de la memoria²⁷ no son sólo simples descripciones, sino construcciones lingüísticas y cognitivas²⁸. Assmann asegura además que, al estudiar las imágenes de la memoria, también estamos estudiando los modelos de la memoria²⁹, sus mecanismos. En ese sentido, los ejemplos que vamos a ver ahora de imágenes que viajan en el tiempo y lo desorientan a través del montaje materializan los circuitos que conectan el pasado y el presente. Según Deleuze, estos circuitos remiten, por un lado, a uno interior que opera entre un presente actual –la Transición– y su pasado –la guerra o la República–, su imagen virtual. Éstas serían las conexiones más evidentes y que veremos en los ejemplos que siguen. Será más complicado, sin embargo, acceder y percibir otros circuitos virtuales aún más profundos, que son los que movilizan cada vez todo el pasado³⁰. Por ahora, nos interesa tener en mente que las imágenes del pasado pueden intervenir el presente, así como las del presente tienen también potencial suficiente como para modificar el pasado.

La importancia de la memoria en el cine de Helena Lumbreras y el CCC ha sido ya reconocida por Prieto y Labanyen³¹. La influencia del pasado en su forma de reflejar el presente se manifiesta de múltiples maneras. Por ejemplo, sólo el título de *Spagna 68. El hoy es malo pero el mañana es mío*, ya está haciendo referencia a un verso de Antonio Machado. Pero eso es sólo un detalle. La película comienza con imágenes de la batalla en la Ciudad Universitaria de Madrid, que fueron extraídas del documental del 37, *Tierra de España*³², de Joris Ivens. Después de mostrar la Defensa de Madrid en su frente, la temporalidad cambia, y un rótulo nos advierte de que, aunque seguimos en la Ciudad Universitaria, ahora estamos en 1968 durante un concierto de Raimon. Unas imágenes sirven de marco a las otras, como si se tratara de un juego de espejos que, en su reciprocidad, resaltan el vínculo temporal que la Ciudad Universitaria ofrece como espacio de lucha contra el franquismo³³. Mariano Lisa nos

²⁷ Assmann explica que siempre se ha mantenido la idea de que no somos capaces de aproximarnos a las operaciones de la memoria de una manera directa, sino que dependemos de niveles intermedios para intuirlos. Por tanto, medios como la escritura, la fotografía y los mecanismos electrónicos de almacenaje nos proveen de valiosas metáforas y modelos para comprender los mecanismos internos y las dinámicas de la memoria. En Aleida Assmann, *Cultural memory and western civilization. Arts of memory*, Cambridge University Press, 2013, p. 137.

²⁸ *Ibidem*, p. 139

²⁹ *Ídem*.

³⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Madrid: Paidós Comunicación, 2010, p.122.

³¹ Miguel Fernández Labanyen y Xosé Prieto Souto, «A Network of Affinities: Helena Lumbreras's Collective Films and Social Struggle in Spain», *The Modern Language Review* 112, n.º 2, abril de 2017, p. 397.

³² Mariano Lisa, Comunicación por correo electrónico, 11-12 agosto de 2017.

³³ Fernández Labanyen y Prieto Souto, Op. cit., 2017.

confirmaba, además, que lo que Lumbreras también quería decir con esta conexión era que “La guerre n’est pas finie”, en contraste con el título del *film* de Resnais (con guion de Semprún), *La guerre est finie* (1966)³⁴. Que la guerra no haya terminado enlaza asimismo pasado y presente a través del *continuum* histórico, no sólo de la represión franquista, sino también de la resistencia y la lucha contra ese franquismo. Imágenes temporales como éstas, siguiendo de nuevo a Assmann, acentúan la discontinuidad del tiempo a la vez que revelan el predominio del olvido y la dificultad para acceder a la memoria³⁵.

No sería éste el único caso en el que el CCC recurre al pasado para pensar el presente. La entrada histórica que abre *El campo para el hombre* (1973) es un cuento que una campesina gallega les transmitió en el viaje que hicieron por Galicia al realizar la película. El lenguaje redicho al que recurre el cuento satiriza el del NO-DO a través de un remedo literaturizado, que dice así:

“Existía un país que era diferente de todos los demás, siempre lucía el sol, tenía unas costas maravillosas y el mar que las bañaba era del más límpido azul. Los habitantes de aquel país eran felices, alegres, cantaban y tocaban la guitarra. Además, eran valientes, toreaban en las plazas nobles reses. Dios se enamoró de aquella tierra y la colmó de bendiciones ¿Lo habéis adivinado ya? Esa tierra de ensueño era España. Pero no siempre había sido así, hacía más de treinta años, unos hombres muy malos que eran los rojos habían querido sumir a este país en el mayor de los caos, pretendían una Reforma Agraria, ¡qué disparate! Quitar los campos a las familias que los poseían desde tiempo inmemorial, y en los que se criaban los toros más bravos para la fiesta nacional, y donde paseaba la hermosa estampa del señorito andaluz, caballero en su jaca”³⁶.

Esta caricaturización de cómo el NO-DO podría haber presentado a España, resulta pertinente en nuestro análisis por centrarse en el campo español e invocar algunas de las reformas más polémicas de la República, como la Reforma Agraria. Además, se hace mención a los afectados directamente por esta Reforma, “señoritos y familias propietarias desde tiempos inmemoriales”, señalando al mismo tiempo a algunos de los protagonistas del levantamiento que provocó, más que una guerra fratricida, una verdadera lucha de clases. Después de enmarcar de esta manera un documental que precisamente trata la problemática de la posesión de la tierra, la escena nos muestra una clase en una escuela con imagen de

³⁴ Mariano Lisa, Comunicación por correo electrónico, 11-12 agosto de 2017.

³⁵ Assmann, Op. cit., 2013, p. 167.

³⁶ Voz en off de *El campo para el hombre* (1973) del Colectivo de Cine de Clase.

Franco y crucifijo incluidos. El maestro lee un texto tomado de las enciclopedias escolares de la época, que es un listado anodino de los diferentes tipos de cultivo que se dan en cada región de España. “Todo español de la época estaba acostumbrado a este tipo de discursos”³⁷, resalta Maro. En la escena se cuestiona el método de enseñanza de la historia, a la vez que los contenidos de la lección ayuda al discurso del *film* a ponerlos en relación con la realidad agraria española del presente transicional.

A la recreación de una clase franquista le sigue un magnífico recitativo como cantar de ciego en que se explica la historia del campesinado. Se trata de una glosa-paráfrasis de un conocido poema de Bertolt Brecht sobre la interpretación de la historia, *Preguntas de un obrero que lee*. El romance, que no tiene desperdicio y que hace de nuevo hincapié en la importancia de la historia para comprender la situación del campo hoy, lo escribió Lisa. Las imágenes que acompañan al texto al ritmo de la música son obras de arte y pinturas, así como imagen fija y de archivo, que van completando el sentido del fragmento acerca de cómo la memoria puede retrotraernos hasta muy lejos al mismo tiempo que permanece presente en idénticas disputas en torno a la posesión de la tierra. Sólo por este fragmento la película ya merece la pena. *O monte é noso* (1978) es otro ejemplo, esta vez realizado por Llorenç Soler, vincula los problemas del campo en Galicia con la memoria, en particular con el inicio del franquismo y la desposesión de la tierra al acabar con la mancomunidad³⁸.

Otro documental extremadamente recomendable es *Argelès* (1979), de José Antonio Zorrilla³⁹ sobre el campo de concentración francés. Reconstruye la historia de la guerra y el exilio, de la lucha versus fascismo. Y lo hace a través de imágenes de archivo y entrevistas a cuatro hombres que pasaron por el campo. “Así acabó la Segunda República española, entre alambradas”. Lo más interesante del documental, sin embargo, es cómo pone en relación la playa como lugar de memoria infame y el momento presente, en el que la playa se había vuelto destino turístico y se llenaba de anuncios de alquileres y alojamientos vacacionales. La contraposición de la historia de ese lugar, del encierro de aquellos que escapaban de una guerra o del fascismo y el frío y la muerte que encontraron en los campos franceses choca así

³⁷ Mariano Lisa, Comunicación por correo electrónico, 11-12 agosto de 2017.

³⁸ Véase: Margarita Ledo, «Galicia en V.O. El cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo», en Miquel Francés (coord.), *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 183-198; y Xan Gómez Viñas, «Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70», 2015. Tesis no publicada.

³⁹ Zorrilla, pese a haber realizado películas en semiclandestinidad, nunca se adhirió a ningún colectivo de cine clandestino, sino que trabajó por su cuenta, realizando, eso sí, films de gran valor documental.

con la estética despreocupada y banal de los anuncios turísticos y la nueva función de la playa⁴⁰.

Esto enlaza con la que fue la emergencia más brutal del pasado reprimido de la Transición, la de los muertos de la guerra, la emergencia de sus víctimas. El quiebre histórico que supuso la Transición acabó con el estado de latencia de muchas de las memorias clandestinas del conflicto que, poco a poco, salían de su letargo. Lo que quizás no se planteaban los y las cineastas era que, al desplegar los archivos, estaban abriendo el tiempo, y que descifrar estos documentos era, siguiendo a Aby Warburg, “oír el rumor de los muertos, (...) restituir timbres de voz inaudibles”⁴¹. Nunca se sabe, eso sí, hasta cuándo duran estos períodos de latencia y por qué acaban. Lo que sí es seguro es que mientras la memoria es contenida, ésta toma la forma de olvido⁴². Y que, cuando el motivo de su represión ha sido su potencial emocional, ese momento inesperado en el que emerge lo hace capturada bajo la imagen de los fantasmas⁴³. Los fantasmas son, de nuevo, metáforas de una memoria clandestina, la de los muertos que no pudieron ser debidamente enterrados, la de los duelos quebrados, la de las lágrimas no derramadas, las del disimulo y los recuerdos escondidos, pero estas metáforas fantasmales también nos revelan el mecanismo de una memoria latente y que retorna. En este sentido, Warburg también hablaba de “un modelo fantasmal de historia” en el que el tiempo se expresaba a través de “supervivencias, remanencias y reapariciones de las formas”⁴⁴. Nos enfrentamos aquí, siguiendo a Assmann una vez más, ante el proyecto cultural de conectar a los muertos con los vivos a través del abismo del tiempo⁴⁵.

Llorenç Soler comienza su documental *Sobrevivir en Mathausen* (1975)⁴⁶ recordando que en ese campo “murieron 127.000 personas, 7000 eran excombatientes republicanos”. Aprovechó el 70 aniversario de su liberación también para recordar la solidaridad que se dio en ese campo gracias a la organización política que antepuso el cuidado a la mera supervivencia individualista. Aunque de Soler, y en lo que a espectros se refiere, debemos

⁴⁰ En anexo (documento 16) se presenta: Fotograma de *Argelès* (1979) de José Antonio Zorrilla.

⁴¹ George Didi Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores, 2013, p. 33.

⁴² Assmann, Op. cit., 2013, p. 163.

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ Warburg, citado en Didi Huberman, Op. cit., 2013, pp. 24-25.

⁴⁵ Assmann, Op. cit., 2013, p. 163.

⁴⁶ Para más información acerca de este documental y del trabajo de Soler sobre el holocausto en toda su filmografía, se recomienda consultar: Germán Llorca, «Las raíces documentales del holocausto», en Miquel Francés (coord.). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp.199-218. El análisis centrado en el documental de *Sobrevivir en Mathausen* comienza a partir de la página 210. También se puede consultar Llorenç Soler, *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Cims S.L., 2002, pp. 61-64.

destacar *Antisalmo* (1977), en donde establece una triple relación Iglesia-violencia-Dictadura. El documental da comienzo con una Procesión de la Burriquilla que se confunde con un desfile militar. Un poema escrito por Soler articula este *collage* de imágenes de archivo, de otras rodadas en Galicia y de imágenes-fijas. El poema es un antisalmo, es decir, como él mismo lo definió, “es la negativa a un salmo”, en donde, entre otras cuestiones, hace ciertas “alabanzas” a dios:

“Demos gloria a dios por las pistolas, los yugos, las cadenas, las cárceles, las sogas y el napalm. Demos gloria a dios por los destierros, los abismos, las culpas, los miedos, los pecados. Demos gloria a dios porque él hizo nuestro brazo de hierro poderoso contra los débiles, los pobres y los huérfanos. (...) Oh, señor, te damos gloria porque en tu nombre saqueamos la tierra y la sembramos de muerte impunemente. Amén”⁴⁷.

Las imágenes de la Guerra Civil se entrecruzan con otras de curas en banquetes, de filas de exiliados en la frontera al término de la contienda, de ciudades destruidas, de cárceles y curas brazo en alto, de imágenes de Franco junto a Hitler, así como de los nuevos Reyes de España una vez murió Franco, haciendo hincapié en la sucesión macabra (dictadura-monarquía), que termina con imágenes de huesos, cementerios y muertos tirados en las calles. Soler desmonta así las imágenes del poder: militares, iglesia y monarquía, y revela la otra cara de la moneda, la de violencia que los sostiene y la muerte que han generado para alcanzar el poder. La sucesión de imágenes y el poema-antisalmo se vuelven así una invocación siniestra a través de la cual retornan los muertos que este poder ha dejado tras de sí. Y decimos siniestro porque aquello que invoca es familiar y cercano, son los que un día formaron parte de la población española que fue luego asesinada o exiliada y que, al haber sido su memoria reprimida, se volvieron extraños y pretéritos. Así es como Freud definía lo siniestro, como algo que otrora fue doméstico y cercano, pero que por haber sido reprimido se ha enajenado. Por eso, cuando vuelve, no lo hace de la misma manera en que se fue, sino bajo la imagen fantasmal y siniestra de una memoria relegada a la clandestinidad.

Freud también recurre a Schelling, para añadir más matices al concepto al definirlo como aquello que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado⁴⁸. Una descripción que nos vuelve a recordar algunas de las cualidades que en el segundo capítulo veíamos que tenía la clandestinidad. Sin embargo, en lo siniestro, la variable temporal resulta fundamental, ya

⁴⁵ Voz en off de *Antisalmo*, transcrita en Soler, Op. Cit., 2002, p. 84.

⁴⁸ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, Palma de Mallorca: Biblioteca Nueva, 2008, p. 17.

que para que algo sea siniestro es necesario que primero haya existido una cierta familiaridad, lo que amplía la definición del concepto expandiendo su temporalidad que modifica la naturaleza misma de la imagen. Por eso, como dice Warburg, los muertos no pueden volver triunfalmente del pasado, sino que lo hacen de manera fantasmal [o siniestra] porque “sobreviven (...) fantasmalmente a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se le esperaba y habiendo sobrevivido en los limbos de una memoria colectiva”⁴⁹.

Por ejemplo, en *El barranco de Víznar* (Zorrilla, 1977), quien vuelve es la figura de Lorca, y lo hace a través del baile flamenco: “Los Palos”, de Salvador Távora. En él se representa la pasión de Cristo y sirve en este documental para hablar del asesinato y la pasión de Lorca. El baile va cargando de dramatismo la escena mientras se intercala con imágenes de las calles de Granada, del Gobierno Civil donde se apresó al poeta y se hace incluso una entrevista a su supuesta madre que luego, en el baile, acabamos confundiendo con la Virgen María. Después se llega al barranco de Víznar, donde Lorca fue asesinado y de donde aún no se han podido sacar sus restos. De repente la escena se llena de huesos y calaveras, algunas en estado de descomposición. Zorrilla nos contó que, para conseguir esas imágenes, tuvieron que colarse en un osario cercano al barranco. Esa era la única representación posible de un barranco marcado por la historia de la muerte de Lorca y de todas las demás personas anónimas que también fueron asesinadas en el 36 en ese mismo lugar. En este caso, esta historia fantasmal volvía bajo la imagen de los huesos. Zorrilla también nos dijo que, cuando llegaron a Víznar para rodar el documental, la gente del pueblo les preguntó “Han venido ustedes a por ellos, ¿no?”. Se referían, efectivamente, a los asesinos de Lorca, “los Pajaritos”.

La figura de Lorca será invocada en más documentales, como *Lorca y la Barraca* (1976), de Miguel Alcobendas, en donde se recoge la primera exposición dedicada al poeta y a la Barraca en la iglesia de San Jerónimo en Granada. Sin embargo, sobre homenajes en tierras de poetas asesinados, nos interesa más otro documental titulado *Del yugo y del canto*, de Mallarach, 1976. En este caso, el homenaje es a Miguel Hernández en su Orihuela natal. El documental relata las dificultades que tuvieron los que quisieron realizar este homenaje, primero para encontrar dónde hacerlo, y segundo porque muchos de los actos que se fueron organizando tuvieron represalias o directamente se prohibieron. Por ejemplo, en Orihuela, en donde lo que se hizo fue pintar las casas con murales en honor a su paisano, corrió el rumor de que quienes cedieran sus muros para tal propósito podrían entrar presos. En el

⁴⁹ Warburg, citado en Didi Huberman, Op. cit., 2013, pp. 59-60.

documental figura cómo algunos vecinos y vecinas se atrevieron a encararse a la policía diciendo que en su casa hacían lo que les daba la gana. Los murales recreaban partes del Guernica, fragmentos de poemas de Miguel Hernández, su retrato o palomas de la paz. Algunos vecinos afirmaban que les parecía muy bien lo que Miguel Hernández decía de los jornaleros. Este enfrentamiento a la policía, el menosprecio a los rumores o el atrevimiento de hablar así ante la cámara suponían de nuevo un desafío a un régimen de visibilidad que se sabía en declive.

Sin embargo, aunque la memoria era un reclamo popular, no iba a ser tolerado tan fácilmente. De hecho, mientras en Orihuela se hacían los murales, unos vecinos de Callosa, un pueblo cercano, llegaron con pescado para invitar a todo el mundo y armar una comida popular. En el documental la comida acaba siendo una gran fiesta en la que todo el mundo canta, algunos tocan la guitarra y los viejos cuentan anécdotas. De repente, la policía irrumpió en medio de la comida queriendo impedir que continuara, pero la gente se plantó y empezó a gritar ¡fuera, fuera, fuera!. La policía tuvo que recular y marcharse. Así, la fiesta continuó mientras los pintores iban explicando los murales y los vecinos les pedían que les hicieran banderas republicanas o puños en alto. A todo esto, la gente seguía cantando y bebiendo. El documental es de hecho sobrecogedor. La capacidad de una colectividad para hacer presente lo que está ausente queda patente en esta película. Sólo el *noûs* o el nosotros, que decía Castoriadis, puede presentificar algo aún en su ausencia física. Lo que quiere decir que sólo por intermedio del *noûs*, de la colectividad o el pueblo, los ausentes se pueden convertir en presentes⁵⁰.

A través de estos dos documentales vemos cómo memorias clandestinas como las de Lorca o Miguel Hernández salían a la luz después de haber estado ocultas durante tanto tiempo. Tanto el documental del barranco como el propio desafío de Orihuela recogido por Mallarach pusieron en tensión el régimen de visibilidad hegemónico franquista desbordando los límites de lo decible y lo visible. Volvemos en este punto a la idea de lo siniestro para referirnos ahora a la conexión con lo bello que establece el filósofo Eugenio Trías en su obra *Lo bello y lo siniestro*. Para Trías, lo siniestro es condición y límite de lo bello. Es condición porque para que algo sea bello debe contener bajo un velo a lo siniestro. Sin lo siniestro no hay belleza. Y es límite, porque aun así ha de estar siempre contenido bajo ese velo, no puede ser nunca desvelado, ya que, si esto sucede y se muestra, la belleza desaparecería⁵¹. En esta

⁵⁰ Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de México, 2002, p. 46.

⁵¹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2006.

misma línea, lo clandestino está oculto y habita las sombras, aunque siempre está latente y, en este sentido, acecha al orden y al *statu quo*, de quien es a la vez intrínseco e inherente. La clandestinidad sería entonces límite y condición del orden político contra el que lucha. Las imágenes que visibilizan las memorias de Lorca y Miguel Hernández serían así imágenes clandestinas en tanto en cuanto amenazan el orden establecido trayendo unas memorias prohibidas del pasado. Pero son también imágenes resistentes ya que, en su espectralidad, han sobrevivido en el tiempo para tratar de salvar para el futuro una memoria. Las imágenes clandestinas son por tanto imágenes que viajan en el tiempo y proveen de una memoria.

Un par de años después, Iñaki Núñez realizó *Estado de excepción*⁵², una ficción sobre la guerra y la represión al pueblo vasco. A través de un montaje de fotografías, lo que hizo Núñez fue contar la historia de Guernica y la represión a Euskadi a través de un niño al que durante la Guerra matan a su padre. Refleja la vida del crío, su paso por una escuela franquista, su adolescencia y hasta el momento en que se une a la lucha armada. Ya de adulto acaba siendo apresado por la policía, ahora transicional (hombres de chaqueta y corbata), que le tortura de la manera más explícita. Finalmente, al igual que su padre, es fusilado por guardias civiles. La imagen final muestra a la madre con dos fotografías en su mesita de noche: la de su hijo y la su marido, ambos asesinados por el franquismo. La relación que establece Núñez entre el pasado bélico y el presente a través de la violencia refleja, al igual que lo hacía el CCC en *Spagna 68*, el *continuum* histórico vertebrado por el franquismo y sus resistencias.

Esta película, que por ser una ficción nos aleja de nuestro objeto de estudio, nos interesa, sin embargo, porque fue una de las películas prohibidas después de la abolición de la ley de censura, lo que nos lleva al último punto que queríamos destacar en este apartado sobre cómo la memoria volvió a ser contenida después del fin de la dictadura. Si hasta el momento nos hemos detenido en las múltiples formas en las que la memoria tuvo su emergencia al término del franquismo y en la Transición, ahora nos interesa pensar acerca de lo que pasó para que, a partir de 1980, como nos dijo Vilá, cayera una losa sobre estos temas. Vilá insistió en cómo “a partir del año 80 estos temas de la Guerra Civil y la lucha armada ya

⁵² La película fue galardonada con el segundo premio del Festival de Cortometrajes de Oberhausen, de la Alemania Federal. El jurado internacional motivó su voto por «expresar de una manera artística, la defensa de la lucha contra la represión y de los derechos humanos». La película también fue premiada con una mención especial del Jurado de la Crítica Internacional (Fipresci), por «la manera fuerte e impresionante por la cual la película exalta la lucha del pueblo vasco por su autonomía y libertad».

Durante el rodaje el director y los actores fueron detenidos durante un mes, acusados de intentar desprestigiar a la policía. La televisión sueca y la alemana, así como una distribuidora, han comprado la película. En España no logró autorización para proyectarse. En «El cortometraje vasco “Estado de excepción”, premiado en Oberhausen», *El País*, 8 de mayo de 1977.

no interesan. Cae como una losa sobre todos estos temas y lo que antes era un interés general, ahora ya no interesa⁵³ (...). Martí Rom, por su parte, lo explicaba así:

“Aquí se dijo, olvidemos todo, miremos al futuro. Cuando estás cercano a un hecho trascendental y te dicen: No, no toques eso que estamos demasiado cerca y puede provocar mucha tensión. Y luego, cuando han pasado veinte años, te dicen: Hace demasiado tiempo de eso. O sea, nunca se puede hablar de eso. O porque estamos cerca o porque estamos lejos. Cuando escucho a alguien, me da igual que sea demócrata o que sea facha, y te dice, no hay que mirar tanto al pasado, hay que mirar al futuro, éste está escondiendo algo.

Primero saquemos todas las verdades, y luego nos reconciamos. Aquí en el 76 o en el 79 teníamos que haber sacado todas las verdades, gustaran o no, y a partir de ahí vemos. No para mandar a nadie a la prisión, a todos al paredón. No, no, yo no quería mandar a los franquistas a prisión. Pero lo que fue imperdonable es que en el 82 sube Felipe González al poder y ocupa TVE, y TVE está durante todos esos diez o catorce años sin hablar nada de la República, del franquismo... Casi no encuentras ningún reportaje durante la época socialista que tengan una visión crítica del pasado”⁵⁴.

Estos testimonios nos revelan algunos de los problemas que durante la Transición se empezaron a percibir a la hora tocar ciertos temas relativos a la memoria. Las amenazas de la policía y los rumores en Orihuela, la censura a Iñaki Núñez o la dificultad para distribuir películas incómodas son ya ejemplos de estas formas de contención de la memoria que analizaremos con más detenimiento en el tercer apartado. Como veremos, la memoria volverá a ser clandestina, si es que alguna vez dejó de serlo, al menos en tanto en cuanto traspase algunos límites. Eso sí, la contención de la memoria no será una decisión tomada libremente sino que vendrá impuesta por mecanismos cada vez más sutiles y sofisticados. Esto contradice entonces la idea de que durante la Transición se llevó a cabo un Pacto de Olvido o, al menos, que esto fuese en realidad un pacto al que se llegó libremente.

⁵³ Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono.

⁵⁴ Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

3.2 Quebrar verdades históricas: el Pacto de Olvido

Como hemos visto, los muertos de la Guerra comenzaron a emerger durante la Transición española⁵⁵. Mientras que la mayor parte de los que murieron por el bando franquista habían recibido sepultura, honores y habían sido elevadas a la categoría de mártires por el Régimen Nacional-Católico, miles de cuerpos de las víctimas de la represión franquista seguían todavía enterrados en fosas comunes repartidas por todo el territorio español y su memoria seguía siendo tabú. Parecía que el final de la dictadura y el comienzo de la democracia podría ser el momento para afrontar esta parte de la historia a través de prácticas sociales y culturales que permitieran recordar públicamente a las víctimas. Sin embargo, esto no fue posible. Su memoria no se recuperó y este estado de amnesia colectiva acabó recibiendo el nombre de “Pacto de Olvido”, una metáfora utilizada para describir el supuesto acuerdo de la sociedad española en su esfuerzo para convertirse por fin en una democracia.

Desde nuestro punto de vista, el pacto de olvido no existió⁵⁶. Ésta es una de las interpretaciones de la Transición asumidas como “verdad histórica”⁵⁷ que queremos poner en cuestión en este capítulo. Para comprender cómo el Pacto de Silencio acabó siendo asumido como una verdad histórica nos valdremos de la genealogía, ya que este método lo que precisamente registra es la historia de las interpretaciones⁵⁸ y la relación inherente que éstas tienen con los procesos que producen verdad⁵⁹. Lo que proponemos aquí, por el contrario y

⁵⁵ Nos referimos a los muertos que no pertenecían al bando franquista. Éstos sí que habían recibido una sepultura digna el término de la Guerra gracias a las políticas de memoria franquistas para con sus “Caídos”.

⁵⁶ La existencia o no de tal Pacto ha sido, de hecho, debatida en círculos académicos. Autores como Santos Juliá hablan de un “pacto fantasmagórico de silencio al que es ahora de buen gusto hacerle responsable de las defectos de la democracia española”, mientras critica a Paloma Aguilar por discutir que impunidad garantizada a los criminales franquistas en la Ley de Amnistía de 1977 fue el precio a pagar para la liberación de los prisioneros políticos y por utilizar el “Pacto de Olvido” como un concepto/idea/noción indiscutible que lo explica todo. En Santos Juliá, «Hermenéuticas imaginativas», *Revista de Libros*, n.º 131, 2007, pp. 12-14. Este dio lugar a una discusión entre ambos autores al replicar Aguilar y manifestar que su argumento era algo mucho más matizado, que ella sí reconocía la importancia de diversos acuerdos durante la transición para la democracia española, así como que el silencio acerca del pasado no fue completo. En Paloma Aguilar, «Sobre amnistías, presos políticos y terroristas», *Revista de Libros*, n.º 135, 2008 (b), pp. 49-50.

⁵⁷ Cuando hablamos de “verdad histórica”, nos estamos refiriendo a la idea de verdad en el sentido que le da Foucault en su trabajo. Para él, la verdad no es una afirmación universal, sino que se ubica y relaciona con la cultura, la sociedad y la historia dentro de los intereses específicos de cada época: “a verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su «política general de la verdad»: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero.” En Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Ediciones la Piqueta, 1979, p. 187.

⁵⁸ Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michael Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, 1983, p. 108.

⁵⁹ Como Dreyfus y Rabinow han analizado, la genealogía “reconoce que los profundos significados escondidos, las inalcanzables cumbres de la verdad, los turbios interiores de la conciencia son todos falsos”. En *Ibidem*, p.

como estamos viendo a lo largo de este capítulo, es que sí que hubieron iniciativas para la recuperación de la memoria, pero que éstas fueron contenidas, y que el llamado Pacto de Olvido no fue un pacto, sino que, de hecho, el olvido y el silencio fueron más bien el resultado de una imposición. Vemos entonces como, en el caso de la Transición, la *biopolítica*, no sólo se centró en la estatalización de lo biológico y de lo vivo⁶⁰, sino que también se ocupó de lo que ya había muerto, impidiéndole salir a luz. Estaríamos entonces frente a una *necropolítica*⁶¹ - aquella en la que la vida se subyuga al poder de la muerte⁶²- que impidió que los cadáveres de la guerra pudieran por fin habitar la esfera pública (cines, medios de masas, salas de justicia...) gracias a los diferentes mecanismos que, como veremos, contuvieron estas prácticas de memoria. En este sentido, otro de nuestros objetivos será analizar las maneras en las que el olvido se impuso socialmente después de muchas tensiones y negociaciones desiguales y asimétricas (como lo sucedido en Orihuela). La emergencia de memoria durante la Transición y su contención forma así parte de las narrativas silenciadas de este período de las que hablábamos en el primer capítulo, y recuperar estos relatos es una de las tareas pendientes de su propia historiografía.

La idea de Pacto de Silencio, al igual que otras que vimos en el primer capítulo, como la de que la Transición fue un proceso pacífico, ejemplar o basado en el consenso, fueron formaciones del saber y conocimientos producidos a través de dispositivos legitimados y en lugares de enunciación con la suficiente autoridad como para establecer el régimen de verdad de una época (como los medios de masas o la literatura académica)⁶³. Los complejos

107. Y que, con la genealogía, todos esos “universales de nuestro humanismo se revelan como el resultado de la emergencia contingente de interpretaciones impuestas”. En *Ibidem*, p. 108.

⁶⁰ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 162.

⁶¹ Desde la Guerra Civil, han habido diferentes regímenes necropolíticos que supusieron distintos tratamientos de los cuerpos, así como diferentes usos con objetivos políticos concretos en cada momento. Estas “supervivencias” de los cuerpos han sido estudiadas por Francisco Ferrándiz. Los cuerpos muertos de la Guerra Civil pueden así rastrearse a modo de “autopsia social”, revelando un proceso de “impregnación recíproca” entre los cuerpos exhumados y el entorno social al que ellos regresan. En Paloma Aguilar y Francisco Ferrándiz, «Memory, media and spectacle: Interview’s portrayal of Civil War exhumations in the early years of Spanish democracy», *Journal of Spanish Cultural Studies* 17, n.º 1, 2016, pp. 533-534.

⁶² Achille Mbembe, «Necropolitics», *Public Culture*, 2003, p. 39.

⁶³ En este punto, podrían ser reveladoras algunas de las indicaciones de Foucault acerca de cómo y dónde se crea la verdad: “En sociedades como las nuestras la «economía política» de la verdad está caracterizada por cinco rasgos históricamente importantes: la «verdad» está centrada en la forma del discurso científico y en las instituciones que lo producen; está sometida a una constante incitación económica y política (necesidad de verdad tanto para la producción económica como para el poder político); es objeto bajo formas diversas de una inmensa difusión y consumo (circula en aparatos de educación o de información cuya extensión es relativamente amplia en el cuerpo social pese a ciertas limitaciones estrictas); es producida y transmitida bajo el control no exclusivo pero sí dominante de algunos grandes aparatos políticos o económicos (universidad, ejército, escritura, medios de comunicación); en fin, es el núcleo de la cuestión de todo un debate político y de todo un enfrentamiento social (luchas «ideológicas»)”. En Foucault, *Op. cit.*, 1979, p. 188.

procesos de producción de saber histórico permitieron que un discurso se convirtiera en “verdad” y creara un imaginario hegemónico del pasado. En este sentido, durante las décadas de los ochenta y los noventa en España, los principales responsables de la creación de la narrativa oficial de la Transición como “verdad” incuestionable fueron la prensa y la televisión pública (TVE), junto con la élite política y académica⁶⁴.

En este punto, recurrimos a Allan Sekula cuando argumenta que, “en la sociedad industrial avanzada, la gran mayoría de mensajes que se lanzan al dominio público provienen de una voz anónima y dotada de autoridad, que excluye cualquier posibilidad que no sea el consentimiento. Cuando hablamos del acuerdo necesario entre las partes comprometidas en la actividad comunicativa, debemos desconfiar de la idea de un contrato social al que se ingresa libremente”⁶⁵. El consentimiento (consenso en nuestro caso) del que habla Sekula trata de una variante de la comunicación en la que la voz anónima y dotada de autoridad que elabora y llena prácticamente el debate público, no permite verdaderamente un diálogo, el consenso alcanzado libremente no es una opción real, sino que se trata de una imposición del discurso dominante y hegemónico. En este sentido, el consenso y la idea de pacto de silencio como supuestos “contratos sociales” alcanzados durante la Transición fueron más bien discursos anónimos impulsados por los medios de comunicación y otros dispositivos que no dejaron muchas posibilidades a los discursos que ciertamente se estaba produciendo en clandestinidad y que estaban tratando de cobrar visibilidad y espacio en el debate público. El consentimiento fue la única opción.

Sin embargo, la idea más expandida es que durante la Transición el pasado violento de la Guerra Civil y de la represión durante la dictadura franquista no estuvieron incluidos en la agenda política⁶⁶. La principal referencia institucional a la que se puede aludir y que es especialmente recurrente es la Ley de Amnistía, aprobada en 1977. Esta Ley, que permitió liberar a los prisioneros políticos de la dictadura, también impidió que los responsables de la represión fueran juzgados, garantizando así su impunidad hasta la actualidad. Sin embargo, en los debates y desarrollo de la Ley hubieron pocas referencias a esta otra amnistía que se

⁶⁴ Natalia Ardanaz, «Los discursos políticos televisivos durante la Transición española», *Revista CIS*, 2000; Carmen Castro, *La prensa en la Transición española 1966-1978*, Madrid: Alianza Editorial, 2010; Rafael del Águila y Ricardo Montoro Romero, *El discurso político de la transición española*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1984.

⁶⁵ Allan Sekula, «Sobre la invención del significado fotográfico», en VV AA, *Años 70, fotografía y vida cotidiana*, Madrid: La Fábrica, 2009, p. 52.

⁶⁶ Carme Molinero, «La Transición y la ‘renuncia’ a la recuperación de la ‘memoria democrática’», *Journal of Spanish Cultural Studies* 11, n.º 1, 2010: 33-52, p. 42.

refería a los crímenes del Franquismo⁶⁷, algo que fue pasado por alto también en el discurso público que, en lugar de eso, se centró en la amnistía a los presos políticos que continuaban en la cárcel incluso después de la muerte de Franco. De hecho, la exigencia de las manifestaciones públicas de la izquierda era “Amnistía y Libertad”, sin tener en cuenta si eso conllevaría a su vez la impunidad de los responsables de la dictadura. La ausencia de perspectiva histórica impidió que el enjuiciamiento de los responsables del franquismo fuera una demanda pública, y muchos activistas de organizaciones de base no cuestionaron entonces la Ley de Amnistía, sino que lucharon por ella⁶⁸.

La idea de Pacto de Olvido se basó en el discurso de la reconciliación, de acuerdo con el cual ambos bandos de la contienda fueron igualmente responsables. De hecho, la ley de amnistía fue un aspecto importante para que parte de la élite política diera por zanjado el pasado. Sin embargo, y a pesar de que el Pacto de Olvido se asumiera como un contrato social y de que muchos sectores de organizaciones de base consintieran dejar atrás el pasado (especialmente los líderes de los partidos políticos de izquierdas que, ya legalizados, aceptaron los términos de la nueva democracia⁶⁹), el tratamiento del pasado no fue realmente consensuado. Sin embargo, para la gran mayoría, oponerse por ejemplo a la Ley de Amnistía no era ni siquiera una opción. De hecho, si el olvido hubiera sido una opción, como Santos Juliá insiste en decir⁷⁰, y si hubiera sido realmente debatido a todos los niveles, no tendría por qué haber sido un camino indeseable⁷¹. Olvidar es, en cualquier caso, una condición intrínseca de la memoria⁷². No obstante, el olvido impuesto por la Ley de Amnistía no puede ser nunca una elección porque, como Paul Ricoeur sugiere en su trabajo, la amnistía es la

⁶⁷ Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid: Alianza Editorial, 2008 (a), p. 297.

⁶⁸ Paloma Aguilar, «Collective memory of the Spanish civil war: The case of the political amnesty in the Spanish transition to democracy», *Democratization* 4, n.º 4, 1997, pp. 99-100.

⁶⁹ El Partido Comunista de España (PCE), por ejemplo, desistió en 1977 de mostrar la bandera de la República en sus acontecimientos políticos, usando en su lugar la “legal” y monárquica. En Miguel Ángel Iglesias, «El partido comunista acepta la monarquía y la bandera roja y gualda», *Informaciones*, 16 de abril de 1977.

⁷⁰ Santos Juliá, «Echar al olvido», *Claves de Razón Práctica*, 2003, p. 16-17.

⁷¹ Nosotros consideramos el olvido como parte del proceso de memoria, como una de sus facetas unida a episodios silenciados del pasado. Como Kansteiner dice, las representaciones históricas son siempre negociadas y selectivas. Así, donde hay memoria, hay olvido, así como también en el sentido de que para incluir episodios específico o aspectos del pasado, otros tiene que permanecer fuera/ausentes de la narrativa. En Wulf Kansteiner, «Finding Meaning in Memory: A methodological critique of collective memory studies», *History and Theory*, n.º 41, 2002, p. 195. Este proceso puede ser el resultado de una selección deliberada entre lo que debe recordarse y lo que no. En este sentido, el olvidar y el olvido pueden estar forzados. En Paul Connerton, *How societies remember*, Cambridge University Press, 1989, p. 12.

⁷² Jan Assmann, «Communicative and cultural memory», en *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary handbook*, ed. Astrid Erll, Nünning, y Sara Young, Berlín: De Gruyter, 2008, p. 113.

imposición de olvido⁷³. Podrá haber sido útil en algún momento concreto y haber funcionado como una terapia social, pero siempre acaba siendo injusta⁷⁴.

Sin embargo, la vía legal no era la única forma posible de expresar la memoria. También hubieran sido caminos deseables una gestión pública de las exhumaciones de fosas comunes, la creación de narrativas alternativas, la reparación pública de las víctimas o la retirada de nombres de calles y monumentos dedicados a figuras del Franquismo. Pero estas iniciativas tampoco prosperaron. Cualquier intento de reclamar memoria fue impedido o contenido de diferentes maneras. Como Andrea Davis argumenta a este respecto, el silencio “no estuvo en las raíces de la Transición, sino que fue la consecuencia resultante de la negociación e imposición de la élite”⁷⁵. La pregunta oscilaría entonces en torno a cómo se produjo esta imposición. En este sentido, Jay Winter habla de que la imposición normativa del silencio supone un dominio sutil y polifacético⁷⁶. A través de desiguales relaciones de poder es en donde encontraremos los principales mecanismos de contención de la memoria en democracia y que analizaremos en los casos del tercer apartado. Además, como hemos visto, en España a partir de 1977 ya no había ley de censura ni existía ninguna ley contra la memoria, algo que hubiera sido inaceptable en una democracia en tanto en cuanto ésta atentaría contra la libertad de expresión, una de sus virtudes más celebradas. Lo que aquí se propone, sin embargo, es que los múltiples y sutiles mecanismos a través de los cuales el poder controló y moduló las prácticas memorialistas, finalmente produjeron “olvido” en la sociedad⁷⁷. Estos mecanismos de contención, como parte de una microfísica del poder muy relacionada con los propios mecanismos de la autocensura y la incorporación de los límites de lo correcto, acabaron por cristalizar en los cuerpos. Las amenazas, el miedo, la marginación, los rumores, las advertencias y las represalias serían su manifestación más visible, una forma de control que no provendría necesaria y directamente del Estado, sino que adquiriría forma en la base social.

Por ahora, nos quedaremos con la idea de que, durante la Transición, se dieron múltiples iniciativas de memoria que fueron finalmente contenidas, impidiéndose así su diseminación

⁷³ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, 2003, p. 587.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 591.

⁷⁵ Andrea Davis, «Enforcing the Transition: The Demobilization of Collective Memory in Spain, 1979-1982», *Bulletin of Hispanic Studies* 92, n.º 6, 2015, p. 686.

⁷⁶ Jay Winter, «Thinking about silence», en *Shadows of War. A Social History of Silence in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2010, p. 14.

⁷⁷ Una vez más, más que centrarnos en los temas o contenidos, queremos poner el foco de atención sobre las prácticas. Siguiendo las indicaciones de Foucault, consideramos que las prácticas culturales y sociales son, hasta cierto punto, las responsables de la producción de realidad. Este tipo de análisis podría ser útil para entender la creación de problemáticas y realidades concretas en la historia. En Dreyfus y Rabinow, *Op. cit.*, 1983, p. 108.

por el cuerpo social. En este sentido, tal y como Germán Labrador ha mostrado en su reciente libro⁷⁸, el periodo transicional no fue en absoluto un páramo cultural, sino un espacio de experimentación, imaginación política y libertad, que se desarrolló en lo que Foucault llama un “intersticio histórico”⁷⁹ 16): el final de una dictadura y el comienzo de algo nuevo con todas las expectativas que le son inherentes. En este espacio experimental, los límites de lo que podía ser dicho o visto se estaban negociando entre los agentes en cuestión, tal y como veíamos que estaba sucediendo también con el grado de visibilidad de la clandestinidad a partir de 1976. El miedo heredado tras la larga dictadura y la supervivencia del franquismo sociológico⁸⁰ se vieron, de hecho, amenazados ante el ambiente de esperanza generado por la inminente democracia. En el período transicional se dieron así las condiciones de posibilidad de ciertos cambios, experimentaciones y prácticas radicales, que formaron parte de un complejo proceso de negociación y reajustes.

Aunque, por otro lado, durante la Transición hubieron iniciativas de memoria que aceptaron la narrativa oficial y no contradijeron sino que reforzaron las instituciones creadas o heredadas en ese período: la monarquía, la iglesia, el sistema parlamentario y el “mito de la Transición”, como se ha comentado más arriba⁸¹. Estas otras iniciativas muestran que la memoria fue permitida dentro de una forma particular de “corrección política”. Por ejemplo, en 1976, Taurus publicó seis volúmenes sobre el exilio español de posguerra⁸². Por mencionar un ejemplo en el campo de la literatura, Carmen Martín Gaité publicó *El cuarto de atrás* en 1978, en el que una chica recuerda los tiempos de la guerra, la posguerra y la dictadura⁸³. Santos Juliá incluso afirma que libros, artículos, películas, conferencias y cursos sobre la Segunda República, la guerra, el exilio, etc. han sido ampliamente accesibles desde

⁷⁸ Germán Labrador, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la Transición española (1968-1986)*, Madrid: Akal, 2017.

⁷⁹ Foucault, Op. cit., 1979, p. 16.

⁸⁰ Una referencia reveladora para explorar esta idea del “franquismo sociológico” es “El franquismo a ras del suelo”. Esta idea del franquismo sociológico podría realmente unirse a otra expresión muy recurrente durante el final de la dictadura y la transición: “el silencio de la mayoría”. Esta expresión se utilizaba para referirse a los sectores de la sociedad que apoyaron el franquismo por diversas razones. Algunos por estar directamente implicados con los ganadores de la guerra, otros por obtener beneficio de ello o, simplemente, por estar de acuerdo con los valores y principios franquistas. Los líderes de la dictadura usaron esta expresión como un cumplido a ese sector poblacional que no participaba en las manifestaciones, ni hacía huelgas o se quejaba de la dictadura. Estas fueron las gentes que, en último extremo, permitieron la contención de la memoria durante la transición. En Claudio Hernández Burgos, *El franquismo a ras de suelo. Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura*, Granada: Universidad de Granada, 2013.

⁸¹ Inicialmente la memoria de la Guerra Civil estuvo muy presente y se utilizó como disuasión y como algo a ser evitado a toda costa. En Aguilar, Op. cit., 2008 (a), p. 252; Molinero, Op. cit., 2010, p. 45.

⁸² Juan Luis Abellán, *El exilio español de 1939*, Madrid: Taurus, 1976.

⁸³ Manuel Tuñón de Lara, José Luis García Delgado, y Santos Juliá, *Transición y Democracia (1973-1985)*, Barcelona: Labor, 1991, p. 345.

los años de la Transición⁸⁴. Incluso hubo una exposición sobre Guerra Civil en 1980, organizada por el Ministerio de Cultura y comisariada por el historiador Ángel Viñas y por el historiador y militar franquista Ramón Salas⁸⁵, aunque la narrativa de la exposición no mencionaba a las víctimas. Sin embargo, esta proliferación cultural no abrió el camino a un debate público sobre el pasado, sino que, por el contrario lo clausuraba, además de que el discurso dominante e institucional tampoco se involucró en ello⁸⁶.

Por otro lado, la mayor parte de las iniciativas de memoria que no respetaron el discurso de la reconciliación y el consenso promovidos por los actores de la élite de la Transición no alcanzaron visibilidad o fueron prohibidas. Para dar algunos ejemplos significativos dentro del campo artístico, podríamos mencionar el caso de Concha Jerez, una artista que produjo una obra llamada “Sumario de un proceso político” en 1974, seguida el mismo año por “Desarticulación de un partido político clandestino”. Jerez finalizó la serie con otra pieza llamada “Autocensura”, en 1976. Se trataba de un libro con todas las palabras tachadas y su esclarecedor título materializaba la paradójica sensación de incapacidad de hacer una crítica y un arte reflexivo bajo el ambiente político de la Transición. Concha Jerez recuerda esta obra diciendo que:

“En 1976, ya en la Transición, realicé mi primera instalación en la Galería Propac de Madrid sobre la *Autocensura* (Madrid 1976). Esta obra se genera por la apreciación de que, si bien Franco había muerto y se podía ejercer cierta libertad de expresión, comprobaba día a día que a pesar de ello, y presuponiendo la libertad de expresión en todo sistema democrático, hay muchísimos temas que no se pueden exponer, ni en lo público, ni en lo privado, que llevan al individuo al ejercicio de la autocensura casi de forma constante”⁸⁷.

Otros artistas, como Francesc Torres, Antoni Muntadas (antiguos miembros del Group de Treball), Antoni Miralda, Eugènia Balcells, Eulàlia Grau o el grupo Zaj, entre otros, se vieron forzados a vivir fuera de España para mantener el tono crítico de sus producciones artísticas. Otros, como Francesc Abad, que había hecho obras contra la tortura

⁸⁴ Juliá, Op. cit., 2003.

⁸⁵ Francisco Espinosa Maestre, «De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 7, 2007, pp.413-440.

⁸⁶ Ricard Vinyes, «La buena memoria. El universo simbólico de la reconciliación en la España democrática. Relatos y símbolos en el texto urbano», *Ayer* 96, n.º 4, 2014, pp. 175-176.

⁸⁷ Concha Jerez citada en *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español (2005) La irrupción de la política (1975-1981)*, Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía-UNIA, 2005, pp. 139-140.

(*L'home del carrer*, 1976-1977) o en homenaje a Walter Benjamin, fueron olvidados en el mundo artístico. Estos son sólo algunos ejemplos que nos sirven para dar más contenido a la idea de que fueron muchas las prácticas que actualizaron imágenes del pasado en el presente transicional y que hicieron de la memoria de la Guerra y los años treinta un referente del que habían prescindido hasta entonces. Todas estas prácticas refutan además la idea de pacto de silencio, y toman esta interpretación histórica como marco de referencia que quebrar y rebatir.

3.3 Los límites del recuerdo: memorias clandestinas tras la Transición española⁸⁸

Las diferentes formas de emergencia de memoria analizadas refutan la idea de un pacto de olvido durante la Transición. Sin embargo, el olvido evidente –o la losa, como decía Vilá-, que cayó sobre la memoria a partir del año ochenta es una realidad innegable que nos lleva a afirmar que la memoria volvió a pasarse a la clandestinidad (o que nunca de estar ahí). El objetivo de centrarnos en dos casos de estudio en este apartado es precisamente poder analizar cuáles fueron esos mecanismos de contención de la memoria y dónde se establecieron sus límites de visibilidad. La peculiaridad de este análisis vendrá de la elección de dos casos de muy distinta naturaleza: por un lado, nos centraremos en *Rocío*, una película que fue censurada en los años ochenta y, por otro, analizaremos la exhumación de una fosa común en plena Transición. Teniendo en cuenta todos los ejemplos que hemos visto en los que el cine invocaba a las víctimas de la represión y cómo a través de las imágenes se producía la emergencia de los muertos, creemos que no puede haber un caso más adecuado que ponerlo en relación con un ejemplo de emergencia *real* de los cuerpos de los muertos de la guerra, es decir, las exhumaciones que tuvieron lugar durante la Transición.

Además, el hecho de que estas prácticas sociales y culturales ocurrieran en campos sociales tan diferentes no las excluye de ser analizadas comparativamente, sino que más bien, amplía el interés del análisis, ya que al ponerlas en paralelo las problemáticas y polémicas que suscitaron nos llevan a vislumbrar conclusiones muy similares en las motivaciones de dichas polémicas, así como en las formas en las que se controlaron y se impusieron límites a la memoria durante la Transición española. Por otra parte, en cada uno de los análisis explicaremos además por qué ambas son representativas de las prácticas memorialistas que se dieron en su campo y durante este período, al mismo tiempo que suponen casos de estudio excepcionales al cristalizar cada una múltiples características de este fenómeno. El objetivo será, además y en último extremo, poner de nuevo en cuestión la idea de pacto de silencio.

⁸⁸ Una primera versión de esta investigación se presentó junto a Zoé de Kerangat en la Fifth Annual Conference of the Dialogues on Historical Justice and Memory Network, “The Politics of Memory: Victimization, Violence and Contested Narratives of the Past”, con el título “Against the Politics of Forgetting: the Invisibilization of the Spanish Civil War Crimes during the Transition and the Recent Emergence of Memory”. La conferencia estuvo organizada por el Institute for the Studies of Human Rights y tuvo lugar en la Universidad de Columbia (Nueva York, Estados Unidos) del 3 al 5 de diciembre de 2015.

3.3.1 *Amparar la impunidad: Rocío (1980)*

Nuestro primer caso de estudio es el documental *Rocío*, realizado por Fernando Ruíz Vergara y Ana Vila en 1980⁸⁹. Consiste en un acercamiento antropológico a la romería que anualmente se lleva a cabo en Almonte, un pueblo de Huelva. A través de unas imágenes muy potentes grabadas por los realizadores y entrevistas a expertos (antropólogos, historiadores...), ofrece una perspectiva crítica y profunda sobre la romería y la historia de la hermandad que la organiza. De forma transversal, *Rocío* relata los eventos ocurridos en Almonte durante la Guerra Civil española, estableciendo asimismo conexiones con los crímenes franquistas y la hermandad religiosa. El documental revela también los nombres e incluso apodos de muchas de las víctimas mientras muestra sus retratos fotográficos⁹⁰. Además, un vecino de Almonte entrevistado en la película, Pedro Gómez Clavijo, dice quién fue el principal responsable de la matanza, José María Reales Carrasco⁹¹. Debemos recordar que, por aquel entonces, ni se hablaba ni mucho menos se investigaba sobre la represión en España, por lo que ver esta información en una película era algo muy impactante⁹².

Éste es uno de los motivos por los que *Rocío* es paradigmática dentro de las películas que han tocado el tema de la memoria. Pero además, tiene la peculiaridad de haber sufrido durante la democracia los diferentes niveles de censura que Christian Metz había localizado⁹³. Recordemos que éstas eran la censura por ley, la más evidente y comúnmente utilizada en dictaduras, la censura económica, que se ejerce a través de la financiación, y la censura ideológica, aquella que lleva a interiorizar los límites de lo correcto y la moral hegemónica, es decir, la que promovía la autocensura⁹⁴. El análisis de *Rocío* muestra los tres niveles, de manera que los límites que se impusieron a esta película (y que tendrían su efecto disuasorio

⁸⁹ Francisco Espinosa, José Luis Tirado y Ángel del Río llevaron a cabo una rigurosa/exhaustiva/minuciosa investigación sobre la película y publicaron un libro junto con la versión sin censurar de *Rocío* en 2013. Tirado o un documental sobre la película, llamado *El caso Rocío*. La mayor parte de la información usada en este apartado proviene de su trabajo. También entrevistamos a la guionista de *Rocío*, Ana Vila, quien nos ayudó a entender los sentimientos y los miedos de aquel momento. Asimismo, nos aportó mayor información sobre el juicio contra la película y sobre el trabajo previo de Vergara y Vila. No pudimos entrevistar a Fernando Ruíz Vergara ya que había fallecido en 2011.

⁹⁰ Se asesinaron al menos a cien personas en Almonte al comienzo de la Guerra. El documental pronuncia el nombre de muchas de ellas, incluso usando sus apodos.

⁹¹ José María Reales Carrasco, era el terrateniente y antiguo alcalde durante la dictadura de Primo de Rivera. Según el documental, fue el principal culpable de la matanza en Almonte al comienzo de la guerra (1936). Su retrato aparece dos veces. En la segunda ocasión, cuando es utilizado para acusarle, una banda negra cubre sus ojos.

⁹² Ángel del Río, «El “caso Rocío” y la transición», en Ángel del Río, Francisco Espinosa Maestre, y José Luis Tirado (eds.). *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la transición*, ed. Ángel del Río, Francisco Espinosa Maestre, y José Luis Tirado, Sevilla: Aconcagua Libros, 2013, p. 81.

⁹³ Christian Metz, «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?», en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 18.

⁹⁴ Metz argumenta que, mientras que la censura convencional reduce la difusión y la censura comercial afecta a la producción, la censura ideológica pone en peligro la creatividad y la innovación. En *Ídem*.

en quienes quisieran retomar estos temas en el futuro) vinieron determinados por unas políticas de lo visible concretas a través de una sentencia judicial, pero también a través de una microfísica de lo visible que tendría mucho que ver con los mecanismos que tácitamente impondrían el olvido en la población, aunque ni mucho menos como una elección o pacto consentido.

A pesar de haber ganado un premio en el Festival de Cine de Sevilla, de haber sido seleccionada por el Ministerio de Cultura para participar en el Festival de Cine de Venecia⁹⁵ y de haber sido estrenada en 1980, *Rocío* no se proyectó en Andalucía hasta cinco años después de su estreno. La razón fue la presión que instituciones religiosas y grupos conservadores ejercieron para impedir que las salas andaluzas lo proyectasen⁹⁶. Estas presiones estarían estrechamente relacionadas con las dos últimas estrategias definidas por Metz, la ideológica y la económica. Por un lado, las amenazas ejercidas por estas organizaciones producían sin necesidad alguna de ley o recomendación oficial una auto-regulación de lo que debía o no ser mostrado al público. De hecho, ya fuese por miedo o por vergüenza a desoír estas advertencias, lo cierto es que todas las salas de cine de Andalucía respetaron esta imposición. Además, exhibir la película podía tener consecuencias económicas para las salas por posibles boicots, sabotajes o coacciones.

Como vemos, el menosprecio mostrado a la iglesia fue una de las razones más importantes de la polémica. Los límites de lo decible se establecieron así de una forma tan sutil en el sentido de que, a la larga (las amenazas no entran tan fácilmente en los libros de historia como lo hacen las leyes), parece que este límite fue una elección tomada por la sociedad libremente. Estaríamos así fundamentalmente ante una censura ideológica que, como ya vimos y de acuerdo con Metz, define los límites de lo pensable y reduce las condiciones de posibilidad de la creatividad. Esta restricción cultural resulta de este modo una construcción arbitraria y parcial⁹⁷. Por ejemplo, para el caso de *Rocío*, lo impensable fue el menosprecio a las instituciones religiosas y, por supuesto, el haberlas conectado con los crímenes del franquismo. Este tipo de discursos que excedían el régimen de verdad hegemónico aseguraban así la impunidad de los perpetradores y devolvían a ciertos relatos de la memoria a un nuevo estado de latencia o clandestinidad.

⁹⁵La película fue seleccionada por el Ministerio de Cultura para participar en el Festival de Cine de Venecia junto con *Ópera Prima* (Fernando Trueba). También participó en el Festival de Cine de Sevilla, donde ganó. En del Río, Op. cit., 2013, p. 80.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁹⁷ Metz, Op. cit., 1970, p. 20

Rocío también nos habla de otro tipo de límites, en concreto aquellos oficiales y relativos a la censura ejercida por un tribunal⁹⁸. El 23 de febrero de 1981 – el mismo día del golpe de Estado de Tejero y un año después del estreno de *Rocío* – los descendientes de José María Reales Carrasco (el principal responsable de los crímenes de Almonte) presentaron una querrela contra el cineasta Fernando Ruíz Vergara, la guionista Ana Vila y el vecino de Almonte que hizo la acusación en la película, Pedro Gómez Clavijo. La denuncia venía motivada, entre otras cuestiones, por lo que consideraban una difamación muy grave contra su padre, así como por desacato y menosprecio a la fe católica y, en particular, a la Virgen del Rocío⁹⁹. Si bien es cierto que la película mostraba el retrato de Carrasco, ésta lo hacía ocultándolo parcialmente tras una banda negra que cubría sus ojos. El director y la guionista decidieron no mostrarlo del todo porque el hijo de Carrasco ya les había amenazado el día que le entrevistaron con motivo del documental, diciéndoles, literalmente, “Tened mucho cuidado con lo que decís y hacéis, podríamos cortaros los huevos”¹⁰⁰. Después de esto, ocultar sus ojos fue ya una forma de autocensura por parte de los realizadores, quienes lógicamente estaban anticipando la naturaleza problemática del asunto. Aun así, la querrela de los descendientes provocó la inmediata prohibición de la película, que fue confiscada por las autoridades en Sevilla, Cádiz y Huelva (en abril de 1981) y dos meses después en toda España.

Antes de que fuera confiscada, la película ya se había programado para ser exhibida en un pequeño pueblo cercano a Almonte llamado Pilas. Allí, el conflicto llegó a la calle, en donde se organizó una recogida de más de 300 firmas en contra de la proyección. El pueblo había recibido la advertencia de que, si la película se proyectaba, la romería del Rocío evitaría pasar por Pilas en su recorrido¹⁰¹, provocando la preocupación en el pueblo. El propietario del cine Murillo, donde se iba a proyectar la película, también recibió amenazas contra la sala y contra él mismo, y, por si fuera poco, a las distribuidoras también se les advirtió de las consecuencias de vender la película en Andalucía occidental, donde se ubica Almonte. Por

⁹⁸ *Rocío* no fue la única película con problemas legales. *Numax presenta* (1979) de Joaquim Jordà fue retenido por el Ministerio de Cultura después del intento de golpe de Estado de 1981. Las últimas escenas de la película (sobre una huelga en una fábrica durante la transición) son muy controvertidas, al mostrar la elevada desafección de algunos sectores de la sociedad hacia las políticas reformistas del Gobierno (Cerdán).

Otro caso interesante es el documental *Después de* (1981) de Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé. Esta doble película es un gran retrato de la sociedad española de la transición. Sin embargo, las declaraciones críticas de las personas entrevistadas y la tensión mostrada en la película, hizo que las autoridades la retuviesen y se pospusiese su estreno hasta noviembre de 1983.

⁹⁹ del Río, Op. cit., 2013, p. 82.

¹⁰⁰ Ana Vila, Entrevista realizada por la autora, 9 de septiembre de 2016 en Madrid.

¹⁰¹ La Hermandad de Almonte dijo al Ayuntamiento de Almonte que si seguían adelante con la proyección, la Virgen daría la espalda al pueblo cuando la romería pasase por Pilas. En del Río, Op. cit., 2013, p. 82.

otro lado, también hubo una contra-recogida de firmas a favor de la proyección, que finalmente no se llevó a cabo.

Que la película tuviera tantos problemas para ser proyectada en las salas de cine explica la marginalidad y olvido en la que cayó, un lugar desde el cual además la “verdad” nunca puede emerger. La exclusión de *Rocío* de los canales oficiales estaba íntimamente relacionada con su contenido. Sin embargo, tampoco pudo recibir ninguna subvención debido al Artículo 6 del decreto de abolición de la censura, que, recordemos, establecía que las películas con más de un 50% de imágenes de archivo o basadas en acontecimientos actuales no recibirían ninguna subvención, por lo que *Rocío* quedaba obviamente excluida. Un límite que estaría más relacionado con la idea *foucaultiana* de la disciplina de los enunciados mencionada anteriormente¹⁰². *Rocío*, como muchas otras películas de esta naturaleza, no podía ni siquiera optar a financiación pública.

Durante el juicio, intelectuales e historiadores como Ian Gibson mostraron su apoyo al director y la guionista. Pero además, diecisiete personas mayores de Almonte se presentaron en el juicio para testificar y ratificar las palabras de Gómez Clavijo¹⁰³. Sin embargo, ninguno de estos testimonios fue tenido en cuenta. Ana Vila nos contó que en el juicio “había tres jueces muy mayores y muy franquistas. Había un tufillo muy de derechas”¹⁰⁴. Además, muchas personas afiliadas a *Fuerza Nueva* también asistieron al juicio. Al parecer, Vila y Vergara habían entrevistado a algunas de ellas por otros motivos mientras vivían en Sevilla¹⁰⁵, y cuarenta o cincuenta de ellas asistieron al juicio con banderas franquistas. Bocanegra, el abogado de Vila y Vergara, les dijo que no se marchasen de allí solos. Cuando le pregunté a Ana Vila sobre esta experiencia, me dijo: “Pasé muchísimo miedo”¹⁰⁶.

En septiembre de 1982, la Audiencia de Sevilla falló en contra de la película: el metraje referente a José María Reales Carrasco, el perpetrador de Almonte, y a los crímenes que cometió tenía que ser eliminado para que la película pudiese ser exhibida de nuevo. Al tratarse de un corte en el film debido a los contenidos y determinado por el sistema judicial, estaríamos ante un tipo de censura tradicional. Además, el director y la guionista fueron sentenciados a dos meses de prisión. Sin embargo, Pedro Gómez Clavijo fue sentenciado a

¹⁰²La ley también estableció que las proyecciones se dividían en dos categorías: especial y comercial. Las películas designadas para ser exhibidas en proyecciones especiales no recibirían ninguna subvención o protección por parte del Estado. En Alejandro Alvarado Jódar, «Un lobo con piel de cordero: La censura en el cine documental después de Franco», en Ángel del Río, Francisco Espinosa Maestre, y José Luis Tirado (eds.) *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la transición*, Sevilla: Aconcagua Libros, 2013, pp. 71-74.

¹⁰³ del Río, Op. cit., 2013, p. 83.

¹⁰⁴ Ana Vila, Entrevista realizada por la autora, 9 de septiembre de 2016 en Madrid.

¹⁰⁵ *Ídem*.

¹⁰⁶ *Ídem*.

cuatro años debido a unos antecedentes por robo de la década de los veinte y fue asimismo instado a retractarse de lo que había dicho. Tenía setenta y tres años y se le escuchó llorando en los servicios del tribunal temeroso de ir a la cárcel. En el tribunal, el abogado de Clavijo recordó a los asistentes que: “Lo que aquí se está juzgando no es a Pedro Clavijo, sino a la fuente oral de la historia, aunque me temo que, de ahora en adelante, los vecinos de Almonte dirán menos de lo que saben”¹⁰⁷. La naturaleza ejemplar de la sentencia advertía así a cualquiera que se planteara tocar ciertos temas fijando así los límites de lo decible.

Vergara asumió toda la responsabilidad y también recurrió al Tribunal Supremo. Luis Vivas Marzal, un juez conocido por su apoyo al franquismo, denegó la petición. De hecho, Marzal ejerció de juez garante de la impunidad establecida durante la Transición y encarnó a la perfección la continuidad dictatorial en la democracia, no sólo por la ausencia de depuración de cargos, sino también por el lenguaje utilizado y el discurso en torno a la Guerra Civil en donde desvelaba su interpretación presentada en la sentencia como “verdad histórica”:

“Que en la película cinematográfica de autos, el propósito de vilipendio, agravio y escarnecimiento del difunto Sr. R. no sólo se trasluce, sino que se transparenta y hasta rezuma, por decirlo así, en el factum de la sentencia recurrida, pues bien es cierto que, la finalidad aparente de Rocío es exclusivamente la documental referida al entorno histórico, sociológico, cultural, religioso, ambiental y hasta antropológico, de la romería del Rocío, pronto aflora una inoportuna e infeliz recordación de episodios sucedidos antes y después del 18 de julio 1936, en los que se escarnece a uno de los bandos contendientes, olvidando que las guerras civiles, como lucha fratricida que son, dejan una estela o rastro sangriento y de hechos, unas veces heroicos, otras reprobables, que es indispensable inhumar y olvidar si se quiere que los sobrevivientes y las generaciones posteriores a la contienda, convivan pacífica, armónica y conciliadamente, no siendo atinado avivar los rescoldos de esa lucha para despertar rencores, odios y resentimientos adormecidos por el paso del tiempo, sin que, lo dicho, obste a que, relatos rigurosamente históricos, imparciales y no destinados al común de las gentes, hagan honor al adagio *De omnibus aut veritas aut nihil*, con una finalidad exclusivamente crítica y científica y de matiz objetivo y testimonial”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Citado en del Río, Op. cit., 2013, p. 85.

¹⁰⁸ Citado en *Ibidem*, pp. 105-106.

Además de preocuparse únicamente por el escarnio de uno de los difuntos, Marzal ejemplifica a la perfección el discurso de la reconciliación, por el cual la llamada Guerra Civil (denominación histórica que acaso debería ser asimismo puesta en cuestión) fue, como todas, una “lucha fratricida” (con la consecuente despolitización del conflicto que esto supone) que es necesario “inhumar y olvidar” (lo de inhumar puede tener hasta connotaciones macabras teniendo en cuenta la deuda con las fosas sin abrir), haciendo alusión para justificarse a uno de los lugares comunes aún recurrentes de que, de lo contrario, se pueden avivar odios y heridas del pasado. Por último, delega todo el poder de la interpretación de la historia a autoridades hermenéuticas legítimas, sacando al pueblo (el “común de las gentes”) de la posibilidad de participar en la producción de sus propios relatos.

Más allá de esta declaración, los cortes que Vergara tuvo que realizar al documental literalmente señalaron los límites de lo pensable: la imagen y el nombre de José María Reales Carrasco. Estos límites garantizaban así el anonimato del perpetrador y perpetuaban la impunidad ya alcanzada a través de la Ley de Amnistía. En señal de protesta, eso sí, Vergara introdujo una pantalla en negro en donde se habían realizado los cortes para que quedara constancia de ellos. En la pantalla se podía leer: “Supresión por sentencia de la Sala Segunda del Tribunal Supremo del 3.4.1984”. Con este gesto, Vergara visibilizaba aquello que la censura quería mantener en secreto, confinado en el espacio privado o recluso en un lugar marginal excluido del proceso de construcción de la verdad. Tras el juicio, Vergara se exilió en Portugal, y tanto él como el documental fueron olvidados en España durante mucho tiempo.

3.3.2 Emergencia ‘real’ de los cuerpos: exhumación de una fosa común (1978)

El segundo caso está relacionado con las prácticas de la memoria social, en particular con exhumaciones de fosas comunes. Nos alejamos así del campo del cine pero no de lo visual, para poder entender desde una mayor complejidad ciertos fenómenos. Y es que, si la emergencia de los espectros se dio en el cine de una manera tan evidente, su versión más *real* se daría en la ola de exhumaciones de las víctimas de la guerra que tuvo lugar durante la Transición.

Para este propósito, nos centraremos en una exhumación que tuvo lugar en 1978 en Casas de Don Pedro, una aldea al suroeste de la provincia de Badajoz. Felisa Casatejada, junto con su marido y otros familiares, decidieron exhumar los restos de sus dos hermanos. Éstos habían sido fusilados, junto a un grupo de personas (incluyendo a integrantes del

ejército de la República), por las fuerzas franquistas en 1939 en el campo de concentración conocido como Las Boticarias,¹⁰⁹ y enterrados en una fosa común sin marcar cerca de unos olivos. Para realizar la exhumación, Felisa obtuvo el permiso del gobernador civil de Badajoz, del alcalde de la villa (que no había sido elegido democráticamente, puesto que las primeras elecciones locales no ocurrieron hasta 1979) y del dueño de la tierra. No recibieron, eso sí, ningún apoyo institucional y ellos mismos tuvieron que asumir los costes de la iniciativa.

La exhumación de esta fosa no es un caso aislado. A pesar de que el miedo aún estaba vivo, durante la Transición se exhumaron un número importante de fosas comunes de la Guerra Civil. Este fenómeno no había sido estudiado hasta hace muy poco¹¹⁰ y, a través de este ejemplo en concreto, podemos observar cómo se establecieron los límites a esta tipología de prácticas memorialistas durante este periodo. Sin embargo, muchas familias habían pensado que la muerte de Franco en 1975 significaría que había llegado el momento adecuado para enterrar debidamente a sus seres queridos. Era la primera vez que estas memorias irrumpían en el espacio público fuera ya de la clandestinidad pero, a pesar de la relevancia del fenómeno, esta ola de exhumaciones no tuvo un gran reflejo en los medios.

Salvo un par de excepciones, los principales periódicos y revistas optaron por no publicar nada sobre este tema. Una de estas excepciones fue la de la revista *Intervien*— una revista especializada en escándalos, sensacionalismo y fotografías de mujeres desnudas— sobre la que volveremos después. No obstante, merece la pena mencionar desde ya que

¹⁰⁹ Para más información sobre la historia de la represión en Las Boticarias, véase el trabajo de Fernando Barrero Arzac. En Fernando Barrero Arzac, «Represalia ejemplar de los prisioneros de la 109ª Brigada Mixta, en el olivar del cortijo Casa de la Boticaria (Badajoz)», *Lucha por la dignidad de los desaparecidos durante la Guerra Civil* (blog), 14 de septiembre de 2016, accedido el 27 de julio de 2017. <https://fbarreroarzac.wordpress.com/2016/09/14/represalia-ejemplar-de-los-prisioneros-de-la-109a-brigada-mixta-en-el-olivar-del-cortijo-casa-de-la-boticaria-badajoz/>.

¹¹⁰ Sin embargo, hay pocos trabajos publicados acerca de estas exhumaciones. En primer lugar, Francisco Ferrándiz publicó un capítulo acerca de las exhumaciones antes del año 2000 en su libro “El pasado bajo tierra”, aunque eso no sea el objetivo principal del libro. En Francisco Ferrándiz, *El pasado bajo tierra: Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*, Barcelona: Anthropos, 2014, pp. 143-203. Análogamente, Emilio Silva también menciona algunas de esas exhumaciones. En Emilio Silva, *Las fosas de Franco*, Madrid: Temas de Hoy, 2005. Paloma Aguilar y Leigh Payne también mencionan el tema. En Paloma Aguilar y Leigh Payne, *Revealing new truths about Spain's violent past. Perpetrators' Confessions and Victim Exhumations*, London: Palgrave Macmillan, 2016. Por otra parte, Aguilar y Ferrándiz han publicado un artículo acerca del seguimiento que la revista *Intervien* hizo de las exhumaciones. Más relacionado con Casas de Don Pedro, el libro editado por Julián Chaves incluye el testimonio de Felisa Casatejada. En Julián Chaves, *Memoria Histórica y Guerra Civil: Represión en Extremadura. Badajoz*, Diputación Provincial de Badajoz, 2004. Finalmente, la Tesis Doctoral de Laura Muñoz proporciona mucha información sobre todas las exhumaciones que tuvieron lugar antes de 2000 (aunque está más centrado en las contemporáneas) en la región de Extremadura, e incluye las exhumaciones de Casas de Don Pedro aquí tratadas. En Laura Muñoz Encinar, «De la exhumación de cuerpos al conocimiento histórico. Análisis de la represión irregular franquista a partir de la excavación de fosas comunes en Extremadura (1936-1948)», Universidad de Extremadura, 2016. Con todo, la fase de exhumaciones en la transición se encuentra ahora bajo discusión, aunque todavía es necesario realizar una amplia investigación sobre ellas. Este caso de estudio está siendo estudiado como parte de un proyecto en el CSIC dirigido a analizar la fase de exhumaciones que tuvieron lugar durante la transición.

Interview recibió amenazas por incluir este tipo de temas en sus contenidos y que, de hecho, algunos quioscos en los que se vendía la revista fueron quemados¹¹¹. En cualquier caso, las exhumaciones apenas fueron visibles en la esfera pública, y su conocimiento quedó restringido a áreas locales.

Por otro lado, a diferencia de la otra ola de exhumaciones que comenzó en el año 2000 en España, la de los años 70 y 80 no recibió apoyo científico o técnico alguno y, como consecuencia, no se pudieron realizar identificaciones científicas individuales. En la mayor parte de los casos, los restos desenterrados fueron simplemente vueltos a enterrar en una bóveda común. Aunque esto tampoco supuso un problema dada la importancia que para las víctimas y sus familiares tenía el sentido de comunidad. Así, por una parte, quienes habían muerto juntos debían permanecer juntos y, por otra, los familiares de las víctimas se mantuvieron unidos en esta iniciativa colectiva.

El objetivo de estas exhumaciones era dignificar esas muertes y cumplir con un proceso de entierro y duelo, algo que se les había negado durante casi cuarenta años a aquellos y aquellas que perdieron la guerra. Para llevar a cabo su objetivo, los grupos que organizaban las exhumaciones y entierros de sus familiares tenían que enfrentarse a un gran número de escollos (como la localización de las fosas comunes sin ninguna información precisa acerca del lugar), así como también tenían que resolver sus propios dilemas. Por ejemplo, surgieron cuestiones tales como la opción de tener o no un funeral religioso. Como veremos en el ejemplo que sigue, las dilaciones en torno a estos procesos tenía que ver con compaginar la organización de la exhumación y el propio contenido simbólico del entierro posterior. En definitiva, ésta fue la cuestión de más peso: proporcionar a las víctimas una sepultura digna y un lugar donde pudieran ser llorados y recordados y en donde los familiares pudieran por fin realizar su duelo.

El 13 de mayo de 1978, el grupo de Casas de Don Pedro procedió a desenterrar los restos que fueron luego recogidos juntos en tres ataúdes¹¹². Felisa había contactado a la

¹¹¹ Aguilar y Ferrándiz, Op. cit., 2016, p. 5.

¹¹² El caso de Casas de Don Pedro es muy representativo de los diferentes aspectos presentes en la mayoría de los procesos de exhumación durante la transición. Como veremos a continuación, muestra una combinación de prácticas políticas y religiosas. Las acciones del alcalde y de las autoridades son también indicativas de la actitud de las instituciones en relación con las iniciativas de memoria de esa época, indicando cómo el mecanismo de contención funcionaba concretamente. El caso de Casas de Don Pedro es al mismo tiempo excepcional en el sentido de que condensa todas esas interesantes características. Es también la primera (o una de las primeras) exhumaciones de esta fase, con un fuerte protagonismo del papel desempeñado por Felisa Casatejada, quien proporcionó una gran información sobre todo ello. Finalmente, el tema estuvo cubierto por la revista *Interview*, mientras que la mayoría de estos casos permanecieron totalmente ignorados por los medios. En resumen, es la combinación de todos estos aspectos lo que hace de Casas de Don Pedro un caso que realmente merece la pena presentar y analizar.

revista *Interviu* y un periodista vino a cubrir la exhumación. Dos días más tarde, los ataúdes se llevarían al cementerio en procesión funeral. Sin embargo, el gobernador civil había advertido a Felisa que no se permitiría ningún mensaje o símbolo político explícito; de hecho, se le dijo que iría a la cárcel si esto no se cumplía¹¹³. De acuerdo con el reportaje publicado en *Interviu*, los rumores se extendieron por el pueblo: por un lado, todas las personas mayores que asistieran a la procesión perderían su pensión y, por otro, un “comando” de extrema derecha asistiría al entierro para impedir que la ceremonia tuviera lugar. A pesar de las amenazas, y según el artículo, seiscientas personas asistieron a la procesión que conducía al cementerio¹¹⁴. Eso sí, Felisa temió por su vida y pidió a los asistentes que no gritaran consignas políticas¹¹⁵. La Guardia Civil y el alcalde también asistieron al entierro para estar al tanto de lo que pasaba. Al final de la ceremonia los restos fueron enterrados en una bóveda colectiva.

A pesar de las amenazas y el miedo infligido a la gente, algunas de estas advertencias fueron desoídas y se pudieron ver símbolos políticos durante el acto. Por ejemplo, se extendieron banderas rojas de los partidos socialista y comunista sobre los ataúdes. Además, el grupo se hizo fotografías con los puños en alto. Durante la procesión, las banderas estuvieron más o menos escondidas bajo las flores que cubrían los ataúdes. Sin embargo, los colores de las flores en el mausoleo recordaban a los de la bandera republicana: rojo, amarillo y morado. Terminado el funeral en el cementerio, los que aún permanecían allí cantaron *La Internacional*¹¹⁶. De esta manera, algunos de los que asistieron a la ceremonia ignoraron las amenazas, incluyendo símbolos políticos en el acontecimiento y asumiendo unos riesgos reales con tal de que la ceremonia fuera fiel a las ideas de las víctimas que querían homenajear y demostrando la importancia que esos símbolos tenían para Felisa y otros familiares a la hora de dignificar a sus muertos. En este sentido, las redes de solidaridad que se generaron entre las familias de las víctimas de los diferentes pueblos fueron muy importantes para proporcionar a estos grupos la fuerza necesaria que necesitaban para llevar a cabo este tipo de iniciativas. La formación de una comunidad de víctimas les proporcionó la confianza y fortaleza suficiente para desafiar el discurso hegemónico.

Sin embargo, el conflicto no tardó en estallar. Por ejemplo, en el pueblo aparecieron pintadas en contra de Felisa, quien era carnicera, y que decían “La carnicera vende huesos

¹¹³ Felisa Casatejada, Entrevista realizada por Zoé de Kerangat, 15 de abril de 2015 en Badajoz.

¹¹⁴ José Catalán Deus, «El pueblo desentierra sus muertos», *Interviu*, 15 de junio de 1978.

¹¹⁵ Felisa Casatejada, Entrevista realizada por Zoé de Kerangat, 15 de abril de 2015 en Badajoz.

¹¹⁶ *Ídem*.

“rojos” para hacer guisado”¹¹⁷. Por otro lado, después de la exhumación, acabó discutiendo con el dueño de Las Boticarias, donde se habían hecho las excavaciones y, hasta el día de hoy, no quiere que la vean cerca de ese lugar. De hecho, la dueña actual (esposa del sobrino del anterior propietario) también la amenazó diciéndole que si la veía por allí, la denunciaría a la policía. Esto demuestra la larga duración de unas amenazas que parten de la Transición. Incluso en la actualidad, y pese a la visibilidad que ya tienen estos temas en los medios de comunicación, la emergencia de la memoria no es precisamente una tarea fácil. Las amenazas recibidas y el miedo suscitado demuestran que, durante la Transición, el mero acto de exhumar era un acto de disidencia, especialmente si se incluían símbolos políticos de izquierda.

Por otra parte, la procesión estuvo también impregnada de los rituales culturales y tradicionales. Tanto Felisa como otras mujeres vestían de negro en señal de luto y los ataúdes, que fueron llevados a la iglesia del pueblo, no entraron en ella con banderas políticas. Felisa además les repetía a los asistentes: “¡Por favor a todos! ¡Nadie debe hablar aquí! ¡No podemos hablar!”¹¹⁸. La iglesia funcionaba así como límite espacial: en él no se podían decir ciertas cosas y los símbolos políticos tampoco podían atravesarlo. En tanto en cuanto les dedicaban funerales de tipo religioso y acataban algunas de las tradiciones como el luto, se estaba cumpliendo con el orden establecido. Sin embargo, esto también podría ser visto como una manera de otorgar a las víctimas el mismo funeral que al resto de las personas, en lo que formaría parte de un proceso de reconocimiento público de la muerte de sus familiares. De esta manera, se estaría reclamando para ellos los derechos que para cualquier otra persona, pudiendo así llevar y depositar los restos de sus seres queridos en el cementerio del pueblo donde, como nos decía Felisa, “ellos (los asesinos) deberían haberlos llevado después de haberlos matado”¹¹⁹. La tradición cultural fue así una parte fundamental dentro del proceso de dignificación.

En este caso, las diferentes formas de censura de las que nos hablaba Metz también podrían aplicarse aquí. En primer lugar, la censura económica, ya que, para llevar a cabo la exhumación, no existían ayudas públicas y la gente debía recurrir a sus propios fondos. De esta manera, pese a que el ayuntamiento proporcionara un lugar en el cementerio, se debía pagar el alquiler de una excavadora mecánica y la construcción del propio panteón, así como por el mantenimiento del mismo. En este sentido, esta práctica memorialista queda

¹¹⁷ Chaves, Op. cit., 2004, p. 303.

¹¹⁸ Felisa Casatejada, Entrevista realizada por Zoé de Kerangat, 15 de abril de 2015 en Badajoz.

¹¹⁹ *Ídem*.

restringida al ámbito de lo privado sin que el Estado haya asumido responsabilidad alguna por ello. En este punto es importante recordar que, por el contrario, y tras la Guerra Civil, numerosas víctimas franquistas fueron exhumadas y enterradas en procesos memorialistas financiados por la Dictadura y dentro del discurso Nacional-Católico del martirio¹²⁰.

En segundo lugar, la censura ideológica es evidente al haber impuesto límites tanto a símbolos políticos (lo visible) como a sus proclamas (lo decible). Tampoco las banderas podían entrar en la iglesia y el alcalde del pueblo también había controlado lo que se escribía en la placa conmemorativa de la bóveda. Lo decible y lo visible quedaba así circunscrito. Al preguntar a Felisa acerca de esta cuestión, ella dijo que quería que se escribiera “Asesinados por ser Rojos”, pero el alcalde censuró el término “rojos”. Fue más comprensivo, eso sí, al permitir que Felisa escogiera el lugar donde la bóveda colectiva se instalaría: justo en el centro a la entrada del cementerio. Aun así, y sin ningún estatuto oficial ni una censura legal, la memoria fue contenida como ejemplo de aquello que no podía transgredir los límites de lo pensable durante la Transición: por un lado, la politización de la memoria y, por otro, una excesiva visibilidad de estas prácticas para evitar quizás su contagio y que se expandieran más de lo deseable¹²¹. Es decir, contener la emergencia de la memoria para que esta no llegara a ser una amenaza para las políticas de reconciliación y la estabilidad de la Transición. En este sentido, no sorprende que los principales periódicos no publicaran reportajes sobre exhumaciones y que éstas fueran relegadas a publicaciones consideradas menos serias como *Interview*, o con un menor impacto, como periódicos locales.

A pesar de que estas prácticas tuvieron lugar y que las advertencias fueron en ocasiones desoídas, lo cierto es que la exhumación de fosas comunes se contuvo, no se produjo a gran escala e incluso prácticamente se abandonó a partir de los ochenta. Los mecanismos de contención de la memoria fueron así exitosos, al menos por un tiempo¹²². Las exhumaciones no pudieron ser un movimiento amplio, coordinado, visible y público hasta el año 2000.

¹²⁰ Zira Box, *España año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2010; Ferrándiz, Op. cit., 2014.

¹²¹ La exhumación en Las Boticarias fue seguida por otras en la provincia de Badajoz, pero el impacto político y de los medios que ellas tuvieron a nivel del Estado fue muy limitado. Información adicional sobre estas exhumaciones en Badajoz está disponible en Muñoz Encinar, Op. cit., 2016.

¹²² Algunos autores, como Marije Hristova o Emilio Silva, han propuesto que el intento de golpe de Estado el 23 de febrero de 1981 tuvo un gran impacto sobre las diferentes iniciativas para la recuperación de la memoria que habían surgido y que el número de exhumaciones se desplomaron tras el golpe, todo ello debido a los efectos psicológicos y sociales de un reavivado miedo. En Marije Hristova, «Memoria, olvido y la apertura de las fosas comunes de la Guerra Civil en 1978–1981 y 2000–2006», University of Groningen, 2007, pp. 44-45; Emilio Silva, Comunicación por correo electrónico, 3 de julio de 2017. Sin embargo, de acuerdo con Francisco Ferrándiz y con el presente trabajo, no está completamente claro si el 23F realmente detuvo la ola de exhumaciones, aunque resulta innegable que tuvo una fuerte influencia sobre la gente que podría haber intentado iniciativas de memoria. En Ferrándiz, Op. cit., 2014.

3.3.3 Límites y mecanismos de contención

Durante el tardofranquismo y la Transición se dio una emergencia de memoria en España. Tanto *Rocío* como la exhumación muestran la necesidad colectiva de afrontar a un pasado violento, desenterrarlo y dignificarlo para poder así crear nuevas narrativas de ese pasado. Estas iniciativas supusieron una oportunidad desaprovechada para que estas historias fueran por fin incluidas en el régimen de verdad y en el saber histórico español. Sin embargo, como hemos visto, estas tentativas fueron contenidas a través de diversos mecanismos que operaron a varios niveles.

Visto desde una perspectiva macro, estos límites fueron impuestos a través de instrumentos legales para censurar el documental. Además, la falta de financiación por parte de la administración hizo que tanto las exhumaciones como la producción de este tipo de documentales fueran muy complicados. Su impacto social quedaba muy mitigado al impedir que penetraran en los medios oficiales de comunicación, apareciendo solamente en revistas sin autoridad ni legitimidad excluidas de los procesos de producción de verdad. La consecuencia más evidente es la dificultad para que estas memorias alcanzaran visibilidad. A nivel micro y estructural, las amenazas contra el dueño del cine de Pílas, la negativa a distribuir el documental en Andalucía, el miedo de Ana Vila durante el juicio, las lágrimas de Gómez Clavijo, las amenazas contra Felisa, la diseminación de rumores contra la población mayor, el sentimiento de vigilancia durante el entierro, entre otros ejemplos, crearon la percepción del peligro al que se sometían quienes se atrevieran a facilitar y dar visibilidad a la memoria de los crímenes de la Guerra.

Sin embargo, la memoria fue en último extremo permitida en tanto en cuanto no se interpusiera en el consenso transicional. El análisis de los dos casos nos permite dilucidar esos límites. En el caso del documental, relacionar los crímenes de guerra con la iglesia católica o señalar a los autores de dicho crímenes era impensable. Aunque también es llamativo que, pese a la polémica, no se eliminaran del documental ni los nombres ni las fotos de las víctimas. En el caso de la exhumación, la memoria de las víctimas también fue permitida en tanto en cuanto los símbolos políticos de izquierda se hicieran menos visibles y se prohibieran los eslóganes políticos. Todo esto sugiere que la memoria de las víctimas fue consentida siempre que no se cuestionara la autoridad de instituciones como la Iglesia (legal o moralmente) y que no se tocara el tema de las responsabilidades amparando la impunidad de los asesinos. Es decir, se permitirían unas prácticas memorialistas que no adquirieran demasiada visibilidad, sino que, más bien, se mantuvieran en la esfera privada. Debían

asimismo ser unas prácticas despolitizadas que no avivaran ideologías indeseables y que no amenazaran a su vez el discurso de la reconciliación encumbrado durante la Transición basado en un igual reparto de culpa política durante la guerra.

Por todas estas razones, y retomando la propuesta de Sekula, concluimos que esta negociación se dio entre agentes muy asimétricos y a través de unas relaciones de poder desiguales que, en sí mismas, cuestionan la idea de “contrato social” que el Pacto de Olvido quiere representar. No pudo haber “contrato social” alguno, mucho menos un pacto, ya que las iniciativas memorialistas de base no se beneficiaron de los recursos y de la autoridad del Estado, más bien todo lo contrario, su influencia las mitigaba y neutralizaba, creándose así la ilusión de una negociación, pero con una evidente asimetría en el uso de poder.

Nos gustaría finalmente señalar dos acontecimientos posteriores relacionados con estos casos de estudio. En primer lugar, en el año 2000, tuvo lugar en Priaranza del Bierzo la primera exhumación que disfrutó de una amplia cobertura por los medios de comunicación y que se llevó a cabo con apoyo científico, funcionando como catalizador de la nueva ola de exhumaciones a lo largo y ancho del país. En segundo lugar, en 2014, un nuevo documental intentó rescatar *Rocío* y explicar la historia de la polémica que originó. Esta emergencia reciente de la memoria a partir del año 2000 está íntimamente vinculada a estas otras que, pese a su escasa visibilidad y repercusión, se dieron durante la Transición¹²³. Las circunstancias en torno a esta emergencia requieren de nuevas y rigurosas investigaciones. Por lo que respecta a la Transición, y visto el auge de la memoria décadas después, podemos afirmar que el poder político fue entonces incapaz de mantener en jaque y para siempre todas estas iniciativas relativas al pasado violento de España. El olvido nunca llegó a completarse.

* * *

Durante tardofranquismo y la Transición se produjo una emergencia de memoria en España. El cine clandestino fue un reflejo de esta emergencia, que tuvo distintas formas de manifestarse y formalizarse, de las que se desprenden algunas reflexiones en torno a los mecanismos memoria. Por un lado, y para una generación concreta, afrontar este pasado supuso reconocer su ignorancia respecto al mismo. Si su único referente era uno con el que no se podían reconocer y que había sido producido y ampliamente difundido por el franquismo, para poder disfrutar y hacer uso de su propio espacio de experiencia era

¹²³ Estamos ahora trabajando sobre un artículo acerca de la reciente emergencia de la memoria en torno a estos casos, y en el que intentamos analizar las condiciones sociales, políticas y culturales de esta emergencia.

necesaria la creación de un imaginario radical, de nueva planta. En este proceso, conformaron su propio archivo visual de la contienda y, desde la clandestinidad, el “discurso oculto” se empezaba a encargar de los silencios históricos, dando forma a un imaginario y a una experiencia con la cual poder por fin identificarse: sus propios referentes desde los que pensar, no sólo el pasado, sino también el presente. Sin embargo, la multiplicidad de narrativas que empiezan a aflorar desde entonces comienzan también a entrar en disputas con el objetivo de que unas prevalezcan frente a otras. Unas disputas sobre el sentido del pasado que siempre tendrán que ver con los intereses políticos del presente en el que son enunciadas.

Las modalidades a través de las cuales el pasado se manifestó en el presente transicional fueron varias. Destacan aquellas que buscaron en esos referentes pretéritos entender el presente o que recurrieron al juego de espejos y al montaje de tiempos no cronológicos, revelando el *continuum* histórico y los quiebres de un tiempo kairológico. El cine y el montaje funcionaron así como metáforas de los circuitos de la memoria. Por otro lado, las víctimas de la Guerra y de la represión franquista tuvieron un lugar destacado. La emergencia de sus muertos en la Transición revela así la historia fantasmal de un pasado latente que esperaba ser invocado. Las imágenes que se desprenden de este pasado que retorna en el quiebre transicional son las de una memoria clandestina que, en su vínculo con lo siniestro, expande la temporalidad de estas imágenes y nos demuestra que son, a su vez, condición y límite del orden político que las reprime. Sin embargo, y a pesar de su limitada visibilidad, estas imágenes tienen un papel importante en los procesos de la memoria colectiva, y actúan asimismo en la producción de saber histórico y del régimen de verdad de cada época. Su capacidad para permanecer en el tiempo, ser latentes y emerger cuando menos se las espera revela la agencia de unas imágenes que, por disruptivas, están siempre en riesgo de volver a desaparecer.

Éste es el motivo por el que, a pesar de la emergencia y la relativa visibilidad alcanzada de las imágenes clandestinas en la Transición, una losa volvió a caer sobre ellas a partir de los años ochenta. Sin embargo, esta amnesia no tiene que ver con ningún Pacto de Olvido, tal y como había quedado en la historiografía oficial de la Transición. Más bien, la negociación de los límites de lo pensable durante esta época se vio aplacada a través de unos mecanismos de contención que devolvieron a la memoria a la esfera de lo privado. Los casos de estudio analizados nos revelan que la memoria sería permitida en tanto en cuanto no traspasara ciertos límites. De lo contrario, y aunque esto no fuera estipulado legalmente, las

consecuencias materiales serían implacables. Estas prácticas memorialistas serían sin embargo permitidas en tanto en cuanto no alcanzaran una visibilidad suficiente que pudiera producir un contagio. Es decir, ésta debería ser una memoria despolitizada que definiese el conflicto armado en términos fratricidas de manera que no se pusiera en cuestión el consenso impuesto durante la Transición, aquel que no permitía recordar a los muertos ni dignificarlos, aquel que negó justicia ante los crímenes del pasado, el que no se preocupó en depurar a los responsables de una dictadura asesina e ilegal, sino que, de hecho, defendió su permanencia y perpetuación en las instituciones. Ese consenso que, a través de una voz autoritaria, se transmitió por los canales oficiales al debate público, negando la posibilidad de diálogo o disenso y censurando, de hecho, las voces y las imágenes siniestras, a los pasados discordantes. La memoria volvería así a ser clandestina, al menos, y como veremos, hasta el año 2000.

4. PRESENTE EXPECTANTE: GENEALOGÍA VISUAL DE LA VIOLENCIA TRANSICIONAL

*A partir del momento que existe la concepción del tiempo,
el horizonte del futuro existe,
con sus determinaciones fundamentales:
la incertidumbre, la esperanza, la espera.*
Cornelius Castoriadis

*¿No nos había prevenido Walter Benjamin del terrible lazo que
implica todo archivo de la cultura como archivo de barbarie?*
Georges Didi-Huberman

Antes de otorgarles el fuego, Prometeo concedió otras cualidades a los humanos. En lo relativo a la percepción del tiempo, y siguiendo las traducciones que Castoriadis hace de la tragedia de Esquilo, una de estas capacidades era que los humanos fuesen conscientes de su propia mortalidad¹. Pero a su vez, y para que pudieran soportar tan tremenda realidad, también les concedió “esperanza ciega”. Ser conscientes de la propia mortalidad significaba ser conscientes del paso del tiempo y de la finitud. Pero, por otro lado, la esperanza ciega da un voto de confianza al futuro, tiene que ver con las expectativas puestas en el tiempo por venir, de todo aquello que se podrá hacer en ese futuro que de repente se abre y, sobre el cual, se puede proyectar todo lo que de él se espera. Se trata de un tiempo que se llena de esperanzas y expectativas. Según Castoriadis, esta nueva noción del tiempo acarrea a su vez la condición de posibilidad de la creación, es decir, la de intervenir en la propia existencia y la de proyectar esa creación a futuro².

¹ Diferencias entre traducciones anteriores y lo que propone Castoriadis. En Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de México, 2002, pp. 21-23.

² *Ibidem*, p. 23.

En este capítulo nos centraremos precisamente en eso, en la lúcida conciencia de su tiempo de los grupos de cine clandestino, en cómo se comprometieron con el registro y la intervención creativa de su propia realidad que, a través de imágenes documentales rodadas en la más furtiva clandestinidad, hacían frente a la visibilidad hegemónica de su presente, al mismo tiempo que se proyectaban a futuro conservando una memoria para el porvenir. De este modo, se trataba de prácticas documentales, pero también de prácticas archivísticas llenas de esperanza ciega y de las expectativas que surgían a raíz del fin de un orden político autoritario y el comienzo de algo nuevo. Para analizar estas imágenes nos centraremos especialmente en aquellas cuyo registro resultaba un imperativo ético en su objetivo de denuncia y de contra-relato: las imágenes de la violencia y la represión, una violencia que podía ser el resultado de agresiones directas y evidentes provenientes sobre todo del estado, o que podía, por otro lado, resultar más desapercibida y estructural, y que se materializaba en el sufrimiento, la miseria y el dolor del pueblo.

El papel del archivo y su función a la hora de preservar estas imágenes para el futuro será fundamental en este capítulo. Para aterrizar todas estas ideas recurriremos a un sólo caso de estudio por considerarlo paradigmático en su compromiso con el registro directo de la represión en la calle: el Colectivo de Cine de Madrid. Pero además, destaca por el archivo visual de la Transición que generó, así como por la vida peculiar de sus imágenes, sus usos múltiples, sus cambios de sentido y de montaje y las políticas de archivo que desvela. Es por ello que, a partir de una arqueología del material que rodaron, trataremos de elaborar un árbol genealógico de la multiplicidad de imaginarios desplegados. El análisis pormenorizado de una de sus obras más relevantes, *Vitoria*, el documental sobre el asesinato de cinco obreros por parte de la policía durante una asamblea en la Iglesia de San Francisco de Asís en el año 76, será el caso de estudio que nos permita ver hasta qué punto, esa proyección a futuro del registro de la violencia transicional sigue teniendo sentido hoy, y cómo las imágenes que rodaron siguen siendo susceptibles de disputa y uso en el plano de la estética y lo sensible a través de una constante intervención y actualización del archivo y de la memoria colectiva. Como veremos, el acceso y la visibilidad del metraje de *Vitoria* nos seguirán planteando dudas acerca del grado de clandestinidad que aún hoy conservan estas imágenes.

4.1 “Yo lo vi”

4.1.1 *La calle, la comisaría, la cárcel*

El exitoso comienzo de las prácticas en relaciones sexuales de las alumnas del Divino Cordero, en donde se familiarizaban con la fenomenología de la reproducción en tubos de ensayo; el suceso por el que todos los diarios y revistas del país aparecieron impresos del revés o la tradicional romería de barrenderos que se celebra cada año dentro de las fiestas más típicas del país son algunas de las variopintas y delirantes noticias a las que hace alusión *Noticiero RNA*, una parodia del NO-DO realizada por Llorenç Soler en 1970. En ella se recurría a las mismas claves lingüísticas que su modelo y usaba imágenes de los propios informativos. Los comentarios en *over*; por otro lado, estaban escritos por el propio Soler³. Sin embargo, la parodia del NO-DO como noticiero del absurdo repleto de no-noticias podía ir un poco más allá. Como sucedía con ésta otra que reparaba en todos los sucesos que, según el Instituto de Antropología Comparada de Madrid, pueden ocurrir mientras un ascensor sube un edificio de diez plantas:

“Captura y muerte de veintiséis guerrilleros en Angola, violación de una niña de once años por un pastor protestante en Amberes, fallecimiento por inanición de ochenta niños en Biafra, expulsión de 225 negros en unas escuelas de Alabama, pérdida de su hogar de 10.000 personas en la India a causa de inundaciones, condena la última pena de quince presos políticos en Atenas, torturas a estudiantes detenidos en Madrid, fusilamiento de cuarenta *vietcoms* por el ejército de Saigón, asesinato de dos líderes sindicales de Venezuela, detención de trescientos manifestantes pacíficos en Menfis, suicidio de dos jóvenes anarquistas en París.”

Tras la noticia absurda de una investigación sobre un ascensor que sube diez plantas de un edificio, se ocultaban y condensaban datos sobre la violencia política y social que perfectamente podían estar sucediendo en España y en otros países. Que sucesos tan dramáticos cupieran en un espacio de tiempo tan reducido como el del simple viaje de un ascensor era asimismo una alerta ante la situación política del momento. En esta misma línea, otra noticia alertaba sobre los actos vandálicos que se habían producido en un edificio en el centro de Barcelona sobre el que se habían realizado una serie de *graffities*. Las imágenes mostraban el edificio del Colegio de Arquitectos de Barcelona y las pinturas que podemos

³ Alberto Berzosa Camacho, «Juegos de realidad y ficción en la obra de Llorenç Soler», en Miquel Francés (coord.). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p. 89.

ver en sus escaparates son efectivamente *graffities* que habían sido realizados por Joan Miró. El *over* hablaba de:

“una ola de vandalismo juvenil (...) sacudiendo los cimientos de nuestra sociedad. Jóvenes rebeldes e inconformistas (...) en contra de (...) [toda] autoridad y disciplina (...). Autores no identificados, pero (...) asociales e individuos de la peor especie moral, se han dedicado a pintar rótulos subversivos y dibujos obscenos en los escaparates de este edificio. El hecho viene a confirmar, una vez más, la necesidad de ejercer una acción constante e intensa de represión para evitar la enojosa repetición de estos sucesos (...). Felizmente, la excelente salud moral de nuestro pueblo, educado bajo los postulados de paz, concordia, sumisión y respeto, han acertado a condenar este hecho como se merece”.

Apelando a la paz y la concordia, esta noticia también absurda desentrañaba los mecanismos que los medios de comunicación usan para criminalizar unos hechos (“vandalismo juvenil” o “pintar rótulos subversivos y dibujos obscenos”) y a un colectivo (“jóvenes rebeldes e inconformistas en contra de (...) [toda] autoridad y disciplina”), de manera que eso permita a su vez justificar la “represión” constante e intensa contra los mismos. El humor sirve aquí para desvelar cómo los medios tergiversan la realidad legitimando, en este caso, un tipo de violencia (la de la “represión” contra los que alteran el orden), mientras que a la vez construyen otra imagen de la violencia ilegítima que es vandálica y contra la que hay que actuar. Una estrategia que nos conviene recordar de cara al caso de estudio que veremos en el siguiente apartado, el de *Vitoria*, del CCM, donde, más allá de la ficción, veremos una “puesta en práctica” de este tipo de mecanismos de los medios en relación a los diferentes tratamientos de la violencia dependiendo de los intereses políticos. Soler apunta a que su objetivo era precisamente éste, “desentrañar las claves del engaño y la manipulación de los medios de comunicación”⁴. Y, aún así, se trata de uno de los medimetrajes más divertidos de Soler, que demuestra que el humor no está reñido con la crítica, sino que, de hecho, es una de sus mejores armas. *Noticario RNA* sirve además para poner sobre la mesa el problema de quién tiene el poder de la información y, por tanto, la capacidad para construir la verdad de cada época⁵. De hecho, nada más orientado a incidir e

⁴ Llorenç Soler, *Los hilos secretos de mis documentales*, Barcelona: Cims S.L., 2002, p. 50.

⁵ Algo que ya había puesto en cuestión con el documental que hizo junto a Helena Lumbreras, *El cuarto poder* (1970).

intervenir en el propio presente que un noticiario. No es por eso casualidad que fuera un formato recurrente en las prácticas cinematográficas clandestinas⁶.

Otra práctica en esta misma línea de resistencia a la visibilidad hegemónica de los medios de comunicación eran los registros y rodajes a pie de calle. La mayoría recogían manifestaciones que eran reprimidas y que, de hecho, solían protestar contra la propia represión y la violencia de Estado. Ejemplo de ello, son *Universidad 71-72* del CCM, o *Abajo la ley de peligrosidad* (1977) de José Romero Ahumada sobre la primera manifestación LGTB en Barcelona. Muchas de estas imágenes no tenían como objetivo formar parte de documentales, de hecho, a veces ni siquiera se montaban. Eran, recordemos, “imágenes de acumulación”, tal y como las definió el Grup de Producció⁷. Estas imágenes servían como prueba de lo sucedido, eran un testimonio visual de la resistencia y la oposición, y una denuncia de la brutalidad con la que la policía disolvía y cargaba contra estas formas de protesta. En su sencillez y efectividad, estas grabaciones y breves montajes pueden ser considerados la unidad mínima de la contrainformación. Ejemplo de ello son *Concentració de parats davant l'ajuntament*, *Manifestacions palestines a les Rambles*, *Marxa llibertat a Sabadell*, *Transició. Manifestacions* o la *Assemblea CCOO, bosc de les Arenes*, entre muchas otras. No solían ser extensas, entre uno y diez minutos y, al menos las copias que se conservan en Filmoteca de Cataluña, carecen de sonido.

De entre ellas destaca por complejidad y repercusión la de *1 i 8 de febrero 1976, Manifestacions a Barcelona* (1976), realizada por el Grup de Producció sobre las manifestaciones masivas por la amnistía, la libertad y el estatuto de autonomía⁸. Pere Joan Ventura y Manel Esteban hicieron un montaje de unos quince minutos de duración con estas imágenes, y para el audio usaron las comunicaciones de la policía interceptadas por Carles Durán en su casa. En ellas queda reflejada cómo ésta se vio completamente desbordada

⁶ Recordemos los *Noticiaris* emprendidos por la CCA que analizaremos en el quinto capítulo.

⁷ Josep Miquel Martí Rom, «Grup de Producció», *Cinema 2002*, n.º 38, abril de 1978.

⁸ En la entrevista realizada a Pere Joan Ventura, nos contó cómo éste fue uno de los rodajes más espectaculares del Grup de Producció. Usaron hasta doce cámaras colocadas en lugares estratégicos, algunos vecinos de confianza de la zona les cedieron sus balcones para grabar desde ahí. Por ejemplo, las ya icónicas imágenes del final del Paseo de Gracia y la Diagonal, fueron realizadas desde un convento que había enfrente. Alguno de los equipos móviles se desplazaba en coche mientras que otros iban andando por la calle. Ventura recuerda el caos del 1 de febrero, en el que la policía, mucha de ella venida desde otras ciudades como refuerzo, se vio desbordada al no conocer la ciudad y ante la magnitud de la manifestación. El día 8, sin embargo, fue distinto. La policía controló más y fue mucho más represiva. Para que las imágenes no fueran secuestradas, cuando las llevaron a revelar, el nombre que le pusieron al negativo fue: *Amapolas*. En Pere Joan Ventura, Entrevista realizada por la autora, 15 de abril de 2017 por teléfono.

durante esos días⁹. *1 i 8 de febrero* tuvo una difusión sin precedentes, llegando a hacerse hasta 130 pases en asociaciones vecinales, universidades o centros sociales en sólo tres meses¹⁰.

De este mismo Colectivo destacan también los registros en bruto de las manifestaciones por el asesinato de Oriol Solé Sugranyes¹¹, uno de los presos que había protagonizado la fuga de Segovia, en donde recordemos que los manifestantes se tapaban el rostro con banderas negras a su paso frente a la cámara, así como las imágenes de las protestas por el asesinato a garrote vil de Salvador Puig Antich¹². Lo que comparten todos estos ejemplos es que la imagen que registra la cámara es la de la mirada de alguien que forma parte de la manifestación. Por eso se choca con otras personas, mira al suelo y a los lados, es inestable porque va andando y, a veces, tiene que salir corriendo. Es una mirada militante en tanto en cuanto graba la manifestación a la que acude como uno o una más, a diferencia de como lo haría un periodista o un reportero ajeno al acontecimiento político. Podríamos hablar incluso de plano subjetivo, así como es un sujeto político el que produce la acción y que a su vez la interviene a través de su registro. Esta idea de testimonio visual está ligada a una genealogía de imágenes documentales de la violencia que tienen como raíz el “Yo lo vi” de Goya¹³, una conexión que ya había percibido Susan Sontag a colación de la fotografía sobre el dolor (de los demás)¹⁴. Se trata de esa necesidad o pulsión, como lo denominábamos en el segundo capítulo, de registrar la violencia, de decir: Esto, por muy descabellado que parezca, esto sucedió. Créeme, “yo lo vi”.

También *Universidad 71-72* del CCM, el *Aniversario de la muerte de Txiqui*, del CCC, o la ya más elaborada *Patiño*, también del CCM, recogen la represión pero también el dolor que la violencia originaba en los familiares y amigos de las víctimas. Andrés Linares incluso realizó su práctica de la EOC sobre el asesinato en 1969 de Enrique Ruano, que cayó desde la ventana del edificio en el que la Brigada Político Social lo mantuvo detenido durante tres

⁹ Además de querer comprobar si salían y si se podían reconocer en las imágenes, la gente quería comprobar si la policía había hablado de alguno de ellos. *Ídem*.

¹⁰ Josep Torrell, «En la muerte de Manel Esteban, La historia oculta de un cineasta», *Mientras tanto*, 11 de junio de 2015, accedido 10 de agosto de 2017, <http://www.mientrastanto.org/boletin-137/ensayo/en-la-muerte-de-manel-esteban>; Josep Torrell, «El cine militante en Cataluña (1968-1978). Lo que iba a decir y no dije», *Mientras tanto*, 20 de diciembre de 2013, accedido 10 de agosto de 2017, <http://www.mientrastanto.org/boletin-120/notas/el-cine-militante-en-catalunya-1968-1978>.

¹¹ Se puede encontrar en la Filmoteca de Catalunya con el nombre de *Manifestació funeral Oriol anarcos*.

¹² Se puede encontrar en la Filmoteca de Catalunya con el nombre de *Mani Rambla Carmelo mort de Puig Antich*.

¹³ Sanguina de Goya perteneciente a Los desastres de la guerra (1810 – 1815), que representa la huida de los madrileños durante la guerra de la independencia. El grado de verosimilitud de esta serie ha generado siempre la impresión de Goya como un testigo que relata las atrocidades de la guerra a través de sus estampas. El título que otorga a ésta en concreto refuerza esa idea de documento visual del dolor.

¹⁴ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara, 2003, p. 45.

días¹⁵. En estos testimonios de la violencia que hacía el CCM también se incluyen los documentales de *Vitoria* o *Hasta siempre en la libertad*, que analizaremos después. A colación de los mismos, Matías Antolín hablaba de este “país violento (...) donde las cámaras se ven obligadas a testimoniar tanta muerte absurda. A ver cuándo esas mismas cámaras pueden recoger la cosecha de una libertad que estamos empezando a sembrar desde actitudes democráticas”¹⁶. En esta declaración, pero también en todos estos registros, vemos esa intuición y esperanza de otro tiempo por venir de la que hablábamos al comienzo del capítulo. En este sentido, la pulsión documental no sólo se orientaba hacia el propio presente, sino que, en la acción de registrar, había y hay siempre una intención que se proyecta más allá. El que documenta está también conservando algo para el futuro. Es como si se vislumbrara ese “horizonte de expectativa”¹⁷, como “futuro hecho presente”¹⁸ que, según las teorías de Koselleck, se entrelazaba con el “espacio de experiencia”. Si la primera tiene que ver con el futuro, la segunda tenía que ver con el pasado. Sin embargo, su lugar de encuentro es el presente, que es donde se pone en contacto todo el tiempo.

La acción de registrar tenía así que ver con la intuición del valor futuro de ese registro. Tal y como le sucede también a la práctica de archivar. Y decimos práctica y no archivo porque, más que el propio objeto o lugar, lo que nos sigue interesando aquí es la propia praxis. Así, podremos pensar, como haremos en los siguientes apartados, acerca de las prácticas y los usos que han caracterizado a los archivos audiovisuales públicos en España hasta la actualidad. Por ahora, nos interesa no perder de vista cómo estas imágenes iban conformando archivos de una época, a la vez que se iban cargando de tiempo y de experiencias pasadas que se reflejaban en los registros del presente para que fueran invocados en el futuro. Un buen ejemplo de este proceso sería la declaración que hizo Soler acerca del momento en que tomó la decisión de llevar siempre consigo la cámara *Bólex Paillard* de 16mm:

“Con ello estaba en condiciones de captar imágenes que despertaran mi interés (...). Se trataba de dejarse llevar por la intuición. Simplemente. Y de *almacenar imágenes a la espera* del momento oportuno para armarlas dentro de algún proyecto, aunque otras durmieran en la noche del eterno olvido (...). Aún

¹⁵ Matías Antolín, «Entrevista con Andrés Linares», *Cinema 2002*, n.º 43, septiembre de 1978, p. 65.

¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹⁷ El horizonte de expectativa “apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir. Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud pero también el análisis racional, la visión receptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen”. En Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 338.

¹⁸ *Ídem*.

continúo con esta práctica que conduce a tener una videoteca de fantasmas de *films*, de embriones de documentales que esperan el momento del “levántate y anda”¹⁹. (La cursiva es nuestra)

Más allá de lo poético del fragmento, es interesante ver cómo Soler describe la manera en que produce su propio archivo de imágenes. Y cómo esas “imágenes a la espera” pueden a su vez convertirse en olvido. Es interesante porque intuitivamente está recurriendo a los conceptos básicos que articulan la memoria: el archivo, como metáfora de ese lugar que se va llenando de imágenes o aprendizajes, que nos servirán en el futuro como experiencias a rescatar en forma de imágenes-recuerdo. Aunque no todas serán actualizadas, algunas dormirán para siempre “en la noche del eterno olvido”. El archivo, como la memoria, no se puede concebir sin el entrelazamiento del recuerdo y el olvido que los constituye. Volveremos sobre estas ideas más adelante y en mayor profundidad cuando hablemos del caso concreto del archivo de Filmoteca española.

En lo relativo a la violencia, al menos otras tres producciones de Soler trabajan este tema de una forma directa. Al igual que sucedía con el CCM, Soler se comprometió con este tipo de sucesos. Recordemos que su *Antisalmo*, aunque lo analizamos en el capítulo anterior a colación de los espectros del pasado que invocaba, estaba también imbuido de una crítica ácida y muy directa a toda la violencia ejercida por instituciones del poder como la Iglesia y el Estado. Pero además, Soler trata este mismo tema en *Biopsia de una silla sola* (1970), una de sus películas inacabadas y perdidas (que podría ser considerada como otro de los olvidos del archivo visual de la Transición) de su época más experimental. Tras treinta o cuarenta primerísimos planos de la estructura de una silla desde todos los enfoques posibles, la cámara acaba retrocediendo dejando que se vea a una persona maniatada con evidentes signos de tortura²⁰. En un régimen político en el que la tortura era una práctica habitual, la crítica quedaba clara. Por otro lado, *Carnet de identidad* (1969) era una adaptación muy libre de *La indagación* de Peter Weiss, sobre el proceso de aniquilación del hombre bajo el terror de la Alemania nazi, y que Soler trasladaba a la España franquista. Para ello, usaba una serie de imágenes documentales, muchas grabadas por él mismo, de entre las que destacan por su crudeza las de un matadero que había podido registrar gracias a sus trabajos en documentales industriales²¹.

¹⁹ Soler, Op. cit., 2002, pp. 48-49.

²⁰ *Ibidem*, p. 50.

²¹ *Ibidem*, p. 51.

Sin embargo, de entre todas las películas de Soler acerca de la violencia y la represión, queremos hacer hincapié en *Más allá de las rejas* (1980). Este documental, realizado clandestinamente durante la democracia, pone de relieve la situación en las cárceles después de la Ley de Amnistía y al término de la Transición. Se centra, por tanto, en la situación de los conocidos como “presos comunes”, en su lucha por mejorar las condiciones dentro de la cárcel y, sobre todo, por conseguir una amnistía que había sido desoída para este colectivo cuando se elaboró la Ley²². Al fin y al cabo, muchos de estos “presos sociales”, como ellos se autodenominaban, habían sido juzgados bajo leyes franquistas, como la Ley de Vagos y Maleantes o la Ley de Peligrosidad Social. En 1976 se creó la Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL) que no sólo amparaba estas exigencias, sino que generó una conciencia política y de solidaridad entre los presos sociales, así como extendió la crítica al sistema penitenciario en su totalidad. Bajo su amparo se producirán acciones tan significativas como la ola de motines que se propagó por las cárceles españolas en 1976, cuyo germen fue la conocida como “Batalla de Carabanchel”.

El documental de Soler pone de relieve esta situación que se había ido agravando con una nueva Ley de Prisiones sin que, sin embargo, se hubieran depurado a autoridades carcelarias ni funcionarios de prisiones del franquismo, que mantenían las mismas formas represivas que en la dictadura. La cárcel, como espacio de condensación de la realidad social, en este caso nos revelaba la pervivencia del franquismo en democracia. Para realizar el documental, Soler entrevistó a antiguos presos, en su mayoría militantes de CNT²³, e hizo acopio de materiales gráficos e informativos que salían en prensa y revistas. Uno de los titulares de periódico más delirantes que se muestra en el documental llegaba hasta el punto de decir: “Los presos no están respetando los derechos de los funcionarios”. La situación en las cárceles, como otras que se estaban dando ya en los albores de los ochenta, empezaba a configurar la sensación escéptica frente a la nueva democracia que no estaba cumpliendo con las expectativas que de ella se tuvieron en un primer momento. Éste sería un ejemplo perfecto de cómo el espacio de experiencia puede conducir a una expectativa errónea del futuro. Esta otra realidad inesperada, genera una nueva experiencia²⁴, en este caso, la de la desilusión o el desencanto.

²² Para una certera aproximación a la historia de COPEL, su lucha y sus reivindicaciones, se recomienda la lectura de “Cárceles en llamas”. En César Lorenzo Rubio, *Cárceles en llamas*, Barcelona: Virus, 2013.

²³ Estos fueron de hecho los que le animaron a realizar este documental. En Soler, Op. cit., 2002, p. 94.

²⁴ Según las explicaciones de Koselleck, “el futuro histórico no se puede derivar por completo a partir del pasado histórico. (...) El tiempo aclara las cosas, se reúnen nuevas experiencias. Es decir, incluso las experiencias ya hechas pueden modificarse con el tiempo. (...) Ésta es la estructura temporal de la experiencia, que no se puede reunir sin una expectativa retroactiva. En Koselleck, Op. cit., 1993, p. 341.

4.1.2 Crispación y violencias desapercibidas

Durante la Transición, la violencia no sólo se ejercía de manera directa desde el Estado, sino que también podía ser producto de la crispación general y del enfrentamiento entre grupos muy diversos. En este sentido, las disputas también se producían más allá del plano de la estética. Esta situación queda muy bien ejemplificada en una de las producciones de la CCA, *Un libro es un arma* (1975), en donde se recogen la serie de ataques o atentados que recibieron librerías y otros espacios de la izquierda por parte de grupos de ultraderecha durante estos años. Martí Rom, que desde 1964 a 1974 se había dedicado a recortar todas las noticias que salían en prensa sobre estos ataques²⁵, utilizó este material para hacer un dossier y así poder financiar el documental. Hizo una selección de las noticias y le pidió a Vázquez Montalbán que escribiera la introducción que, por seguridad, no firmó. Realizaron un dossier de 60 páginas de extensión recurriendo a los medios de la facultad, sacando en torno a 4.000 o 5.000 ejemplares que llevaron a lugares como Castellón, Valencia o Murcia, entre otros, dejando unos 200 en cada sitio. Con el dinero que sacaron realizaron *Un libro es un arma*.

En esta misma línea relativa a los ataques de la ultraderecha a determinados grupos o colectivos de izquierda, destaca por su crudeza y trascendencia histórica el documental del CCM sobre la matanza de los abogados de Atocha, *Hasta siempre en la libertad* (1977) al que dedicaremos más atención en el siguiente apartado. Por el momento, vamos a centrarnos en una serie de documentales que tratan otro tipo de violencia más desapercibida relativa a la estructura social y la pobreza. Uno de estos trabajos llevaba por título *Anticrónica de un pueblo*²⁶ y fue realizado en 1975 por el Equipo 2 acerca de la situación de pobreza y aislamiento de Topares, un pueblo de Almería. Lamentablemente, éste es otro de los ejemplos de obra desaparecida; al haber sido realizada en Súper 8 y proyectada multitud de veces, se acabó desgastando y perdiendo²⁷. La peculiaridad de este documental es que, con su título, estaba directamente respondiendo a la serie de TVE, “Crónicas de un pueblo”²⁸. Equipo 2 trataba así de desmitificar la visión exótica del patrimonio etnológico español que difundía la versión oficialista.

La durísima situación del mundo rural que, por otro lado, provocó el fenómeno

²⁵ La portada del dossier se presenta como anexo (documento 17).

²⁶ Para más información acerca de *Anticrónica de un pueblo*, consultar: Santiago de Benito, «Proyecciones paralelas a la Muestra Oficial de Almería», *Cinema 2002*, n.º 8, octubre de 1975.

²⁷ Para ser revelada, la película en súper 8 se tenía que enviar y lo que te mandaban de vuelta era ya el positivado, es decir, que el negativo no se conservaba, con lo que hacer copias era muy complicado.

²⁸ La serie fue emitida en RTVE de 1971 a 1974 y contaba las historias de un pueblo de Castilla a través de unos personajes tipo. Se puede visionar la serie en la web de RTVE en: Antonio Mercero et al., «Crónicas de un pueblo», 1971 - 1974, <http://www.rtve.es/alcarta/videos/cronicas-de-un-pueblo/>.

migratorio de los sesenta, era uno de los aspectos obviados en los medios de comunicación. La migración sería otro de estos temas. De ahí que se convirtiera en un tema recurrente en las producciones de cine clandestino, en donde se visibilizaron algunas de las caras más duras de este fenómeno, como lo eran las consecuencias del éxodo rural, el barraquismo, el comienzo de la migración marroquí a España, el trabajo en negro o el prestamismo, entre otras cuestiones²⁹.

El primer trabajo del Colectivo SPA, *Viaje hacia la explotación* (1974), del que ya hablamos en el capítulo anterior es uno de estos ejemplos. Su origen, como nos contó Bartomeu Vilà, fue casi accidental. El grupo de Hospitalet había recibido una cinta de *cassete* en donde se recogía el testimonio de Mustafá, desde su vida como pescador en Larache, su viaje a Barcelona para trabajar en la obra hasta su caída del andamio, motivo por el que le despiden y que marcaría su situación desde entonces. La historia les interesó y decidieron hacer un documental centrado en Mustafá, pero que a su vez hablara de la migración marroquí en Barcelona, algo bastante nuevo por aquel entonces y que tenía sus especificidades con respecto a la migración interna³⁰. Durante la realización, cuentan con el apoyo de Soler, que ya había trabajado más de una vez sobre esta temática. Les deja material y fue, como reconoce Vilà, su guía³¹.

El primero de estos trabajos de Soler tiene como origen un encargo del Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, que le pidió una película sobre la política municipal de construcción de viviendas subvencionadas para las clases más necesitadas³². Sin embargo, este encargo hizo que Soler se acercara a una realidad que apenas conocía y que le afectó profundamente, la del barraquismo³³ y la situación de pobreza extrema en los suburbios. Según su propio relato, esto despertó su solidaridad con los colectivos que él mismo denomina desheredados o marginados, algo que marcaría el resto de su producción³⁴.

Para la realización del encargo, contó con un equipo muy reducido y sencillo de no más de dos personas. Aunque también se valió de enlaces que le facilitaron el acceso a

²⁹ Se realizaron más documentales en torno a la migración y sus consecuencias. Ejemplo de ello son producciones como *Notas sobre la emigración*, (1960, Jacinto Esteva) o *No se admite personal* (Luschetti, 1968).

³⁰ Bartomeu Vilà, Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono. En anexo se presentan dos fotografías del rodaje de *Viaje a la explotación* (documento 18).

³¹ *Ídem*.

³² Para el encargo, le obligaron a escribir un guión previo que, según cuenta Soler, encorsetó aún más la película a la que siempre le achacó demasiada carga literaria. Desde entonces supo que un *off* siempre hay que escribirlo después de haber hecho el montaje definitivo. En Soler, Op. cit., 2002, p. 29

³³ Cuando hablamos de barraquismo nos referimos al fenómeno urbano de construcción de barracas para viviendas que se dio durante el siglo XX en Barcelona. Este fenómeno creó una ciudad informal junto a la ciudad tradicional que cubría la montaña de Montjuic y el frente marítimo, ocupando tanto las colinas como otros lugares en torno al Eixample.

³⁴ Soler, Op. cit., 2002, p. 28.

espacios como las barracas del Camp de la Bota o las faldas de Montjuic, lugares de extrema pobreza y en situación de hacinamiento. Para ello, se puso en contacto con líderes de movimientos vecinales, asistentes sociales, curas y maestros, lo que le permitió acceder hasta el interior de esta realidad inexistente en los medios de comunicación. El resultado fue una película de imágenes demoledoras que mostraban la cara más cruda de la migración, la de la miseria extrema que azotaba a aquellos que habían llegado de tantas partes de España para trabajar en la naciente industria del jaleado desarrollismo español. *Será tu tierra* (1966), como la tituló Soler, dedicaba un noventa por ciento de su contenido a esta miseria y apenas traslucía la cuestión de las viviendas sociales. Como era de esperar, la película fue secuestrada por la administración y jamás se usó para ninguno de sus objetivos iniciales. Por suerte, Soler guardó una copia que pasó a formar parte de su archivo personal de “imágenes a la espera”.

La crudeza de estas imágenes documentales que reflejan la miseria de los suburbios podría recordarnos a los trabajos de la fotografía documental de principios de siglo XX en EEUU o Reino Unido, un vínculo que inevitablemente nos lleva a preguntarnos acerca de la ética en torno a la representación de ciertos colectivos vulnerables por parte de determinados documentalistas. Las propuestas de Martha Rosler sobre la ética y la estética en la fotografía documental podrían ser de utilidad en este sentido. Según Rosler, existen tres momentos en los que un fotógrafo documental debe plantearse cuestiones éticas en torno a su trabajo. El primero se daría en el momento en el que elige qué tema va a trabajar. El segundo tendría que ver con la propia imagen que toma, es decir, cómo representa desde un punto de vista estético ese objeto con el que asume una responsabilidad. El tercer momento tiene que ver con cómo se produce la distribución o difusión de las imágenes³⁵.

Analizar *Será tu tierra* en base a estos criterios puede ser productivo teniendo en cuenta que el cine clandestino, por su compromiso social y su militancia política, además de su distribución paralela, apenas ha sido puesto en cuestión desde un punto de vista ético. Sin embargo, *Será tu tierra* no es un trabajo realizado en clandestinidad, sino todo lo contrario: se trata de un encargo público, lo que la hace susceptible de un análisis crítico. En base a la propuesta de Rosler, podríamos pensar que el primer momento en el que el documentalista se enfrenta a una cuestión ética, el momento de la elección del tema, no fue ni siquiera una decisión personal, sino que fue una petición de la administración, que hubiera sido la que, además, habría decidido la forma en que se hubiera distribuido y el uso de las imágenes. Esta situación, sumada al contexto político franquista, no deja en tan buena posición a Soler. Al

³⁵ Martha Rosler, «Ética y estética de la fotografía documental», en *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 248-275.

fin y al cabo, se trataba de un encargo de la administración dictatorial que quería lavar su imagen a través de producciones casi propagandísticas.

Sin embargo, podemos decir que lo que “salva” a Soler es cómo se resuelve finalmente el encargo. Precisamente por haberse desviado del tema y haberse focalizado en la miseria en un porcentaje desmesurado y de una forma tan cruda y sin concesiones es lo que produce el rechazo de la administración. En este sentido, y a pesar de aceptar el encargo, Soler no se limitó a hacer una obra que contentase al Patronato, sino que hizo aquello que intuitivamente sintió que tenía que decir y que mostrar de un tema que obviamente le sobrepasó. Fue en ese segundo momento de la ética documentalista, el de la representación y la responsabilidad que adquieres con tu objeto, en el que se condensó el “rechazo” de Soler al encargo. De lo contrario, hubiera moderado su lenguaje y controlado la proporción de los temas. Otra cuestión es si era necesaria tanta crudeza en las imágenes y, sobre todo, cuál habría sido la opinión de los representados si, una vez montado el documental, se hubieran visto en esas condiciones. En último extremo, valdría también la pena plantearse si esas imágenes que hacen visibles tanta miseria sirvieron en algún momento para paliar algo de la pobreza y el sufrimiento de estas personas³⁶.

Pocos años más tarde, y algunas otras películas de por medio³⁷, Soler retomó este proyecto frustrado para liberar sus imágenes³⁸. Recuperó el material más interesante, rodó nuevas escenas y rehízo el *off*. En este nuevo trabajo, que se tituló *Largo viaje hacia la ira*, aproximadamente el 65% de las imágenes procedían del proyecto anterior³⁹. De las escenas nuevas destacan aquellas donde los migrantes construyen ellos mismos sus propias casas en el barrio de Torre Baró, en donde lo importante era que, para cuando llegase policía, el habitáculo ya estuviera techado. En ese caso, el derribo era mucho más complicado. Los testimonios de los entrevistados son desgarradores, después de una vida tan dura en el

³⁶ Todas estas cuestiones son también por Rosler en otro texto en el que, entre otras cosas, relata la historia de la fotografía que Dorothea Lange tomó en 1936 a una india cherokee llamada Florence Thompson y que se convirtió en “la fotografía más reproducida del mundo”. En 1978, esta persona contaba con 75 años y vivía en una caravana en Modesto, California. Según difundió Associated Press, Thompson declaró entonces: “Ahí está mi foto colgada por todo el mundo y yo no puedo sacar ni un penique”. La mujer dijo sentirse orgullosa de ser el tema de dicha fotografía, pero se preguntaba: “¿Y a mí de que me sirve?”. De hecho, había intentado que se retirara la fotografía, algo que nunca consiguió. En 1979, una historia publicada por la United Press International sobre la señora Thompson contaba que ésta percibía 331,60 dólares al mes de la Seguridad Social y 44,40 por gastos sanitarios. Rosler hace entonces hincapié en la incongruencia de esta situación. En Martha Rosler, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, ed. Jorge Ribalta, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 70-96.

³⁷ En el transcurso de estos años fueron sus colaboraciones con Helena Lumbreras en *Spagna 68* y *El cuarto poder*. Además, y de manera independiente, realizó *52 domingos* y *D'un temps, d'un país*.

³⁸ Soler, Op. cit., 2002, p. 44.

³⁹ *Ídem*.

campo deciden trasladarse a Barcelona. Sin embargo, esto les depara más miseria y sufrimiento. Cada año llegaban a Barcelona 100.000 personas de todas partes de España, especialmente del sur, para trabajar en las industrias cobrando salarios irrisorios. El desarrollismo no podría haber triunfado sin esta explotación. Una vez más, la dureza de las imágenes, mezcladas con la potencia del baile flamenco que se inserta a través de la Chana, una bailaora que invoca las raíces de la mayoría migrante, le valen el Premio Arciprestí del Público en el Festival de Leipzig, a donde acude con la película.

Otra de las caras más amargas de la miseria la recoge también Soler en *52 domingos*. A lo que parece que va a ser una simple descripción del mundo de los aspirantes a toreros, se le suman las motivaciones por las que estos jóvenes humildes deciden encaminar así su vida. El toreo es la única vía de escape a un destino de pobreza. De hecho, estos chavales dedicaban los pocos recursos que tenían a este fin, si alguno triunfaba, ya no tendría que volver a pensar en las penurias del campo o la explotación de la fábrica de por vida. Sin embargo, el *film* demostraba con su estructura circular que escapar de ese destino era un sueño imposible⁴⁰. El documental comienza y termina con la misma frase:

“Esta es la historia de unos hombres que en 1966, como hace dos siglos, luchan para escapar de su fatal destino. En su tesón no adivinan que una lucha más cruel y despiadada les aguarda. Y al final, perdidas juventud e ilusiones y, a veces, la vida, vuelven a ser sombras, nada”

De una manera similar terminaba también *Largo viaje hacia la ira*, que afirmaba a su término que “pocas cosas han cambiado después de este largo viaje”. Esta estructura cinematográfica cíclica o de retorno parece desvelar aquello que se desarrollaba en lo real, la reproducción de una estructura social de la pobreza de la que era prácticamente imposible escapar. Otros recursos similares de Soler son el uso reiterado de primeros planos con los que consigue “acercarse” a la realidad de su objeto, algo que también se entrevé en su objetivo de aproximarse a un contexto que, en la mayoría de los casos, se nos revela como claustrofóbico. Otro de sus recursos es el uso de imágenes publicitarias, incluso de personas o transeúntes que caminan por el centro de la ciudad mirando escaparates como la expresión más ampulosa del capitalismo naciente en España. A ritmo de música frenética, el contraste de estas imágenes del consumismo con imágenes de la pobreza de los otros revela los límites desapercibidos que produce el capitalismo, ya que, en un mismo espacio, pueden convivir

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 34-36.

pero sin llegar a tocarse la miseria más absoluta con el derroche más frívolo. Varias dimensiones que coexisten delimitadas por la capacidad de acceso a determinados bienes de consumo. A través de estos recursos puede así ser percibida una violencia estructural que no sólo alimentaba el franquismo, sino el capitalismo⁴¹.

⁴¹ Un certero análisis acerca de cómo Soler consigue transmitir a través del lenguaje audiovisual la imposibilidad de escapar de un destino de pobreza y miseria puede encontrarse en Vicente J. Benet, «Entre el compromiso social y el experimentalismo: el estilo de los primeros *filmes* de Llorenç Soler», en Miquel Francés (coord.). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 280-283.

4.2 El Colectivo de Cine de Madrid

Como ya hemos comentado, el Colectivo de Cine de Madrid dedicó gran parte de su producción a documentar la violencia de su época. En este sentido, sus imágenes son hoy un valioso archivo visual de los sesenta y los setenta en España y sirven como contra-relato del mito de la Transición pacífica⁴². Quizás sea éste uno de los motivos por los que la vida de estas imágenes ha sido tan peculiar. Recordemos que estos registros de la violencia no sólo se dirigían hacia su propio presente, sino que también se proyectaban a un futuro que, como veremos, los ha ido invocando en multitud de ocasiones. De este modo, en este apartado y el siguiente, centraremos nuestros esfuerzos no sólo en analizar la práctica del CCM, sino también en desentrañar estos vaivenes a partir de una arqueología de su metraje. Además, el análisis pormenorizado de una de sus obras más relevantes, *Vitoria*, el documental sobre el asesinato de cinco obreros por parte de la policía durante una asamblea en la Iglesia de San Francisco de Asís en el año 76, será el caso de estudio que nos permita analizar de forma concreta la vida peculiar de sus imágenes, así como el valor que aún hoy en día poseen.

4.2.1 Acceder a la vida de las imágenes y otros silencios

Pero antes, me gustaría explicar cómo accedí a la información acerca de la producción y la vida de las imágenes del CCM. Por ejemplo, la primera vez que pude ver algunos de sus trabajos fue a través de una web del Colectivo⁴³ creada por uno de sus antiguos integrantes, Adolfo (Fito) Garijo⁴⁴. Antes, había tratado de acceder a ellos a través de archivos filmicos. Sin embargo, en la Filmoteca Española me aseguraron que sus fondos no contenían nada del CCM, me insistieron en que todo estaba en RTVE y me emplazaron a que contactara con su Fondo Documental. Escribí hasta en cinco ocasiones, de las cuales sólo respondieron una. En ella me explicaron que “el investigador debe enviarnos su petición, teniendo en cuenta que sólo podremos atenderla si se circunscribe a unos límites razonables, pues el tiempo que dedicamos a este tipo de atención va en detrimento de nuestro trabajo habitual dentro de la empresa”⁴⁵. Bajo esta premisa, mi petición no resultó estar dentro de los “límites razonables” ya que, después de indicarles el motivo de mi consulta, no volvieron a contestar.

⁴² Sophie Baby, «Volver sobre la Inmaculada Transición. El mito de una transición pacífica en España», en Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano (eds.), *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp.75-92.

⁴³ Desde este punto en adelante utilizaré las siglas CCM para referirme al Colectivo de Cine de Madrid.

⁴⁴ Algunas de las películas y documentación del CCM se pueden consultar en su web: <http://colectivodecinedemadrid.com/>.

⁴⁵ Yolanda Martínez, «Fondos TVE», comunicación por correo electrónico, 15 de enero de 2014.

Me puse entonces en contacto con algunos de los antiguos integrantes del CCM: Tino Calabuig, Adolfo (Fito) Garijo, Andrés Linares y María Miró. Debido a las limitadas fuentes sobre el trabajo del CCM⁴⁶, la mayor parte de la información que utilizo referente a su historia, evolución, condiciones de producción, experiencia en los rodajes, así como en lo relativo a la vida de las imágenes, proviene de las entrevistas que les realicé por separado⁴⁷. Sin embargo, dos documentos legales facilitados por Garijo añadieron información a los testimonios en lo relativo a la vida de las imágenes. Se trata de un contrato de compraventa y una sentencia judicial. El contrato hace referencia a la venta en 1988 de toda la producción del CCM por parte de Linares a TVE. La sentencia judicial, de 2011, responde a la demanda que Calabuig y Garijo interpusieron años más tarde contra Linares por dicha venta. Gracias a estos documentos supe que las imágenes del CCM se compraron para ser utilizadas en producciones propias de TVE, como la serie *La Transición*, de Victoria Prego y Elías Andrés, y que tiempo después también se utilizaron en la serie *Cuéntame cómo pasó*, del Grupo Ganga Producciones. Durante las entrevistas a los cineastas no pregunté a ninguno directamente por este tema pero tanto Garijo como Miró y Calabuig lo sacaron a colación. Andrés Linares, sin embargo, no lo mencionó.

Efectivamente, la producción del CCM es hoy propiedad de TVE y, como se analizará a continuación, el elevado precio de sus derechos ha limitado su acceso y uso a cineastas que han querido recurrir a estas imágenes en la actualidad. Un motivo que, de hecho, también me impide a mí reproducir cualquiera de sus fotogramas. Las fotografías de las que puedo hacer uso me fueron facilitadas por Tino Calabuig. Desde que TVE es propietaria, unas nuevas políticas de lo visible, en este caso de carácter burocrático y económico, han regulado el uso de estas imágenes, restringiendo la interpretación y elaboración de su sentido histórico. Este nuevo límite en la visibilidad de las imágenes ha reducido su condición de posibilidad, bloqueando parte de la memoria visual de la Transición. El silencio institucional, tal y como vimos en la omisión de información en la Filmoteca Nacional y en la no respuesta de TVE, o en la entrevista a Linares, lo protegen y legitiman.

Éste es el principal objetivo de proponer una genealogía visual de metraje del CCM, cuya tarea sea captar sus retornos, así como percibir su singularidad y los distintos papeles

⁴⁶ Meticulosos trabajos, como la tesis doctoral de Xosé Prieto Souto o las publicaciones de Alberto Berzosa, están facilitando el conocimiento riguroso y la comprensión de estas prácticas cinematográficas y políticas.

⁴⁷ Las entrevistas a Garijo, Calabuig y Linares las realicé en 2013. A Calabuig lo volví a entrevistar en 2015. A María Miró no conseguí entrevistarla hasta 2017.

que han jugado en cada una de sus emergencias⁴⁸. En este sentido, la arqueología de los fotogramas revelará algunas de las producciones que desde la Transición y hasta el presente han reutilizado este metraje, construyendo narrativas dispares pese a emplear unas mismas imágenes⁴⁹. Mientras que la oficialidad en el marco institucional contraría y pervierte el documental original, el análisis de otras producciones paralelas muestra un nuevo proceso de institución de “imaginarios radicales”⁵⁰. Las tentativas de cada producción por construir su verdad histórica se dan así, a su vez, en un proceso de disputas por la posesión de las imágenes, que no hacen sino engrosar su propio significado. En último extremo, la deriva de estos fotogramas evidencia el valor que para el presente político tiene la posesión de la verdad sobre el pasado, así como la agencia de la imagen en el sentido de la historia.

4.2.2 Militancia cinematográfica y registros de la violencia

En sus orígenes, el Grupo de Madrid se dedicó a elaborar grabaciones muy precarias: breves secuencias de imágenes de manifestaciones que muchas veces quedaban en bruto y sin montar. Andrés Linares y Miguel Hermoso fueron los responsables de estos primeros registros, de entre los que destacan *Universidad 71-72* o *Patiño*, el obrero de la construcción asesinado por la espalda por un Guardia Civil cuando repartía propaganda de la huelga que comenzaba ese mismo día, el 13 de septiembre del 71. También destaca *Presos*, o aquellas en las que se dedicaron a temas como el *Proceso 1001* (1973) o *La lucha obrera en España* (1974).

A partir de 1975 el trabajo se intensifica y es cuando empiezan ya a conocerse como Colectivo de Cine de Madrid. Tino Calabuig, que ya contaba con bastante experiencia, diseña el logo al poco de incorporarse. Además de sus trabajos como artista y de haber impulsado espacios como la galería *Redor* en Madrid⁵¹, Calabuig había presentado ya su largo *La ciudad es muestra* y había asistido a al encuentro de cine *amateur* en el que participó en la escritura de “El manifiesto de Almería”. En esta época será cuando también se incorpore al grupo María Miró, estudiante de Ciencias de la Información recién llegada de Canarias. Sin embargo, durante los primeros momentos de colaboración con el CCM, deberá trabajar con los guiones o en la mesa de montaje. Una sentencia judicial que arrastraba desde las Canarias la

⁴⁸ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Ediciones la Piqueta, 1979, p. 7.

⁴⁹ Foucault diferenciaba así estas dos variantes metodológicas: “La arqueología sería el método propio del análisis de las discursividades locales, y la genealogía, la táctica que, a partir de esas discursividades locales así descritas, pone en juego los saberes liberados del sometimiento que se desprenden de ellas”. En Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 24.

⁵⁰ Castoriadis, Op. cit., 2002, pp. 94-98.

⁵¹ La Galería Redor inició su actividad en los años 70 en Madrid y fue un foco de referencia del arte antifranquista del último período de la dictadura.

mantendrá alejada de la calle durante un tiempo⁵². Una vez se resuelve su situación legal, se incorpora a la práctica cinematográfica en la calle, en donde su papel principal será el de realizar la foto fija durante los rodajes en manifestaciones o actos políticos.

En esta época los riesgos seguían siendo altos. De hecho, Hermoso ya había decidido abandonar su actividad por la posibilidad de un reingreso en la cárcel de Carabanchel, lo que implicaría un endurecimiento de la pena⁵³. Por otro lado, Garijo, también estudiante de Medicina y Ciencias de la Información, se incorpora al CCM al que accede a través del PCE. Contaba con bastantes contactos dentro de los movimientos estudiantiles en la universidad y, a partir de entonces, se harán habituales las grabaciones de encierros en iglesias, de asambleas universitarias o de “saltos”, aquellas manifestaciones-relámpago de las que ya hablamos en el segundo capítulo. Como vemos, su mirada era furtiva y la imagen se realizaba siempre en un instante de peligro en el que se exponían a la posibilidad de ser descubiertos. Por eso, a alguna de estas acciones acudían con piquetes de defensa de la Liga Comunista o del PCE, teniendo cuidado de no ser interceptados por la policía.

El riesgo era el precio de la contrainformación. Sin embargo, y pese a todo, la imagen no podía quedarse sólo en el registro, sino que debía circular y ser vista, discutida, resignificada; en definitiva, debía cobrar vida. Como ya comentamos, el CCM creó su propio sistema de distribución y exhibición que proyectaba tanto sus películas, como otras prohibidas en España. Los beneficios los dedicaban a comprar el material fílmico. No obstante, su mayor aporte económico venía de la venta de parte de sus producciones a televisiones extranjeras⁵⁴, quienes además les facilitaban identificaciones de sus periódicos o cadenas de TV con las que se hacían pasar por periodistas de esas empresas. En este caso, la clandestinidad no era un ejercicio de ocultación, sino de camuflaje. Este fue su modelo de autogestión; ningún integrante del CCM cobró nunca por su trabajo, algo que, de hecho, consideraban parte de su militancia.

Vitoria fue el punto de inflexión del CCM. A partir de entonces el grupo se amplía, entran y salen otros integrantes y el PCE empieza a apoyarles de manera más directa. Hasta ese momento sólo les habían facilitado contactos e información privilegiada, pero ni financiación

⁵² María Miró empieza a militar en el PCE con 14 años. La detienen por reparto de prensa política durante tres meses, tras los cuales sale en libertad bajo fianza. Después de esto, y mientras estaba pendiente de juicio en el TOP, tenía que ir a firmar cada cierto tiempo a instancias policiales. Cuando se traslada a Madrid está en esta situación. De hecho, el motivo por el que se traslada a Madrid es porque, teniendo antecedentes de este tipo, tenía restringido el estudio en ningún centro de su comunidad autónoma. Como quería estudiar Ciencias de la Información decide abandonar las Canarias y mudarse a Madrid. En María Miró, Entrevista realizada por la autora, 8 de abril de 2017 en Madrid.

⁵³ Adolfo (Fito) Garijo, Entrevista realizada por la autora, 3 de noviembre de 2013 en Madrid.

⁵⁴ Como a las cadenas *CBS News* o a la *WDR*.

ni apoyo de otro tipo. Los documentales se harán entonces más largos y tendrán más alcance, especialmente algunos como *Amnistía y libertad* (1976), que se hizo gracias al archivo que el Colectivo había ido recopilando a lo largo de todo estos años y que sirvió de base a este documental, de cuyo guión fue artífice María Miró. Por otro lado, *Hasta siempre en la libertad* (1977), se centró en la masacre que tuvo lugar en enero del 77, cuando cinco abogados laboristas militantes del PCE fueron asesinados en su despacho de la calle Atocha por el grupo ultraderechista de “Los Guerrilleros de Cristo Rey”. Las imágenes recogen el estado en el que quedó el despacho tras el atentado, acompañado de la voz en *off* que relata lo sucedido⁵⁵. Además, se realizan entrevistas a los supervivientes y se muestra el multitudinario entierro de las víctimas. Por otro lado, estas imágenes se entremezclan mediante montaje con otras de obreros trabajando en minas y en fábricas para explicar la importancia y el significado de los abogados laboristas en un régimen dictatorial en el que la organización obrera era ilegal.

La ideología del PCE y su estética empiezan a ser cada vez más evidentes en estas producciones y, de hecho, la legalización del mismo y la consecuente celebración en Torrelodones quedará recogida en el último documental del CCM, *Una fiesta para la democracia* (1977), en lo que el mismo Andrés Linares denominó en un correo electrónico como “el canto del cisne de la agrupación”.

⁵⁵ La redacción fue a cargo de Vázquez Montalbán, junto con una poesía de Carlos Álvarez.

4.3 Vitoria: Fugas del archivo e imágenes clandestinas del Colectivo de Cine de Madrid⁵⁶

Para pensar una genealogía visual de la violencia transicional, lo que proponemos es realizar la arqueología de una de las obras principales del CCM: *Vitoria*. Consideramos que el estudio pormenorizado de un solo caso de estudio nos permitirá acercarnos con más precisión a la procedencia de las imágenes y a cada una de sus emergencias posteriores, lo que a su vez nos permitirá analizar con detenimiento qué mecanismos audiovisuales han permitido el cambio de sentido de las imágenes y, sobre todo, cuáles han sido las motivaciones y bajo qué estructuras de poder se han dado estos cambios. Por ejemplo, una de las cuestiones centrales de análisis serán las diferentes representaciones de “pueblo” instituidas en cada una de sus emergencias. Empezaremos analizando el documental de *Vitoria* del CCM, para seguir con la vida de las imágenes y su paso a un archivo público. Después daremos paso al análisis de los usos del metraje de *Vitoria* en la serie *La Transición*, para terminar analizando uno de sus últimos usos en un documental de 2014 titulado *Democráticos Tiranos*.

4.3.1 La evidencia

Apenas existen imágenes de los Sucesos de Vitoria. Las pocas que se conservan son de los días posteriores al 3 de marzo de 1976, cuando cinco obreros fueron asesinados por disparos de la policía contra la asamblea que, en la iglesia de San Francisco de Asís, debatía el proceso de huelga en el que diferentes sectores de la ciudad llevaban inmersos varios meses. El grupo que en marzo del 76 marchó a Vitoria justo después de los Sucesos fue el Colectivo de Cine de Madrid. Su documental, *Vitoria*, registró la indignación popular ante la acción de la policía y por la criminalización del pueblo en los medios oficiales, así como el dolor al adentrarse en las casas de los trabajadores en huelga asesinados y en los corros de vecinos que se formaban en las calles del barrio de Zaramaga.

El 4 de marzo de 1976, la portada del periódico ABC abría con un titular en su esquina superior derecha que decía “Sangrientos choques entre manifestantes y Fuerzas del Orden Público. Graves incidentes en Vitoria”. Debajo, una fotografía a toda página recordaba el gol que le dio el “sensacional empate” al Real Madrid en Dusseldorf. Efectivamente, el mismo día que el Madrid jugaba un partido de la Copa de Europa contra el Borussia, en Vitoria se había proclamado el 3 de marzo como “jornada de lucha”, en el marco de un

⁵⁶ Este caso de estudio ha salido publicado en: Lidia Mateo Leivas, «Genealogía visual de los Sucesos de Vitoria (1976). Fugas del archivo e imágenes clandestinas del Colectivo de Cine de Madrid», *Journal of Spanish Cultural Studies* 18, n.o 4, 2017, pp. 363-389.

proceso de huelga de varios meses de duración por parte de diferentes sectores de la ciudad. La asamblea informativa convocada para ese día en la iglesia de San Francisco de Asís fue reprimida contundentemente; el resultado final, cinco obreros muertos por heridas de bala de la policía: Bienvenido Perea, Francisco Aznar, Romualdo Barroso, Pedro M^a Martínez Ocio y José García Castillo. Al día siguiente se celebró un multitudinario funeral en el que la ciudad de Vitoria salió a la calle. La portada del ABC con la imagen de la remontada del Real Madrid era un montaje muy efectivo que neutralizaba la otra noticia del sangriento resultado de la represión en Vitoria.

Portadas como ésta funcionaban como artefactos de producción de verdad a través de una determinada distribución de visibles y decibles. Michel Foucault establecía la arqueología como método para el estudio de la estratificación de lo visible y lo decible en capas que se van sedimentando produciendo estratos⁵⁷. Cada estrato histórico está así compuesto de cosas y de palabras, aunque la forma en que se sedimenten, la distribución de lo enunciable y lo visible, dependerá de las fuerzas del poder que lo atraviesen. Algo que, en conjunto, constituirá *el saber* de cada época y en donde, en último extremo, tendrá lugar el problema de la *verdad*. Recordemos que, en este sentido, uno de los objetivos del cine clandestino fue intervenir en este tipo de distribución, ejerciendo una contrainformación que quebrara el régimen de visibilidad franquista y modificara las *evidencias* de un estrato histórico que llegaba a su fin. Si, “cada formación histórica se define por sus evidencias, por su régimen de visibilidad”⁵⁸, grupos como el CCM proponían nuevas formas de ver dentro de una nueva estrategia de lucha política que se libraba en el plano de la estética. Acudir a Vitoria después de los Sucesos del 3 marzo resultaba así un imperativo ético para el registro de esa otra imagen entonces en riesgo de desaparecer.

Llegaron a Vitoria el día de la vigilia y, según me relataron en las entrevistas, lo que más les impresionó fue el silencio en la calle⁵⁹. Esa misma noche regresaban ya a Madrid. Alguien les advirtió de que la policía los buscaba y, alrededor de las 5 de la tarde, decidieron volver⁶⁰. Garijo llevó después todo el material a París donde se hizo un primer montaje, editado por Brigitte Dornès. Sin embargo, de la última versión se encargaron Carmen Frías y Andrés Linares ya en Madrid⁶¹. Se hicieron miles de copias que circularon por toda Europa a través

⁵⁷ Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault*, Buenos Aires: Cactus, 2014, p. 33.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁹ Fotografía en anexo (documento 19).

⁶⁰ Adolfo (Fito) Garijo, Entrevista realizada por la autora, 3 de noviembre de 2013 en Madrid.

⁶¹ Xosé Prieto Souto, *Prácticas fílmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)*, Madrid: Universidad Carlos III, 2015, p. 410.

de televisiones internacionales⁶²; las imágenes se habían salvado, desbordando espacial y temporalmente toda expectativa. *Vitoria* supuso así un punto de inflexión en la vida del CCM.

4.3.2 *Vitoria: testimonio de lo sensible*

En *Vitoria* el relato se elabora como testimonio. La única voz en *off* del documental se restringe a contextualizar brevemente el origen de la lucha y su evolución. En lo que sigue, la cámara penetra en los corros de vecinos que ocupan la calle y en las casas de los familiares de las víctimas. La segunda parte registra el funeral de los obreros y la homilía. Como si se tratara de un plano subjetivo, el CCM no sólo introduce nuestra mirada en la *historia*, sino que se vuelve un vecino del barrio de Zaramaga que elabora su testimonio a través de las voces que escucha y los cuerpos que ve⁶³. El grupo asume su discurso como parte del suceso, reconociendo así su agencia, la parcialidad de su mirada y la subjetividad a la que se atiene su relato. Esta determinación se hace explícita en la cartela que, al comienzo, dice “Vitoria, marzo 1976. Un *testimonio* del Colectivo de Cine de Madrid”, situando no sólo las coordenadas espacio-temporales del documental, sino su lugar de enunciación.

Con este posicionamiento, el CCM renuncia a representar al “pueblo”, asumiendo quizás de antemano esa imposibilidad, ya que, como advierte Huberman, su multiplicidad resiste a toda síntesis⁶⁴. Más bien, el documental muestra fragmentos de lo que, de otra manera, hubiera permanecido invisible: opiniones de vecinos que se solapan, voces que se quiebran, los abrazos y la rabia, las lágrimas. Y no se trata únicamente de hacerlo visible, sino de que se vuelva *sensible*⁶⁵, esto es, hacer perceptibles los afectos de unos cuerpos que expresan su dolor. Y, aunque dolientes, no son pasivos, sus gestos singulares rehúyen de ser catalogados como parte de la masa informe y desactivada de las representaciones del pueblo normativo. Son cuerpos atravesados por la historia y que la atraviesan a su vez como sujetos políticos. Son activos en tanto en cuanto no permanecieron en casa, como era aconsejable, sino que desobedecieron y salieron a la calle el día después de la matanza, asumiendo que son cuerpos vulnerables que, pese a todo, expresan lo que sienten y lo que desean. Ese encuentro en el

⁶² La película circuló a través de televisiones alemanas, como la ZDF, además de haber sido programada en actos diversos actos organizados por españoles que vivían fuera del Estado español. En *Ibidem*, p. 411. Por otro lado, *Vitoria* ganó el premio ‘Egon Erwin Kisch’. En Antolín, Op. cit., 1978, p. 69. Dentro del Estado español, también fue galardonada en el VIII Certamen de Cine Independiente de Alcalá de Henares. En Prieto Souto, Op. cit., 2015, p. 411.

⁶³ Fotografía en anexo (documento 20).

⁶⁴ Georges Didi Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial Texturas, 2014, p. 77.

⁶⁵ Georges Didi Huberman, «Hacer sensible», en *¿Qué es el pueblo?*, Madrid: Casus belli, 2014, pp. 75-112.

espacio público es un gesto de dimensiones cualitativas⁶⁶, manifiesta una potencia incalculable que no se puede controlar y que por eso es temible. El poder tiene vedada su presencia entre unos cuerpos no dóciles que hablan alto y claro, gritan y lloran ante una cámara expectante que inscribirá su imagen en la historia.

Los testimonios se superponen como en capas que conforman su propia arqueología sensible. El primero resume lo sucedido. Se trata de una mujer sentada en una de las ventanas de la iglesia de San Francisco, el lugar de los hechos, lo que le confiere fiabilidad y aún más dramatismo. A sus espaldas, otras personas se asoman y se cuelan en el encuadre, como queriendo figurar o ser vistas, ser así incluidas dentro del relato:

—Bueno, yo estuve aquí. Esto fue horroroso, estaban unas 15.000 personas fuera y 5.000 dentro de la iglesia y, cuando empezaron a cargar contra la gente de fuera, por el micrófono se empezó a decir que la gente se tranquilizase que dentro no podían entrar y tal. Entonces la gente se tranquilizó bastante, pero de repente la policía empezó a tirar pelotas de goma y piedras a las puertas para obligarnos a salir. Dijimos que estaríamos aunque fuera tres días, hasta que se fuera la policía, pero que no podíamos salir porque nos iban a machacar, y nos quedamos dentro. Entonces, entró la policía con un pañuelo blanco y se les invitó por el micrófono a que dejaran las armas fuera y entraran a dialogar. La respuesta de ellos fue entrar con bombas de humo. La primera cayó en un confesionario y luego siguieron lloviendo bombas y bombas, yo no sé, serían 10 o 12. Entonces, la gente se puso nerviosísima, pero no se atropelló ni nada, porque tampoco podíamos movernos con la cantidad de gente que había aquí. Lo primero que se hizo fue con las macetas romper todos los cristales para poder respirar, entonces la gente se asomaba a respirar y la policía asomaba las metralletas... Después, la gente empezó a salir, pero la gente que estaban afuera al ver que nos estábamos asfixiando, al ver que nos estábamos asfixiando, empezaron a tirar piedras a la policía para que desacordonaran la iglesia, que tenían totalmente acordonada, hasta las ventanas y las puertas y todo. Entonces empezó a salir la gente y la policía empezó a tirar con metralleta. Los que estábamos dentro no nos creíamos que era metralleta, pero al final nos quedamos un grupo de unos 200 en la cripta y salimos por una puerta y la gente estaba enfrentándose a la policía con piedras y la policía tirando con metralletas. Nosotros salimos saltando tapias y de todo, medio asfixiados. A la gente que

⁶⁶ En el curso “Politics of the gaze”, el profesor Allen Feldman (NYU) hizo alusión al toque de queda impuesto en París tras los atentados de noviembre de 2014 y a cómo el pueblo desobedeció la indicación y salió a la calle, un gesto que definió como de una potencialidad incalculable. Feldman continuó hablando de que, es en momentos de excepción como éstos, en los que el poder requiere a sus ciudadanos en el espacio privado del hogar, ya que el espacio público escapa a su alcance y control, y es ahí en donde la suma de lo colectivo adquiere dimensiones cualitativas e inesperadas.

salía, que la llevaban en brazos porque no se tenía de pie, la golpeaban con las porras y a un señor le dieron con porras eléctricas⁶⁷.

Sin embargo, hay otras voces que también van armando el entramado del documental. Me refiero, en este caso, al audio de las comunicaciones entre la policía durante el asalto a la iglesia. Los vecinos de Zaramaga, que tenían la señal interceptada desde hacía tiempo, les facilitaron la grabación a los integrantes del CCM y la incluyeron al comienzo de la cinta:

—(...) de todos modos si nos marchamos de aquí se van a escapar de la Iglesia, ¿eh? Cambio.

—Procedan a desalojar la iglesia. Cambio.

—Si la desalojan por las buenas, bien; si no, a palo limpio. Cambio.

—¡Está repleta de tíos! Repleta de tíos. Entonces por las afueras los tenemos rodeados de personal ¡Vamos a tener que emplear las armas!

—Sacarlos como sea. Cambio.

—Gasead la iglesia. Cambio.

—A ver ese fuego, ¿qué ha sido? ¿Ha sido al aire? Cambio.

—Dijo que había heridos. Estaba preguntando si había heridos. Cambio.

—De momento de los nuestros no hay ninguno. Cambio.

—Bueno, está bien, está bien.

—Dile a Salinas que hemos contribuido a la paliza más grande de la historia. Cambio.

—Yo sí te mando botes y te mando pelotas, pero vamos sin cartuchos. Cambio.

—Pues eso es como si me enviaras una flauta y no supiera tocar, ¿sabes? Por cierto, aquí ha habido una masacre. Cambio. Oye, pero de verdad una masacre, ¿eh!

En la calle, al día siguiente, la gente comparte su experiencia y expresa su rechazo. Los rostros no se muestran directamente en el documental, sino que la cámara se cuela entre la gente y otorga una imagen epidérmica. Casi se pueden sentir los empujones y el calor de los vecinos que, agolpados, miran las manchas de sangre en el suelo, los agujeros de bala en paredes y ventanas, en definitiva, las huellas de la batalla. Los comentarios también se agolpan, desdibujan y entremezclan:

—Y después, eran de goma. Y después, somos grupos clandestinos. Si fuéramos grupos clandestinos, tendríamos pistolas y metralletas para sacar a la policía.

—¡Eso es una mentira de TVE y de la prensa!

⁶⁷ Los testimonios que aparecen en el documental están recogidos en el anexo (n.º 5). Aquí se reproducen sólo algunos de ellos por ser el objeto de análisis.

—(...) los patronales, sean los empresarios, eh, hoy se llenan con veinte millones; pasado mañana, al año siguiente, quieren ganar cuarenta, mientras al obrero le tienen cohibido con veinte perras, eh, a pasar hambre.

—¿Dónde está el gobernador? ¿Dónde está? No se le ven los huevos.

—Ah, en Mad[rid]...

—Si fueran bandas clandestinas, como decían, y si fuéramos terroristas de la ETA, como solían decir, tendríamos armas para enfrentarnos a esos desgraciados, a esos asesinos, que no son más que asesinos.

—Que digan la verdad. La televisión que no dice nada de la verdad. Todo lo que dice es mentira completamente, porque son obreros que no piden nada más que el sueldo para sus hijos y están diciendo que son terroristas. No hay derecho a eso. Eso es una cosa muy injusta.

La acusación es clara. Los vecinos de Zaramaga, conscientes de la imagen que de ellos se proyectaba en los medios oficiales, aprovechaban la posibilidad del micro para desdecirlos, en particular a TVE, en donde se les acusaba de pertenecer a grupos clandestinos y terroristas. Aunque analizar cómo fue representado el pueblo de Vitoria por estos medios excede nuestro objetivo, intuimos la imagen de masa informe, temible y violenta que, en último extremo, justificaba una intervención policial. Sin embargo, la peligrosidad de la que hablaban los medios no tenía tanto que ver con la violencia de sus actos como con su potencial de cambio. Esto es, pertenecer a un movimiento asambleario que se extendía durante los setenta por España y adquiriría una fuerza especial en ciudades como Vitoria⁶⁸.

La asamblea, como encuentro de “cuerpos congregados y congregantes”⁶⁹, significaba la posibilidad de alcanzar una soberanía popular capaz siempre de deslegitimar el orden político. Algo inaceptable en tanto en cuanto podía amenazar los pactos reformistas de una Transición que ya se fraguaba en los despachos de Madrid. De hecho, la represión en la iglesia de San Francisco es una perfecta materialización de las medidas a tomar ante este tipo de movimientos. El audio de la policía es elocuente en este sentido, había que desalojar la asamblea: “por las buenas bien, si no, a palo limpio”. El 3 de marzo de 1976 cristalizaba en la iglesia de San Francisco de Vitoria toda la represión ejercida contra aquellos que osan ser soberanos de sí. Pero ese mismo día, cristalizaban también en Vitoria todas las luchas de todos los tiempos de todos los cuerpos que, a pesar de su vulnerabilidad, han salido a la calle a reunirse con otros y manifestar lo que piensan y desean. Se trataba de una imagen que, para

⁶⁸ Carlos Carnicero, *La ciudad donde nunca pasa nada. Vitoria, 3 de marzo de 1976*, Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2009, pp. 58-82.

⁶⁹ Judith Butler, «Nosotros, el pueblo?: reflexiones sobre la libertad de reunión», en VV AA, *¿Qué es el pueblo?*, Madrid: Casus belli, 2014, p. 57.

que fuera verdad, tenía que poder verse; debía hacerse *sensible*. Muchos de los comentarios del documental, de hecho, hacen intuitivamente hincapié en eso, en la importancia de que la película se pudiera *ver*:

- Esto es lo que hace falta, que salga aquí en España, que salga esto, lo que ha salido (...)
- Que se entere toda Europa y que echen a todos estos ministros que van proclamando por ahí una democracia falsa y que están diciendo que estamos alterando el orden público y la paz social; la paz social es la nuestra, y eso es una ley, que la estamos exigiendo un pueblo entero.
- Lo único que pedimos nosotros es que, si esto no puede salir en España, el día que el ministro de trabajo, o el día que Fraga Iribarne pase por Suiza, que le presenten la película esta, para que vean la verdad”.

Palabras como verdad y mentira son recurrentes, y se presupone además el vínculo existente entre la verdad y lo visible; del valor de la imagen para hacer *real* un relato. Otros comentarios critican la “falsa democracia” que se estaba gestando o cuestionan la memoria oficial franquista sobre quiénes eran los que realmente quemaban iglesias, poniendo en entredicho, no sólo la autoridad de un sistema ya desacreditado, sino la del que le habría de suceder. Los vecinos atribuyen así la mentira a la oficialidad mientras que la verdad ya sólo puede ser emanada desde abajo, a través del registro de la voz y de los cuerpos que gesticulan y testimonian la *evidencia* de la historia.

En las casas de los fallecidos la entereza de las palabras contrasta con las imágenes de unos cuerpos quebrados por una muerte violenta. Las fotografías que me facilitó Calabuig son elocuentes en este sentido⁷⁰. La serie de la reunión familiar en la cocina de Romualdo Barroso, una de las víctimas del 3 de marzo, ha fijado en el tiempo las miradas perdidas y el dolor que no encuentra consuelo. En las entrevistas, los cineastas me contaron que llegaron a las casas llenos de euforia después de haber vivido toda la solidaridad y todo el apoyo en la calle, pero que el mundo se les vino encima al atravesar el umbral de lo privado. Si la rabia estaba en la calle, en las casas reinaba el dolor. Esas también eran las huellas de la batalla. Las más profundas y las más inadvertidas. También me contaron que uno de los hombres que llora desconsoladamente en el documental es el padre de Francisco Aznar, otro de los chicos asesinados. Habían ido a su casa para entrevistarle pero no consiguió poder hablar. En la fotografía sostiene la fotografía de su hijo. Eso es todo lo que pudo hacer: sostener a *su hijo*.

⁷⁰ Fotografías en anexo (documentos 21 a 24).

El valor incalculable de estas fotografías tiene que ver con su naturaleza fugaz. De hecho, suponen una doble fuga. Por un lado, son valiosas porque las podemos reproducir aquí, porque las podemos ver. Escaparon de la venta a TVE que se mencionó al comienzo, habiéndose así lib(e)rado de las políticas de lo visible que custodian su uso. Es, en este sentido, una fuga del archivo. Y, por otro, escapan de aquello que no pudo ser pronunciado pero sí expresado por las imágenes que llegaron allí donde las palabras no pudieron ser articuladas.

El CCM no representó al pueblo de Vitoria, no trató de definirlo o sintetizarlo. El pueblo no se puede representar porque se va haciendo en sus acciones, a través de sus gestos: el pueblo es performativo⁷¹. Y es en esa acción de reunión, de solidaridad, de cuerpos que se encuentran y debaten, que se oponen o que lloran, que toman decisiones y expresan sus deseos, cuando el pueblo se auto-constituye como pueblo. Por eso *Vitoria* no representa sino que expresa, arma una estructura de emociones que nos permite ser aún hoy afectados. Bajo lo que parece una pura intuición, el CCM hizo sensible lo que ya era, *de hecho*, visible.

4.3.3 La vida de las imágenes: Archivo y clandestinidad

¿Por qué se vendieron luego los fotogramas? ¿Por qué se compraron? ¿Cuál era el valor de esas imágenes? Conocer la vida de los fotogramas del CCM y la formación del archivo que los custodia resulta fundamental en este análisis. Este tipo de acercamiento descarta el archivo como lugar objetivo de acumulación de documentos para su conservación material y salvaguarda de la memoria, sino más bien como “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”⁷². No sólo se trata entonces de conocer los cambios de estatus y propiedad de las imágenes, así como los cauces por los que pasaron a formar parte del archivo de TVE, sino también bajo qué políticas, a partir de la compra, se regula el acceso y se controla el uso de las imágenes, quién tiene autoridad para usarlas, cómo y qué formaciones discursivas permiten producir, es decir, cuáles son las reglas que establecen quién las controla, bajo qué ideología y cómo se produce *el saber* histórico.

Sin embargo, estos fotogramas tenían proyectado un destino distinto. Cuando se disolvieron, los integrantes del CCM acordaron que el material se entregase a Juan Antonio Bardem para que lo custodiara el PCE. Después se desentendieron; la implicación había sido muy alta, también a nivel emocional, y necesitaban tiempo y distancia para rehacer su vida.

⁷¹ *Ídem*.

⁷² Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 170.

No se volvieron a ver hasta veinte años después. El motivo de este encuentro fue la inquietud que les provocó a Garijo y Calabuig el haber reconocido bastantes de las imágenes del CCM en programas de TVE. Linares entonces los citó en la Filmoteca para que vieran dónde estaban depositados los materiales. Era 1997 y Calabuig, incluso, telecinó parte de *Hasta siempre en la libertad* para un documental que estaba preparando con motivo del vigésimo aniversario del asesinato de los abogados de Atocha. Tiempo después, volvió a la Filmoteca, pero ya no se le permitió el acceso al material. Linares había retirado el permiso. El 17 de marzo de 2009 Tino Calabuig y Fito Garijo demandaron a Andrés Linares.

Ninguno de los dos supo que los fotogramas habían sido vendidos a TVE hasta el día del juicio, en donde salió a relucir la venta de los mismos por Andrés Linares a TVE el 13 de octubre de 1988. El contrato de compraventa asume la autoría y propiedad de Linares y también se señala su “interés en ceder a TVE su conservación y custodia, y (...) los derechos de explotación”⁷³. El documento incluye también que “TVE ostentará en exclusiva sin limitación temporal o territorial, la totalidad de los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública”. Sin embargo, no se trata de una cesión, sino, como se indica a continuación, de una venta por valor de 18 millones de pesetas (IVA excluido)⁷⁴. El documento señala además que las imágenes serán utilizadas en una serie que estaba produciendo TVE en ese mismo momento, la serie *La Transición*⁷⁵.

La compra de los materiales del CCM la firma Jesús Martín Martínez, director de TVE desde 1986 a 1989, elegido por Pilar Miró cuando ésta renovó a toda la plantilla al inicio de su cargo al frente de RTVE, durante la segunda legislatura del PSOE de Felipe González. Ya en 1986, Martín Martínez declaraba públicamente el interés de aumentar la producción propia de TVE, así como de tecnificar al personal porque “tenemos que pensar en los Juegos Olímpicos del 92, y lo que no hagamos en seis años no lo vamos a hacer nunca”⁷⁶. En este sentido, por lo que respecta a la formación del archivo, la adquisición formó parte de una política de TVE para realizar producciones propias y, entre éstas, se encontraba una serie sobre el período transicional, en lo que fue una tentativa de narrativa

⁷³ Andrés Linares, «Contrato de compraventa con TVE», 1988, Registro General de Contratos.

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ *La Transición* es una serie-documental de 14 capítulos, realizada por Victoria Prego y Elías Andrés mediante financiación pública y que establece una narrativa de los últimos años del franquismo y la transición española a modo de documental histórico-televisivo. Emitida en los años noventa en la Segunda Cadena de TVE, alcanzó los dos millones de telespectadores por episodio, siendo repuesta en varias ocasiones. Todos los capítulos se pueden ver en *streaming* a través de la web de TVE. En Victoria Prego y Elías Andrés, *La Transición*, 1995, <http://www.rtve.es/archivo/la-transicion-serie/>.

⁷⁶ Cecilia Galbis, «Pilar Miró llega a RTVE con un cambio de estilo y rodeada de gente de confianza», *ABC*, 24 de octubre de 1986.

histórica oficial muy exitosa. De hecho, Sira Hernández Corchete, a raíz de su tesis doctoral sobre la serie, estableció que *La Transición* funcionó como “eje vertebrador de la narrativa histórica oficial de tal período”⁷⁷.

No resulta exagerada esta afirmación si tenemos en cuenta que la agencia de esa imagen del pasado había quedado completamente restringida, ya que, como veremos, el bloqueo de sus imágenes limitaba la posibilidad de producción de otros relatos. Es como una memoria bloqueada o, al menos, sólo accesible para la “autoridad hermenéutica legítima”⁷⁸, que es entonces la única con derecho a diseñar el sentido histórico de las imágenes. Este bloqueo indica que la compra de los fotogramas no sólo se realizó para la producción de la serie *La Transición*, sino que también vino impulsada por unas determinadas políticas que actuarían en el régimen de lo visible cuando parece que la imagen del pasado empezaba a tener cierto interés en la política de ese presente.

La demanda que Garijo y Calabuig interpusieron contra Linares y TVE fue desestimada⁷⁹. Por eso, y aunque existan copias depositadas en la Filmoteca Española, estas imágenes son ahora propiedad de TVE y tanto la dificultad para acceder a ellas, como el secretismo con el que se trató el tema por parte de Linares y de la Filmoteca, indican que habitan uno de esos archivos, en palabras de Derridá, “disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos»”⁸⁰. En el caso de la Filmoteca, la inaccesibilidad podría estar motivada por el estado de conservación del *film*, tal y como me sugirió Linares en la entrevista que le realicé. Por otra parte, tampoco pude saber si las copias estaban realmente allí depositadas y la

⁷⁷ Sira Hernández Corchete, «La construcción retórica del orden del relato en el documental de divulgación histórica. El caso de la serie televisiva *La Transición*», en Gloria Camarero (ed.) *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid: Universidad Carlos III, 2008, p. 642.

⁷⁸ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997.

⁷⁹ Entre otros motivos, se consideró a Linares autor de las imágenes por estar registradas a su nombre y por haberlas depositado en la Filmoteca Española para su custodia y conservación. La resolución también obligaba a los demandantes a hacerse cargo de los gastos del juicio, una cantidad que aún hoy están pagando. En uno de sus puntos, la sentencia pone de relieve que “los actores [los demandantes] carecen de legitimación activa para reclamar en nombre y representación de un “Colectivo” la declaración de titularidad de aquellas obras; máxime cuando no concreta ni especifica qué derechos de propiedad intelectual ostentó dicho colectivo, en virtud de qué título adquisitivo [pues rodar es un acto material que no atribuye derechos de autoría y explotación sobre la obra] (...). Resulta de ello que no acreditada por los demandantes la existencia de representación alguna y autorización de tal “Colectivo” para ejercitar en su nombre los derechos sobre creaciones intelectuales que afirma ser titularidad de aquel, carecen los demandantes de acción para reclamar lo pretendido”. En Juzgado Mercantil de Madrid No 6, «Sentencia y Auto», 2011, pp. 5-6.

⁸⁰ La cita completa dice así “Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal; disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos». Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas. Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación.”. En Derrida, Op. cit., 1997.

motivación de esta omisión sigo sin saberla con certeza⁸¹. El silencio plantea la duda del porqué de su inaccesibilidad, si venía de una orden personal, una política de empresa pública o un acuerdo tácito y estructural que define aquello de lo que es mejor no hablar. En el caso de TVE, la cuestión de la inaccesibilidad al archivo tampoco se puede resolver y, si bien es cierto que el trabajo desborda a unos empleados que carecen de los recursos más elementales, sin una respuesta por su parte y sin poder conocer las políticas de archivo, el interrogante se abre a vías que plantean, una vez más, cuestiones acerca del control de la imagen del pasado.

El archivo, una vez más, funciona como metáfora de la memoria. Sólo que aquí, como también sucedía cuando lo sacábamos a colación del archivo de imágenes de Soler, sirve para pensar sus propios olvidos. De hecho, según Bergson, la memoria pura es inevocable, esto es así porque nunca se podrá actualizar por completo. Sin embargo, sí se la puede conocer a través de la intuición al extraer de ella imágenes-recuerdo, o a través de lo que más habitualmente denominamos como narrativas o representaciones, que siempre serán parciales⁸². Porque el recuerdo, nos dice Bergson, es sólo una lectura determinada. De lo que se trata entonces es de proponer la idea de que el archivo podría funcionar como metáfora de esta memoria pura, o viceversa, un lugar a priori e idealmente cargado de toda la memoria del mundo, pero a la vez inaccesible, inevocable en todas sus trabas burocráticas, en sus censuras, en la restricción de su interpretación, en todos sus silencios, en la custodia de su régimen de invisibilidad.

4.3.4 Emergencias: usos y abusos

4.3.4.1 La serie *La Transición*⁸³

⁸¹ A día de hoy, algunas de las películas del CCM sí son ya accesibles en la Filmoteca. En mi última consulta (16/10/2015) a la encargada de visionados, me comunicó que tenían copia de acceso de *Hasta siempre en la libertad* y del *Recital Raimon*. Para poder ver *Vitoria*, *Voces para unir* y *Amnistía y libertad* tendrían que solicitar que las pasaran a vídeo. En Trinidad del Río, «Filmoteca Española», comunicación por correo electrónico, 16 de octubre de 2015. Se preguntó por los motivos de este cambio, alegando que siempre habían estado accesibles, y achacaron esta variación a cuestiones informáticas o de cambios de puestos de trabajo.

⁸² Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires: Cactus, 2013.

⁸³ Antes de que los fotogramas del CCM fueran utilizados en la serie *La Transición* o en *Cuéntame cómo pasó*, tuvieron otros usos. Por ejemplo, el doble documental de los Hermanos Bartolomé *Después de...* (1981) -*No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*-, que realizaba una divertida y excelente radiografía de la sociedad española al término de la transición a través de entrevistas a múltiples y diversos colectivos sociales de todo el Estado español. Los Hermanos Bartolomé consiguieron con este trabajo poner de relieve que, si en los años próximos a la muerte de Franco había existido una esperanza y un horizonte de expectativa, en el año 79, el desencanto de la sociedad y la pérdida de la esperanza ante la transición eran hechos constatados.

En la primera escena de *Atado y bien atado*, aparece parte del metraje del CCM relativo a la represión en manifestaciones y huelgas durante la transición. La cámara retrocede y vemos que estas imágenes se están

Casi veinte años separan la realización de *Vitoria* de la de la serie *La Transición*⁸⁴. La diferencia temporal objetiva con respecto a los Sucesos condiciona la naturaleza de cada producción⁸⁵. Mientras que la inmediatez del documental del CCM hace que se pueda hablar de un caso de

pasando en unas pantallas y, junto a ellas, dos de los antiguos integrantes del Colectivo de Cine de Madrid: Miguel Hermoso y Andrés Linares.

⁸⁴ Sobre la serie *La Transición*, destacan las publicaciones de Sira Hernández Corchete, quien realizó su tesis doctoral sobre la misma. También resulta interesante un artículo en *Film Historia* de Sergio Alegre, que además incluye una breve entrevista a Victoria Prego. Sergio Alegre, «La transición española, un documental histórico», *Film-Historia* 10, n.º 3 (2000), pp. 169-194. Por último, otra tesis doctoral, *Historia y representación audiovisual de la Transición española*, de Rosa María Ganga, dedica gran parte de su investigación a la serie. En Rosa María Ganga, «Historia y representación audiovisual de la Transición española», Universidad de Valencia, 2011.

⁸⁵ La serie *La Transición* también recurrió a fotogramas del CCM para recrear la matanza de los abogados de Atocha. Para ello, recurre a una película de Juan Antonio Bardem que se titula *Siete días de enero*, y que éste realizó en 1979. A su vez, esta película, también utilizó los fotogramas del CCM.

Existen dos lecturas que emanan de este fragmento. En primer lugar, encontramos el discurso del miedo, cuando la voz en off afirma que “los españoles estaban sobrecogidos, no sólo por lo horrible [de los hechos], sino por su terrible significado político”. Y, en otra ocasión, menciona que lo que los españoles se preguntan es si “toda esta violencia desatada es una antesala de una nueva guerra civil. El miedo atenaza a los españoles y, sin embargo, no les hace perder la serenidad”. En otra ocasión, es el propio Felipe González quien afirma que “La transición fue un gran esfuerzo de sentido común y de superación de las dos Españas”. La segunda lectura surge del momento en el que la serie describe las negociaciones que se llevaron a cabo entre el PCE y el gobierno, cuando los comunistas solicitaron instalar la capilla ardiente de los abogados en el Palacio de Justicia. Finalmente, la serie relata cómo, por un lado, el gobierno termina cediendo ante esta petición, y cómo los comunistas se presentaron el día del entierro como un partido democrático al haber “demostrado ante la opinión pública su fuerza, su dolor y su silencio”. Finalmente, la voz en off concluye diciendo que “a partir de ese momento, España entra en la vía de la normalidad. El período más amenazador de la transición política española ha terminado”. Resulta inevitable relacionar este lapidario final con el anuncio que en el año 39 se diría al término de la contienda civil, cuando se proclamó aquello de La guerra ha terminado. Vemos cómo por un lado está el discurso del miedo, y por otro, se alaba la actitud de los españoles, del gobierno y de los comunistas, por ser manifiestamente cívica y dócil, deviniendo entonces este fragmento como una metáfora del Pacto Social y de la Reconciliación Nacional.

Por otro lado, la serie *Cuéntame cómo pasó* también utilizó imágenes de *Hasta siempre en la libertad* para ilustrar una entrada histórica al comienzo de la undécima temporada de la serie que coincide con el año 77. Para ello, se nutre de imágenes de archivo y música de la época, así como también inserta imágenes de los propios personajes de la serie, acompañadas por la voz en off de Carlitos, el niño sobre el que se construye el relato de toda la producción, que dice “España no se encaminaba sino que volaba hacia la democracia, y en esa carrera vertiginosa (...) aparecían una serie de obstáculos y de zancadillas en forma de atentados de la ETA, del GRAPO y también de grupos de extrema derecha, como aquél que asesinó vilmente a cinco abogados laboristas el 24 de enero en su despacho de la calle Atocha, 55”. Y sigue diciendo, ya con otras imágenes no pertenecientes al CCM, que “Pese a todo, era el tiempo de aquello que se llamó la Reconciliación Nacional, de la vuelta de los exiliados, que regresaban con cuentagotas del extranjero. También el 77 fue el año de Nadiuska, de Miki y su enseñame a cantar, del debut de un jovencísimo Miguel Bosé y (...) de Enrique y Ana. De pronto parecía que el país no quería saber nada de lo que habíamos sido hasta ahora y sólo deseaba caminar hacia adelante convencidos de que el futuro era mil veces mejor que el tiempo pasado”. Las frases lapidarias impiden cualquier cuestionamiento este resumen despolitiza un año tan cargado de dramatismo y de intensidad política como lo fue 1977. Por otro lado, y aunque se muestren las imágenes del CCM, éstas han sido manipuladas al haber sido saturadas de color, envueltas por la música pop de Abba que las acelera y por el hecho de no mencionar al grupo terrorista que asesina a los abogados, Los Guerrilleros de Cristo Rey (aunque sí menciona a ETA y a los GRAPO), por la alusión de que, pese a todo, era el tiempo de [aquello que se llamó] la Reconciliación Nacional, o la idea de que el 77 fue el año de Nadiuska, de Miki [y su enseñame a cantar], del debut de Miguel Bosé y de Enrique y Ana, o por decir “que España no se encaminaba sino que volaba hacia la democracia”, para terminar lapidariamente concluyendo que: “De pronto parecía que el país no quería saber nada de lo que habíamos sido hasta ahora y sólo deseaba caminar hacia adelante convencidos de que el futuro era mil veces mejor que el tiempo pasado”. La imagen del pasado, a pesar de ser mostrada, parece estar a punto de desaparecer, quizás por aquello que Didi Huberman denomina subexposición de los pueblos, y que, en el caso de *Cuéntame cómo pasó*, se consigue mediante una desafectivización de la historia.

cine-directo, la serie recrea *a posteriori* un hecho histórico al que dedica 15 minutos al final de su octavo capítulo. Sin embargo, la elaboración del fragmento como narrativa cerrada y objetiva sí supone una toma de posición frente, por otro lado, al relato como testimonio que realizara el CCM. La institución pública, como lugar de enunciación, ampara y proyecta el discurso de la serie que se posiciona como historia oficial y verdad. La voz en *off* que narra los hechos es la de la propia Victoria Prego que, al hacer el repaso al proceso de huelga, repara en los costes humanos: “tres muertos por balas de la policía y más de cien heridos”. Sólo al final, y cuando ya va a pasar a otro tema, menciona de soslayo la muerte de otras dos personas. En el guión no se dice en ningún momento el número total de muertos.

El uso de imágenes de archivo es recurrente en la serie, en donde éstas actúan como prueba de veracidad. Son imágenes que vienen del pasado o que, de hecho, son el propio pasado que explica lo que efectivamente ocurrió⁸⁶. La imagen de archivo tiene esa capacidad evocadora de otros tiempos, un sello de autenticidad, de retorno de lo real, que parece dotarla de aura. Sin embargo, no todas las imágenes a las que recurre la serie son “verdaderas”. Aparte de las que usa del metraje del CCM y de algunas realizadas por el padre Koldo⁸⁷, recurre a otras que no son reales⁸⁸. Tal y como describe Rosa María Ganga en su tesis doctoral, como no existen imágenes del desalojo de la iglesia, se recurrió en su lugar a imágenes de otra asamblea y, para dotarlas de autenticidad, éstas fueron rayadas, envejecidas, parcialmente quemadas⁸⁹ y, por eso, aparentemente veladas, pretendidamente precarias. Un falseamiento del que no se advierte a los espectadores a los que se capta a través de la emoción de estar presenciando el momento más dramático a tiempo real. Pero ni las imágenes son auténticas, ni han conseguido sobrevivir para contar la verdad histórica. Su aura es producto de un artificio, de un simulacro de la historia que ha sido manipulada, no sólo técnicamente, sino, como veremos a continuación, también en su sentido.

⁸⁶ Alegre, Op. cit., 2000, pp. 169-170.

⁸⁷ El sacerdote Koldo Larrañaga fue también autor de muchas de las imágenes del 3 de Marzo. Este sacerdote era fotógrafo y cineasta amateur y grabó, entre otras, imágenes de los casquillos encontrados dentro de la Iglesia de San Francisco de Asís.

⁸⁸ Rosa María Ganga recuerda que “en la serie *La Transición* (...) se hace uso, en ocasiones de fragmentos de películas de ficción para ilustrar momentos o situaciones de las que no existen imágenes documentales. También se recurre a la reconstrucción de algún acontecimiento puntual, ya sea filmando a propósito algunas imágenes alusivas o, lo que resulta más habitual, utilizando imágenes y sonidos de archivo pero que no son ni del momento ni del lugar”. En Ganga, Op. cit., 2011, p. 668.

⁸⁹ La descripción completa que realiza Rosa María Ganga es la siguiente: “El efecto monocromo, unido a otro que produce una ilusión de negativo fotoquímico rayado, envejecido y parcialmente quemado se aprecia en el capítulo ocho durante el relato de los trágicos sucesos de Vitoria, en los que no existen imágenes ni de la asamblea encerrada en la iglesia ni del asalto de la policía. Ante esta falta de material icónico de los hechos más sangrientos se ha recurrido a la utilización de otros planos (...) pasados por el generador de efectos digitales para dotarlos... de un plus de autenticidad y convertirlos en argumentos de autoridad, aparte de lograr incrementar la espectacularización”. En *Ibidem*, p. 666.

La serie incluye entrevistas a cargos del gobierno durante los Sucesos⁹⁰: Alfonso Osorio, ministro de la presidencia, Rodolfo Martín Villa, ministro de relaciones sindicales y Manuel Fraga, ministro de gobernación. A diferencia del documental del CCM, aquí se representa al pueblo de Vitoria a través de una doble autoridad: la de las voces del poder y la de la voz en *off*⁹¹. De los testimonios del documental del CCM sólo se incluye el primero que se muestra casi íntegro. Eso sí, la autoría se atribuye a una “filmación clandestina del PCE” y no al CCM, dificultando el rastreo de su verdadera procedencia. Este testimonio de voz entrecortada y atemorizada transmite una inquietud que contrasta con la serenidad de la siguiente escena: la del gobierno con Suárez a la cabeza que revisaba en Madrid el Proyecto de Ley sobre Asociación Política⁹². El montaje enfrenta así una imagen inestable del pueblo contra el orden legítimo y la quietud del poder gubernamental.

Por otro lado, la representación no se centra tanto en el pueblo vitoriano, como en el vasco. Esto es así ya que se recuerda que la situación de conflicto y de huelgas ya se había atenuado en el resto de España pero que “en el país Vasco se había enconado”, proyectando una imagen de conflictividad crónica⁹³. El estereotipo terminará por pulirse con las declaraciones de Osorio cuando afirma que en la manifestación “no estaba la UGT, ni tampoco CCOO, creo que había más bien sindicatos abertzales, movidos por nacientes partidos abertzales o por organizaciones terroristas y algún sacerdote enclaustrado que dirigía todas aquellas operaciones”. En este sentido, Huberman insiste en que los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de la imagen son también pueblos expuestos a desaparecer⁹⁴. La desaparición de los pueblos se refiere a su asimilación como masa homogénea, que pierde en ese proceso su singularidad y agencia, que obvia que la multiplicidad es inabarcable en una

⁹⁰ Cuando visionamos la serie “nunca escuchamos la cuestiones planteadas por la entrevistadora, de esta forma el entrevistado nos habla a nosotros directamente -al telespectador-, no a una persona intermedia. Esta “desaparición” no es casual, su objetivo fundamental es reforzar ese efecto de autenticidad”. En Alegre, Op. cit., 2000, pp. 169-170.

⁹¹ De sus palabras se extrae la conclusión de que lo que sucedió en Vitoria fue una tragedia lamentable pero inevitable. Lamentable porque la policía no pudo controlar a la masa y, aún así, según Fraga, fue “el único caso que se nos fue de las manos”. E inevitable porque, como apostilla Villa, “durante esos dos meses se fue en exceso tolerante, lo que produjo una situación al final de muy difícil o imposible solución”.

⁹² Esta ley será mencionada hasta tres veces en este fragmento, lo que da una idea de cómo se quería construir la imagen de un gobierno que trataba oficialmente de regular la asociación política, mostrando a las reivindicaciones de la calle como un contratiempo a una política que debía resolverse en los despachos.

⁹³ Sergio Alegre comparte este punto de visto en su análisis general de la serie y la imagen que transmite del País Vasco cuando dice que “Se da una visión extremadamente dura y descarnada, rozando la negatividad, del proceso de la transición en el País Vasco, tanto por el tiempo dedicado al mismo (más extenso que el empleado para Cataluña), el tipo de acontecimientos narrados -casi exclusivamente los ligados a los actos violentos de uno y otro signo- y porque aparecen siempre después de los comentarios sobre Cataluña, consiguiendo un efecto de contraposición entre los “buenos” -evolución pacífica- y los “malos” -evolución violenta”. En Alegre, Op. cit., 2000, p. 171.

⁹⁴ Didi Huberman, Op. cit., 2014 (a), p. 14.

sola imagen, lo que aboca a los pueblos al reduccionismo y la simplificación, una síntesis irreal que estatiza y facilita su manipulación. En este sentido, además de vincular el proceso de huelga con el terrorismo nacionalista vasco, Osorio hace hincapié en el hecho de haber recibido informes de empresarios vascos y vitorianos alertándole de “cómo se estaban movilizandando a las fuerzas sociales por razones políticas”; como si movilizar a la sociedad por cuestiones políticas fuera un delito.

La violencia popular se contrapone así a la violencia policial. Sin embargo, mientras una es la causa provocada por la multitud indignada, la otra es el efecto resultante que actúa en defensa propia y como garante del orden. La voz en *off* matiza el audio de la policía cuando, por ejemplo, dice que ésta “se ve superada por la infinita indignación popular y no logra controlar el caos”. Esta estrategia discursiva criminaliza la violencia de un pueblo temible a la vez que justifica y vuelve hasta razonable la respuesta de las fuerzas del orden público. A través de la frontera entre lo ilícito y la legalidad, se distingue la violencia de lo que, de hecho, no es violencia, sino respuesta policial. La canción que Lluís Llach dedicó a los muertos de Vitoria, *Campanades a morts*, acompaña el relato del desalojo y potencia su dramatismo. Sin embargo, la emoción que esta música provocara a los que vivieron esa época y que se conmuevan al escucharla de nuevo, puede confundir el reconocimiento de la canción con la asimilación del nuevo sentido que la serie otorga a los Sucesos; la canción de Llach nunca estuvo destinada a criminalizar la protesta.

El fragmento termina con imágenes de las calles de Vitoria vacías de gente y aún con las huellas de la batalla. Mientras, el *off* narra cómo “la multitud indignada recorre las calles levantando barricadas, apedreando los edificios públicos, derribando semáforos y se lanza incluso una granada de mano contra el gobierno civil. La policía carga contra los manifestantes y se producen nuevos heridos”. El audio describe aquí algo que la imagen no muestra; lo visible va más allá de lo que se puede ver, va más allá de las propias imágenes de archivo. Lo visible es la imagen mental que se genera de un manifestante lanzando una granada de mano sobre el gobierno civil. Y ese visible que ha de generar nuestra imaginación penetra y nos afecta, modificando en nuestro pensamiento la imagen del suceso. Una imagen que será objetivada al ser compartida por una gran parte de la sociedad que vio la serie *La Transición* en los años noventa. Es el proceso de implantación de un recuerdo a través de la objetivación de una imagen que, en verdad, nunca existió.

Más allá del hecho de que no exista una pureza visual de la imagen, el sentido original de los fotogramas de *Vitoria* ha sido tergiversado en la serie *La Transición*. Si la imagen

clandestina está siempre en riesgo de volverse en contra de sí, la venta de los fotogramas a TVE permitió esta contraposición a través de la inversión de su sentido primero. Las imágenes del funeral en el documental del CCM se muestran en bruto y sin voz en off, y expresan la solidaridad y el recogimiento, muestran el desafío y el triunfo sobre el miedo. Sin embargo, en la serie, la voz en off connota las mismas imágenes al apuntar que “las fuerzas de seguridad no estuvieron presentes, pero sí dispuestas a intervenir si hubiera sido necesario”. Se incluye así a la policía en la imagen como figura que, aunque ausente, es heroica, frente al pueblo que sí aparece en la imagen pero deformado como potencialmente temible, ya que, como insiste la voz de Victoria Prego, “cuando el cortejo se acerca al Gobierno Civil, existe el temor de que la multitud intente asaltarlo”. El montaje de estas imágenes contradice violentamente las palabras que llevan enfrente⁹⁵ al haber convertido a la multitud, que no al pueblo, en una congregación peligrosa y probablemente conflictiva. En este sentido, Huberman insta a que “desconfiemos de las palabras que acompañan la exposición de nuestros pueblos”⁹⁶.

4.3.4.2 Democráticos Tiranos en Vitoria

Después de la serie *La Transición*, los fotogramas de Vitoria han sido utilizados en más ocasiones⁹⁷. Sin embargo, el interés recae aquí en un documental de 2014 de Willy Magariños, Alba Veryser y Chema Mascareña, titulado *Democráticos Tiranos*⁹⁸. Su origen está vinculado con el documental del CCM, ya que éste fue el motivo por el que sus realizadores conocieron los Sucesos de Vitoria. Al impacto que les produjo enterarse de la historia, se le sumó la perplejidad de su propia ignorancia. Los tres pertenecen a una generación que no vivió la

⁹⁵ Didi Huberman, Op. cit., 2014 (b), pp. 17-18.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁹⁷ Como el reportaje que TV3 dedicó a los Sucesos en 2002, el programa denominado “Víctimas de la Transición”, que se puede ver a través de la web de TV3. el documental de 2006 sobre Lluís Llach titulado “La revolta permanent” o especiales de TVE, como la serie ¿Te acuerdas?, de 2010.

Otros fotogramas del CCM han sido utilizados en producciones como *No haber olvidado nada*, un vídeo realizado entre 1996 y 1997 por Marcelo Expósito, Arturo Fito Rodríguez y Gabriel Villota. Para su realización se apropiaron de materiales procedentes del cine, la televisión y otras formas de propaganda. Su objetivo era realizar el capítulo "piloto", de otra serie que funcionara como contramodelo de *La Transición*. Finalmente, sólo realizaron éste, en donde, entre otras cuestiones, se analiza la construcción de la memoria de la transición a través, claro, de series como *La Transición*. Para ello, se recurre a entrevistas a diferentes personajes como los Hermanos Bartolomé o Eduardo Subirats, quien saca a relucir la mitologización de la transición y dice que, lo cierto, es que en la transición no existió una discontinuidad entre la dictadura y la democracia, porque “hay continuidad donde no hubo ruptura”. El documental sigue alternando, mediante montaje, imágenes de programas televisivos producidos por RTVE, como el Capítulo 6 de la mencionada serie sobre la muerte de Franco o como el programa de Documentos TV que se dedicó a ensalzar el año 92 y que se tituló “El año de España”. El montaje enfrenta discursos tan dispares que produce una fisura que deja ver el artificio sobre el que se sostiene la narrativa oficial.

⁹⁸ Para más información sobre este proyecto se recomienda consultar su web (<https://democraticostiranos.wordpress.com/>), además de poder ver el documental a través de youtube.

Transición, pero no por ello entienden por qué Vitoria no formaba parte de su memoria, ni de la memoria colectiva del país en el que habían crecido. Por otro lado, durante las movilizaciones del 15M percibieron semejanzas entre las imágenes del documental y las nuevas formas de organización del pueblo en asambleas, la protesta en la calle, y también en las prácticas represivas de la policía. De ahí el sentido dialéctico que otorgaron a su proyecto, que funciona como un juego de espejos en donde las imágenes del presente se enmarcan en Vitoria y las imágenes de Vitoria se actualizan en las del presente. El montaje permite así la coexistencia de temporalidades heterogéneas, materializa los circuitos de la memoria⁹⁹ y se vuelve un ejercicio casi terapéutico para afrontar el eco del pasado¹⁰⁰.

Pero no se trataba de un reto sencillo. Debían producir una memoria que no tenían incorporada, una imagen que había estado ausente, lo que implicaba la creación de un “imaginario radical” en el sentido que le da Castoriadis, en tanto en cuanto es un imaginario que no tiene referentes y que rompe con todas las imágenes instituidas y heterónomas¹⁰¹. A pesar de esta ausencia, recurrieron a otras fuentes, como la Asociación 3 de marzo¹⁰². Las charlas y paseos por Vitoria con Andoni Txasco, implicado en el movimiento autónomo de los setenta y víctima de la violencia policial del 76, les permitió experimentar sobre el terreno la memoria de los Sucesos. La Asociación, además, les facilitó documentos y contactos, e incluso les ayudó con algunos de los gastos en la producción del documental¹⁰³. A partir de ahí, el grupo empezó a trabajar en cooperativa¹⁰⁴ y, para la financiación, presentaron un proyecto crowdfunding en Verkami¹⁰⁵.

Otra cuestión era el acceso material a las imágenes de archivo. El grupo escribió a TVE como propietaria del metraje para solicitarle su uso. Según Mascareña, en la respuesta les exigieron una “serie de papeles infernales”, además de preguntarles quiénes eran y para qué

⁹⁹ En su obra, *La imagen-tiempo*, Deleuze establece que las conexiones que se generan entre pasado y presente remiten, por un lado, a un circuito interior que opera entre un presente actual y su pasado, su imagen virtual y, por otro lado, remiten a circuitos virtuales aún más profundos que movilizan cada vez todo el pasado. En Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Madrid: Paidós Comunicación, 2010, p. 122.

¹⁰⁰ Cartel de Democráticos Tiranos se presenta en anexo (documento 25).

¹⁰¹ Castoriadis, Op. cit., 2002, pp. 93-101.

¹⁰² La Asociación de Víctimas del 3 de marzo es una agrupación compuesta por heridos y afectados, así como por familiares de las personas asesinadas el 3 de marzo de 1976 en Vitoria-Gasteiz, tras la criminal actuación de la Policía Armada en el desalojo de la iglesia de San Francisco. Su labor está encaminada a lograr Justicia, Verdad y Reconocimiento. Para más información acerca de la Asociación y sus iniciativas, se recomienda consultar su web: <http://www.martxoak3.org/>.

¹⁰³ Esto se produjo una vez que ya habían acabado el documental y el dinero se utilizó para cubrir gastos pendientes.

¹⁰⁴ Aunando las plataformas con las que ya contaban: Nervio Films&Foto, Barrica Producciones y Garimba Records.

¹⁰⁵ Verkami es una plataforma online en donde gente anónima puede apoyar económicamente iniciativas culturales a modo de micromecenazgo colectivo. Para saber más acerca de las políticas y objetivos de este tipo de financiación colectiva, se recomienda consultar la web de Verkami.

querían las imágenes¹⁰⁶. Una vez que facilitasen toda esta información, TVE decidiría si les permitía o no el uso de las mismas¹⁰⁷. Sin embargo, incluso en el caso hipotético de ser aceptados, el precio que tendrían que pagar era inasumible para ellos. Existen así dos límites en la condición de posibilidad de los fotogramas de *Vitoria*: uno es el derecho de TVE a decidir quién hace uso de las mismas, mientras que el otro es de tipo económico. Estas reglas limitan la posibilidad de emergencia de un imaginario radical que es capaz de desarticular las certezas y de amenazar el régimen de visibilidad hegemónico. Un motivo por el que sus imágenes suelen ser prohibidas, estigmatizadas, olvidadas, destruidas, ilegalizadas, invisibilizadas, neutralizadas o criminalizadas. Suelen ser imágenes clandestinas. De hecho, la imagen clandestina es siempre una imagen radical.

Sin embargo, ante lo que consideraban una agresión a la vida de estas imágenes, los realizadores de *Democráticos Tiranos* se pusieron en contacto con Fito Garijo para conseguir el metraje más allá de las reglas impuestas por TVE. Se trata entonces de otra fuga del archivo, como lo son las fotografías de Calabuig y como lo es también el hecho de haber accedido al documental del CCM a través de internet. En este sentido, la asunción *foucaultiana* del archivo como lugar inmanente del que no existe un afuera más allá de sus propias reglas¹⁰⁸, habría sido desbordada en la era del mundo tecnológico o digital. Como sugiere Appadurai, el archivo ya no sería tanto un lugar o centro estático de control de las imágenes, sino una herramienta de intervención colectiva para lo que él denomina “el trabajo de la imaginación”¹⁰⁹. En este sentido, la imaginación es un espacio en el que las imposiciones de las elites no pueden penetrar, es deseo y aspiración, un lugar para la agencia de los pueblos desde el que libremente construir sus propias imágenes y resistir otros regímenes de visibilidad. Por eso, que los fotogramas de *Vitoria* se fugaran del archivo permitió a los realizadores de *Democráticos Tiranos*, no sólo conocer los Sucesos, sino intervenir el metraje y crear a partir de la nada un imaginario radical de un pasado arrebatado y un presente expectante. Sin embargo, tampoco debemos caer en una mirada demasiado inocente sobre la relativa panacea del ciberespacio. Al fin y al cabo, la visibilidad de *Democráticos Tiranos* había

¹⁰⁶ Chema Mascareña, Entrevista realizada por la autora, 10 de noviembre de 2015 por videoconferencia.

¹⁰⁷ Un análisis certero acerca de cómo se controla el acceso al archivo impidiendo su intervención creativa lo encontramos, para el caso específico del NO-DO, en un artículo de Enrique Fibla Gutiérrez. En Enrique Fibla Gutiérrez, «NO-DO: Archivo y secuestro de la imaginación», *Icono 14*, vol. 13, n.º 1, 2015.

¹⁰⁸ El archivo es inmanente en tanto en cuanto “es en el interior de sus reglas donde hablamos, ya que es él quien da a lo que podemos decir -y a sí mismo-, sus modos de aparición, sus formas de existencia y de coexistencia, su sistema de acumulación de historicidad y de desaparición”. En Foucault, Op. cit., 2002, p. 171.

¹⁰⁹ Arjun Appadurai, «Archive and Aspiration», en Joke Brouwer y Arjen Mulder (eds.) *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 2003, p. 20. Quiero agradecer a Inés Plasencia el haberme proporcionado este texto de Appadurai.

quedado muy reducida. De hecho, ni siquiera se puede emitir por TV, ya que para ello deberían pagar 6000 euros a Lluís Llach por haber incluido su canción en homenaje a los muertos de Vitoria.

Democráticos Tiranos no trata tanto de hacer una representación, como de establecer un diálogo entre los pueblos a través del tiempo; en él, las voces de los vecinos de Zaramaga que habían sido silenciadas en la serie *La Transición* vuelven a ser audibles y dialogan ahora con otros vecinos que, en la actualidad, cuestionan una vez más la legitimidad del presente político. Las entrevistas a Esther Quintana¹¹⁰ o a Ada Colau¹¹¹, recogen las nuevas formas de resistencia y protesta, además de las prácticas represivas contra las manifestaciones del pueblo¹¹². Así como también lo hacen las realizadas a implicados en los Sucesos de Vitoria, que no sólo recuerdan la represión de entonces, sino la memoria de las huelgas de los setenta, su sentido político y la solidaridad de clase. *Democráticos Tiranos* contradice así las representaciones que hicieron producciones como la serie *La Transición*, y que definieron un pueblo sin voz ni rostro, como una masa temible e irracional. A través tanto de las manifestaciones y asambleas a partir del 15M, como del movimiento asambleario del tardofranquismo y la Transición se hace de nuevo sensible el malestar y la lucha, el deseo y los afectos, la incredulidad, el descrédito y la certeza de la potencia colectiva. El montaje entreteje las acciones que constituyen al pueblo como tal y lo hacen soberano de sí. La asamblea se vuelve así lugar de encuentro de los cuerpos ahora a través del tiempo. De hecho, el documental termina con dos imágenes que se funden: la de las calles llenas de gente en Vitoria del 76 con la de una asamblea en la Puerta del Sol en 2011.

Estamos ante dos quiebres históricos en los que coexisten imaginarios de distintas temporalidades¹¹³. Se trata de regímenes de visibilidad en declive que entran en disputa con nuevas formas de imaginar las evidencias del mundo. Arturo Val del Olmo cuenta que, en Vitoria, aprendieron que la legalidad podía no ser legítima, que lo que para unos era evidente ya no lo era para otros y que sólo la desobediencia civil podía romper aquella legalidad franquista. Del mismo modo, y con el 15M como punto de inflexión, el pueblo en la calle desautoriza otro orden político y su régimen de verdad. Si la narrativa oficial del período transicional se instituyó en los noventa a través de artefactos como la serie *La Transición*, y se

¹¹⁰ Ester Quintana perdió un ojo por el impacto de una pelota de goma en una manifestación en Barcelona en 2012.

¹¹¹ Ada Colau, entonces activista de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca, elegida alcaldesa de Barcelona en 2015.

¹¹² Tanto el antiguo ministro de relaciones sindicales, Martín Villa o el presidente de la patronal, Juan Rosell, fueron invitados a participar en el documental pero nunca respondieron.

¹¹³ Castoriadis, Op. cit., 2002, p. 100.

blindó a través de unas políticas de lo visible que, por ejemplo, controlan el acceso a los archivos, ya en los dos mil, esta narrativa habría entrado en disputa con la emergencia de nuevas formas de imaginar, no sólo el pasado, sino el presente político.

En nuestro caso, el trabajo de la imaginación sólo se pudo articular desobedeciendo las políticas de lo visible; recordemos que fueron las fugas del archivo las que permitieron la creación de *Democráticos Tiranos*. El documental termina, de hecho, agradeciendo al CCM la cesión de sus imágenes, algo legítimo aunque ilegal en tanto en cuanto las reglas de uso y acceso a los fotogramas de *Vitoria* impuestas por TVE estaban siendo desoídas. La desobediencia supone así un riesgo para sus realizadores por la ilegalidad de la práctica. Esta situación de ilegalidad, sumada a la dificultad de acceso y el limitado alcance de su visibilidad plantea, en último extremo, hasta qué punto no es este documental a su vez clandestino.

4.3.5 *La amenaza de la organización del pueblo*

Los diferentes usos de los fotogramas de *Vitoria* a través del tiempo han instituido distintas versiones del “pueblo” de Vitoria, así como diversas narrativas de los hechos a través de unas determinadas prácticas y políticas de lo visible. Frente a la expresión del deseo y el dolor del pueblo que se hacía sensible en Vitoria, la serie *La Transición*, veinte años después, hacía una representación oficial del pueblo como multitud irracional y violenta. Mientras una se concebía como testimonio, la otra lo hacía como narrativa cerrada e incuestionable. Unas mismas imágenes sirvieron así para un sentido opuesto, aunque ello supusiera silenciar las voces de los vecinos de Zaramaga, manipular las imágenes e, incluso, falsear otras sin advertir al espectador de ello. La autoridad de las voces del poder y de la voz en *off* funcionaba, junto al aura de las imágenes de archivo, como garante de verdad. Sin embargo, este régimen de verdad sobre el pasado habla más de los intereses del presente en el que fue elaborado, que de los Sucesos de Vitoria en sí. En último extremo, revela la necesidad de encumbramiento de la élite política frente a una deslegitimación de las formas de organización del pueblo.

Para que la narrativa fuera oficial ningún otro imaginario debía disputarle su hegemonía. Esto explica no sólo la compra de fotogramas por parte de TVE, sino que además se limitara la posibilidad de producir otros relatos en nuevos montajes. Los fotogramas de Vitoria siguieron así siendo imágenes-secreto, al igual que lo habían sido en los años setenta. La censura dictatorial habría dado paso a una custodia “democrática”, en donde las políticas de lo visible se sofistican y se vuelven más sutiles, dificultando el acceso, reproducción o exhibición de las imágenes, o subvencionando producciones en las que se

manipula su sentido original. En último extremo, la imagen clandestina desvela el régimen de invisibilidad de cualquier orden político y su existencia en democracia supone una crítica a esta democracia.

Las fugas del archivo, sin embargo, liberan las imágenes. La diferencia que se produce en el quiebre histórico se debe a la emergencia de imaginarios radicales que pueden subvertir un régimen de visibilidad heterónimo. En los quiebres se rompe la pretendida linealidad histórica, en donde, como en el caso de *Democráticos Tiranos*, se hacen visibles las persistencias de unas imágenes del pasado que se actualizan en el presente, no sólo a través del montaje de tiempos heterogéneos, sino también a través de nuevas prácticas de trabajo en cooperativa, financiación colectiva o nuevas formas de movilización que desacreditan la legalidad vigente y exigen la soberanía popular. Por otro lado, también persisten algunas prácticas represivas; bastaría con mencionar que en el homenaje que se realizó a las víctimas de Vitoria en 2015, como ocurre todos los días 3 de marzo, la marcha acabó en incidentes con la policía y con dos detenidos acusados de atentar contra la autoridad y de provocar desórdenes públicos. Más allá de eso, la perpetuación de la represión se expresa además en la impunidad de unos crímenes que, aún hoy, siguen sin ser juzgados.

En cualquier caso, la relativa visibilidad de internet limita el alcance de las imágenes y la apropiación ilegal, como estrategia de fuga, refuerza la idea de que los imaginarios radicales son imaginarios clandestinos. Sin embargo, la agencia de las imágenes las hace también resistentes en tanto que sobreviven en el tiempo para tratar de salvar para el futuro una memoria, en este caso, de la lucha de base y la solidaridad. De hecho, que los fotogramas de *Vitoria* sigan siendo clandestinos tiene que ver con la amenaza que supone aquello que contienen: la organización del pueblo.

* * *

Uno de los objetivos de los grupos de cine clandestinos fue el registro de la violencia inherente al tardofranquismo y la Transición. Desde la violencia directa del Estado, materializada en la represión a manifestaciones estudiantiles y obreras, y la tortura en dependencias policiales y cárceles, hasta la violencia fruto de la crispación social de un momento de intensidad política, que se traducían en enfrentamientos, atentados y ataques entre grupos muy diversos. Pero no sólo se atendió a la evidencia, sino que estas prácticas cinematográficas también buscaron la manera de hacer explícita y visible una violencia más

desapercibida, la estructural, esa que se ceba con los colectivos más vulnerables, y que no iba a ser consecuencia específica del régimen franquista, sino de su combinación con el capitalismo con el que convivió desde el vanagloriado “desarrollismo”. Para este caso, vimos cómo además el lenguaje audiovisual conseguía ir más allá del registro y representar también la propia reproducción de la violencia estructural.

La lúcida conciencia de su tiempo de los grupos de cine clandestino se revela en estas formas de intervención creativas de su propio presente. Sin embargo, esta intuitiva pulsión documental formó parte de una micropolítica procesual a largo plazo que, si bien incidió en los procesos de subjetivación de su presente, también permaneció latente y se orientó hacia un futuro expectante. En este sentido, podemos entender una vez más la clandestinidad como un posicionamiento ético que, aunque limitara su objetivo de contrainformación, a la larga ha posibilitado que estos fotogramas hayan conformado un archivo visual de una época de la que no hubiera quedado más huella que aquella permitida por el franquismo. De esta manera, lo que en su día tuvo un sentido contrainformativo, ha alcanzado con el transcurso del tiempo otra razón de ser ahora como (contra)memoria. Con esto queremos decir que las imágenes de la violencia rompen hoy la imagen absoluta que se pretendió generar de la Transición como de proceso pacífico y ejemplar en el que ni la represión ni la violencia tuvieron cabida.

El caso de estudio de Vitoria nos permite analizar con detalle este tipo de procesos históricos complejos. La arqueología de los fotogramas de *Vitoria* ha hecho evidentes las tensiones, los silencios y las fuerzas que han zarandeado estas imágenes modificando su sentido, estatus y lugar de enunciación. Como hemos visto, su valor se debe a que son de los pocos documentos visuales que permanecen acerca de uno de los puntos de inflexión de la Transición española. Esta singularidad, sumada a la efectividad de las imágenes de archivo para verificar las palabras que llevan inscritas, las convierte en agente imprescindible en la elaboración de la genealogía de los Sucesos de Vitoria. Por eso, desconfiar de las imágenes tiene que ver con desarmarlas, con entrever el artificio sobre el que se sostiene su sentido. La importancia que además tiene este sentido para la configuración y percepción del presente político explica las disputas por la posesión de los fotogramas, lo que traslada nuestro análisis al ámbito de lo político, estético y epistémico.

El archivo visual de la Transición de los grupos de cine clandestino, contradice hoy la idea de pacto social y de estabilidad transicional que encumbró el civismo como virtud de los cuerpos dóciles y que, por contrapartida, criminalizaba toda tendencia revolucionaria o

rupturista. En su papel de contra-memoria, vemos cómo las imágenes clandestinas trascienden su propia temporalidad adquiriendo un sentido histórico, que será a lo que dediquemos el próximo capítulo. Seguiremos por tanto ahondando en la idea de que las fugas del archivo y la emergencia de imaginarios radicales que se produce en los quiebres históricos pueden llegar a subvertir regímenes de visibilidad heterónomos. De ahí su potencial para quebrar y desorganizar la cronología modificando la imagen de este presente y así la del pasado.

5. EMERGENCIAS DEL PUEBLO: SABERES POPULARES Y NUEVAS CLANDESTINIDADES

*Hay asimismo momentos donde las masas en la calle oponen
su propio orden del día a la agenda de los aparatos gubernamentales.
Estos “momentos” no son solamente instantes efímeros de interrupción
de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse.
Son también mutaciones efectivas del paisaje de lo visible,
de lo decible y de lo pensable,
transformaciones del mundo de los posibles.*

Jacques Rancière

Si en el capítulo anterior ya adelantamos algún caso de emergencia de imágenes clandestinas en la actualidad, en este capítulo nos centraremos de lleno en este enfoque. Aunque primero terminaremos de analizar el contenido de la producción de estas prácticas cinematográficas, de las cuales hasta el momento habíamos visto las relativas a la memoria en el tercer capítulo y las relativas a la violencia en el cuarto. Para terminar, en este último capítulo centraremos nuestro análisis en las representaciones y expresiones del pueblo. Una variable sobre la que también empezábamos a pensar en el capítulo anterior a través de la expresión del pueblo que se hacía sensible en el documental de *Vitoria*, del CCM. Que este capítulo, que, como decimos, dedicaremos a las producciones acerca del pueblo, se dedique también a la emergencia y al valor del cine clandestino en la actualidad, no es baladí. Tiene que ver con la importancia que tiene la recuperación de imágenes pretéritas del pueblo en las que el pueblo del presente pueda mirarse y extraer aprendizajes.

Una vez más, este tipo de aproximación al contenido del cine clandestino de la Transición subvierte algunas de las narrativas oficiales de este período. En este caso, aquellas que otorgaban todo el peso y el protagonismo del fin de la dictadura y el triunfo democrático a los políticos profesionalizados, desdibujando a su vez la imagen del pueblo en el proceso

transicional. Estos políticos fueron responsables, eso sí, de los pactos unilaterales que se tomaron durante estos años. La consecuencia más evidente de este tipo de narrativas que han mitigado el papel del pueblo, no sólo durante la Transición, sino durante los últimos años de la dictadura, ha sido el olvido histórico de la organización política de base que durante estas décadas fue tan fructífera, plural y rica. Parece que no ha sido hasta el momento en el que la sociedad volvió a necesitar de sus propios referentes que no se reclamó la memoria de este tipo de prácticas políticas. La crisis económica a partir de 2009 y las consecuentes movilizaciones marcarían ese punto de inflexión en el que las imágenes del pasado empezaron a emerger al ser invocadas por el pueblo en el presente. La arqueología de los fotogramas del cine clandestino nos va a permitir localizar estas emergencias y sus motivaciones de un modo más preciso, y probablemente nos lleve incluso a vislumbrar emergencias más sutiles relativas a las propias prácticas políticas y cinematográficas. Esta circulación de imágenes y el reclamo de ciertos aprendizajes y experiencias pasadas no quedará muy lejos de ese otro impulso que durante la Transición hizo que algunos grupos de cine clandestino recuperasen del mismo modo el espacio de experiencia arrebatado de los años treinta.

Para comprender mejor estas emergencias que nos abren además líneas de investigación futuras, centraremos nuestro análisis en un caso de estudio concreto. Se trata de la cooperativa Metromuster, que trabaja en Cataluña en la actualidad, y a través de la cual veremos posibles reminiscencias de los colectivos y cooperativas clandestinas de la Transición, tanto en sus formas de trabajo, como en sus deseos e intereses, aunque adecuada, eso sí, a la especificidad política y social del presente en el que se inserta y, por tanto, con todas sus diferencias con respecto a aquellas que se enfrentaban al orden político dictatorial precedente. Su ópera prima, *Ciutat morta*, nos permitirá trazar de una manera más fehaciente estos denominadores comunes que vehiculan tiempos tan lejanos como la Transición y la actualidad, y que nos recuerdan que es en los quiebres históricos cuando se dan este tipo de emergencias de aquellas imágenes supervivientes que han sido obstruidas en el tiempo pero que también han esperado pacientemente su momento de retorno.

5.1 Los pueblos: crítica a la representación (política)

El pueblo español, como bloque uniforme, había sido representado por el cine oficial franquista desde el estereotipo y el folclore, y por sus medios de comunicación de una manera dulcificada y desde una perspectiva paternalista. Podríamos decir entonces que, en términos generales, el cine clandestino trató de resistir estas formas de representación mostrando otros pueblos, desde aquellos sumidos en las carencias económicas y la miseria de la época, hasta los que se organizaban políticamente. Por eso, cuando hablamos de pueblo, y volviendo a las ideas que ya empezamos a desarrollar en el cuarto capítulo, procuraremos ser fieles a su irreductibilidad como ente monolítico o imagen sintética. En último extremo, de lo que se trata es de establecer una crítica a los modos de representación del pueblo. Y, para ello, nos valemos una vez más de las reflexiones que establece Didi-Huberman acerca de los modos en que los pueblos son representados y los efectos que estas maneras de exposición (sobrexposición o sub-exposición) tienen sobre ellos mismos¹. Un *film* que reflexionaba ya sobre estas cuestiones y del que hemos hablado con anterioridad es *Anticrónica de un pueblo*. El doble acierto de Equipo 2 con esta producción es que, al mismo tiempo que reflejaba la cruda situación de Topares, también respondía y desmitificaba la visión exótica y dulcificada del patrimonio etnológico español y del mundo rural que difundía la serie de TVE, *Crónicas de un pueblo*.

Otra variante de las políticas de representación del pueblo que implementaba el franquismo era la omisión (o sub-exposición) de ciertos aspectos o fenómenos sociales como la migración y el éxodo rural. Por eso, el registro de los movimientos migratorios de la población rural andaluza o extremeña a ciudades industriales de Cataluña o del País Vasco, fue una de las maneras que el cine clandestino encontró para subvertir esta tendencia. Si en el capítulo anterior analizamos estas representaciones desde el enfoque de la violencia estructural y la reproducción de estas estructuras, ahora lo haremos bajo la crítica a la posibilidad de representación del pueblo. Ya vimos que Llorenç Soler dedicó gran parte de sus esfuerzos a la visibilización de situaciones relativas a la migración a través de producciones como *Largo viaje hacia la ira*², que, por ejemplo, recogía testimonios sobre las motivaciones que estas personas encontraron para abandonar su lugar de origen bajo la promesa de una vida mejor, así como también registró las ya icónicas imágenes de la llegada de migrantes a la estación de trenes del Norte de Barcelona o las condiciones infrahumanas

¹ En Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial Texturas, 2014.

² En anexo (documento 26) se presenta: Fotograma de *Largo viaje hacia la ira* (1969) de Llorenç Soler.

de las barracas en las que tenían que sobrevivir. Por otro lado, aunque *52 domingos* no se centrara en cuestiones migratorias, sí desmitificaba la estereotipada imagen folclórica del torero, desvinculando esta profesión de una tendencia natural del andaluz, y mostrando por el contrario que el toreo era la única vía posible para escapar de la pobreza y la marginalidad. A través de este retrato inverosímil que escapaba a todas las representaciones precedentes de los toreros, Soler humanizó y construyó esta otra imagen de unos tipos que han sido objeto de representaciones vacías e instrumentalizadas tanto para objetivos políticos como económicos.

En su empeño por registrar todos esos puntos ciegos de la realidad española, el cine clandestino tampoco se olvidó de la situación de los campesinos y campesinas que resistieron en el campo y no marcharon a las ciudades. Documentales como *El campo para el hombre*, del CCC, registraron algunas de las historias de un mundo rural que languidecía tras la imagen poderosa del desarrollismo y que ocultaba sus peores consecuencias. Como acertaba a avisar Mariano Lisa, en tanto que el audio no se maquilla a posteriori en un estudio insonorizado, éste recoge la “palabra natural” de las personas a las que graba. Con esto Lisa se refiere a que la palabra del pueblo no se manipula, sino que se recoge directamente de la boca de las personas que aparecen en el film: “son las palabras del pueblo campesino”³. En esta línea, Antolín reflejaba la necesidad de este tipo de cine de expresar los problemas del pueblo, cuando decía que éste debía ser:

“Un cine (...) que refleje los problemas de la clase explotada y oprimida. (...) Ya que si el cine empezó siendo un medio más de colonización, de homogeneización cultural, de alienación, ha de transformarse en un instrumento de liberación; un cine que arranque de las raíces culturales del pueblo, él será su motor. Porque «no basta con ir al pueblo, hay que ser el pueblo» (Césare Pavese). (...) Un frente de cine popular en el que el pueblo se encuentre construyendo la historia”⁴.

Resultaba así imperativo usar el cine contra el cine, en el sentido de subvertir los usos que tradicionalmente ha tenido desde su invención, pero también los específicos llevados a cabo por los regímenes dictatoriales y su propaganda y control a través de las políticas de lo visible y de la representación. Para este mismo objetivo era necesario no sólo problematizar las imágenes estereotipadas, sino también enfatizar aquellas que apuntaban a la idea de sujeto

³ Mariano Lisa Escaned, «Rico cine pobre. El campo para el hombre (1975)», *Texto inédito*, octubre de 2014, p. 4.

⁴ Matías Antolín, «Entrevista con Andrés Linares», *Cinema 2002*, n.º 43, septiembre de 1978, p. 64.

político en el sentido que le da Brecht, como aquél que es capaz de incidir en su propio destino —no el sujeto pasivo que ve pasar el tiempo a través del canal Historia, sino el que consigue influir directamente con su pensamiento y con su acción en el propio devenir histórico. En esta línea, el cine clandestino de la Transición documentó sistemáticamente la creciente conciencia política y las nuevas formas de organización y solidaridad, reflejando precisamente cómo la sociedad española volvía a ser consciente de eso mismo: de la importancia de su papel en su propio devenir. Y en esta revitalización de la agencia del pueblo, la autorrepresentación resulta asimismo fundamental no sólo en términos identitarios y para evitar manipulaciones por parte de representaciones simplistas que permitan, por ejemplo, su criminalización, sino también para que, en su proyección a futuro, esa autorrepresentación albergue las condiciones de posibilidad de una memoria de la resistencia que asegure la perdurabilidad de los proyectos políticos del pueblo.

En Galicia, Carlos Varela Veiga se hizo con una cámara Súper 8 y registró desde mediados de los setenta el movimiento nacional popular. Sus trabajos son hoy documentos de la lucha del pueblo gallego en busca de un sistema político más justo, pero que además respete los derechos nacionales y culturales de Galicia. Entre las temáticas que registró destacan la lucha contra la cuota empresarial, la movilización masiva contra la construcción de una central nuclear en Xove o el movimiento vecinal de las Encrobas contra la expropiación de tierras y viviendas a manos de Unión Fenosa. Una de las secuencias más impactantes de todo su trabajo es el momento en el que la Guardia civil utiliza las culatas de sus fusiles para reprimir a los vecinos del arenal de Baldaio, en Carballo, cuando estaban denunciando la extracción ilegal de arena por parte de una expresa de construcción⁵.

Por otro lado, uno de los grupos más comprometidos con la expresión del pueblo como parte inherente de su lucha fue el CCC. Para Mariano Lisa, “Helena Lumbreras, convirtiéndose en cineasta militante, se comprometió con el pueblo oprimido”⁶. De hecho, esto es evidente ya desde su primer *film*, *Spagna 68 (el hoy es malo pero el mañana es mío)*, que recordemos que trataba de registrar diferentes reivindicaciones que se estaban dando en España en torno a 1968: desde estudiantes a trabajadores, pasando por curas obreros. Sin embargo, una de las facetas que destaca en la producción de Lumbreras y que también tiene que ver con la representación de un pueblo no normativo, es la presencia que otorga a las mujeres en el registro de estas movilizaciones. Una realidad que, a pesar de haber formado

⁵ Xan Gómez Viñas, «Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70» (2015), pp. 76-77.

⁶ Lisa Escaned, «Rico cine pobre. El campo para el hombre (1975)», p. 5.

parte inherente en la lucha, suele quedar oculta tras la épica del hombre revolucionario o relegada al mundo privado de lo femenino como si esa no pudiese ser una esfera politizada. Lumbreras, por el contrario, incluye la especificidad de su lucha pero sin limitarla únicamente a su posición como mujer, sino mostrándola bajo su doble condición de género y de clase⁷.

Siguiendo esta idea, destaca también, y sobre todo por esta cuestión, *A la vuelta del grito*, el último film del CCC realizado entre 1976 y 1977, y en el que se registran las movilizaciones obreras y políticas producidas por la Coordinadora de Empresas en Crisis⁸. Sin embargo, no sólo se centran en Cataluña, sino que amplían su foco a Andalucía y a la zona industrial de Euskadi. Una vez más, y especialmente a través de la lucha en la industria textil, realizada normalmente por mujeres, se incluye al sector femenino como parte fundamental de la lucha obrera. Además, desvela incluso una mayor capacidad crítica y libertad política que sus compañeros masculinos cuando, en uno de los momentos del film, algunas de las mujeres se atreven a criticar la influencia de algunos sindicatos y el papel limitador del comité de empresa⁹. Un atrevimiento que los hombres no se permitían mientras eran grabados, tal y como ha sabido apreciar en uno de sus trabajos Isadora Guardia, y que constató a través de sus charlas con Mariano Lisa¹⁰.

Aunque, si tuviéramos que destacar sólo un *film* de este colectivo en lo que a formas de expresión del pueblo se refiere, sería el ya mencionado *O todos o ninguno*, que recordemos que documentaba todo el proceso de más de cien días de huelga en una fábrica en Barcelona. Su principal característica es que los propios obreros ayudaron a la elaboración del documental disolviendo, como vimos en el segundo capítulo, las fronteras entre el autor y el objeto representado, haciendo a éste partícipe de las decisiones de su propia autorrepresentación. A pesar del valor, la originalidad y la radicalidad de *O todos o ninguno*, otro *film* de características análogas pero realizado con posterioridad, *Numax presenta*¹¹ (1980), de Joaquim Jordá, es el que ha alcanzado más fortuna crítica dentro del campo cinematográfico de esta tipología. La invisibilidad y la discriminación de las mujeres no sólo responden a los mundos de la militancia, sino que el ímpetu con el que Lumbreras señalaba ese ostracismo se ha vuelto también profecía auto-cumplida de su propia figura. Esto no quita para que *Numax presenta*

⁷ Isadora Guardia, «La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras: Participación política y estética desde la cámara cinematográfica», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XVII (2012), p. 96.

⁸ Aunaba a diferentes empresas de Cataluña durante este periodo.

⁹ *Ídem*.

¹⁰ Según Lisa, «la militancia los llevaba a ser menos explícitos, aunque sí mantuvieran la misma visión que ellas». Mariano Lisa en *Ídem*.

¹¹ *Numax presenta* cuenta la experiencia de un colectivo obrero que ocupó y gestionó una fábrica durante 2 años (de 1977 a 1979) en Barcelona como respuesta al intento de cierre irregular por parte de los empresarios. El documental está también producido por la propia Asamblea de Trabajadores de Numax.

sea un referente por méritos propios. En el apartado que sigue volveremos sobre estos dos films y sobre su relevancia y emergencia en la actualidad.

El empeño contrainformativo del cine clandestino tenía que ver así con la posibilidad de establecer nuevos modos, más que de representación, de una participación del pueblo en la elaboración de sus propias imágenes. Destacan también las tres entregas de los *Noticiaris* que la CCA realizó entre diciembre de 1976 y febrero del 1977. Su relevancia como documento visual tiene que ver con los momentos de inflexión política que eligieron registrar. Por un lado, *La marcha de la llibertat*, recogió la populosa acción que en el 76 reclamó el Estatut d'Autonomia de Cataluña. Por otro lado, uno de los primeros mítines feministas tras la muerte de Franco fue el motivo del segundo *Noticiari* que lleva por título *La Dona*. Por último, el tercero se dedicó al mercado del *Born*, situado en el barrio del mismo nombre y que en 1976 tenía amenaza de derribo. El vecindario emprendió entonces una lucha para evitar su destrucción y para que se convirtiera en un Ateneo. El *Noticiari* registra así uno de los eventos que se llevaron a cabo dentro del mercado que, finalmente, se mantuvo en pie, aunque no como Ateneo. Cada *Noticiari* tuvo una duración de siete minutos y lo que comparten cada uno de ellos es que se refieren a movilizaciones que, con distintas motivaciones y estrategias, reflejan las formas de organización del pueblo, sus principios y sus modos de lucha durante la Transición. El 27 de junio de 1977, y siguiendo la estela del *Noticiari* de la CCA, comienza en Barcelona otra experiencia de *Noticiari* que propuso una contrainformación al NO-DO. En este caso, estuvo ya auspiciada por el Institut del Cinema Catalá y el Ayuntamiento de Barcelona, lo que le permitió su continuidad llegando a tener una gran incidencia¹².

Vemos entonces cómo este cine prestó más atención a la política de base que a la cúpula política, centrándose en la visibilización de la organización en los barrios a través de la constitución de tantas asambleas de vecinos o grupos de trabajo, y que se centró en muchos casos en problemas urbanísticos o de abastecimiento de los barrios, tal y como también documenta en el caso de Madrid la ya célebre obra de Tino Calabuig, *La ciudad es nuestra*, sobre la que también volveremos en el siguiente apartado. Otra forma de organización política fue la que recogió Pere Portabella al montar una cena en 1974 con militantes de varias organizaciones clandestinas. Que la cámara penetrase de esa manera en un encuentro clandestino iba a reflejar, no sólo la organización política de base y sus formas de lucha en la

¹² Para un análisis de las primeras entregas de este *Noticiari* y una reflexión sobre su razón de ser, se recomienda la consulta de: Josep Miquel Martí Rom, «Noticiari de Barcelona», *Cinema 2002*, n.º 51, mayo de 1978.

calle y en la cárcel, sino que, además, *El sopar* aseguraba para el futuro que aquella resistencia había existido.

Como contrapunto a esta organización que llevó a la cárcel a muchos y muchas militantes como presos políticos, tenemos otra obra de Llorenç Soler que desvela cómo, por otro lado, gran parte de la población carecía de una cultura política amputada y prohibida durante cuarenta años por el franquismo. *Votad, votad malditos*, un mediodiámetro de 1977, es un divertido y delirante film en el que Soler a la dirección, Anna Turbau al sonido y José María Siles como reportero que hacía las entrevistas¹³, se lanzaron a la calle el mismo día de las elecciones de 1977. Dividieron Barcelona en cuatro cuadrantes para no centrarse sólo en una zona y se dedicaron a preguntar sobre las elecciones a la gente que iba o venía de votar. El resultado son unos testimonios que, como dice el propio Soler, pueden ser considerados casi un documento sociológico, ya que muestran el profundo desconocimiento de la política parlamentaria, los programas y los partidos, así como la desorientación de la sociedad española en lo que parecía ser una caricatura o parodia de la democracia representativa. Algunos entrevistados cuentan cómo la propia empresa en la que trabajaban les había entregado los sobres cerrados con las papeletas ya elegidas, otros no recuerdan bien las siglas del partido al que han votado o recuerdan sólo que había tres rombos en la papeleta, mientras que una de las mujeres entrevistadas dice estar esperando a que llegue su marido para que le diga a quién debe votar.

Según Soler, montaron todo el material que habían rodado, una afirmación que podría resultar hasta sospechosa teniendo en cuenta el cúmulo de respuestas delirantes recogidas¹⁴. Soler, de hecho, me acabó confesando que es una de las películas más tristes que había hecho nunca¹⁵. Es el testimonio de una época y, según él, “de aquellos polvos estos lodos”¹⁶. El *film* no sólo contiene las entrevistas, sino también una serie de fragmentos de toda la propaganda electoral, los mítines y demás pasacalles que animaban al voto a ciertos partidos, entrelazados, eso sí, con anuncios que promocionaban la venta de productos comerciales de la época, haciendo aún más ácida la crítica que ya de por sí albergaba la elocuencia de los testimonios. El propio título, *Votad, votad malditos*, es ya un alegato del escepticismo con el que esta película mira al futuro democrático. Es, de hecho, un punto de inflexión en la obra de Soler en el que, de la mirada al pasado y el registro del presente, se pasa a una cierta desconfianza en el futuro. Recordemos el “almacén de imágenes a la espera”

¹³ Llorenç Soler, Entrevista realizada por la autora, 25 de noviembre de 2013 en Barcelona.

¹⁴ Llorenç Soler, *Los hilos secretos de mis documentales*, Barcelona: Cims S.L., 2002, p. 81.

¹⁵ Llorenç Soler, Entrevista realizada por la autora, 25 de noviembre de 2013 en Barcelona.

¹⁶ *Ídem*.

de Soler como la proyección a un horizonte de expectativa que se abría. Sin embargo, y como ya apuntábamos que podía suceder, la experiencia del presente empezaba a modificar las expectativas generadas, modificando a su vez el propio espacio de experiencia sobre el que se habían construido tantas certidumbres ahora en entredicho.

En 1975, la CCA realiza *Can Serra*, un documental sobre los primeros objetores de conciencia del Estado español. Habíamos hablado ya de él en el segundo capítulo a colación de la repercusión internacional que obtuvo. Este film, además de ser un alegato antibelicista que recurre a durísimas imágenes de la guerra de Vietnam y a frases de Brecht para mostrar la barbarie de la guerra, tuvo como objetivo documentar el trabajo para la comunidad que estos jóvenes podían realizar y que, de hecho, estaban ya realizando en el barrio de Can Serra como alternativa al servicio militar (atender un hogar de ancianos, una guardería o realizar las tareas de mantenimiento de las infraestructuras de los edificios). Las imágenes bélicas fueron extraídas de películas sobre el conflicto, como *Tribunal Russef* o *La ofensiva del Tet*, y que eran parte del archivo de la Central del Curt¹⁷. El montaje es estremecedor cuando combina imágenes de extrema violencia con un audio de la versión americana de la canción de Coca-Cola. Según Rom, ésta era la única manera en que se podían ver imágenes del conflicto en España, algo que además resultaba extremadamente impactante, ya que la población no estaba acostumbrada a este tipo de visiones del horror¹⁸.

Lo que nos interesa de este film en el contexto de este capítulo, sin embargo, es cómo el cine clandestino era capaz de imbricarse con una lucha de manera tal que formaba parte de la estrategia política ideada por sus protagonistas. En este sentido, *Can Serra* no sólo albergaba un sentido pedagógico por su forma de acercarse al problema de la objeción, insistiendo en su descripción conceptual y trazando su historia¹⁹. Más allá de eso, estaba destinado a ser enseñado en el momento en que estos objetores de conciencia fueran detenidos. Fue pensado bajo una premisa disuasoria y de manera que pudiera servir como “prueba” de todo aquello que estos hombres podían hacer en lugar del servicio militar. En este sentido, la capacidad performativa del cine lo convierte en una herramienta perfecta dentro de la lucha política que va mucho más allá de lo que se podría entender como mera representación, sino que tiene efectos en lo real. Más si el propio film se idea ya bajo estas premisas y con este objetivo, tal y como sucedió con *Can Serra*.

¹⁷ Josep Miquel Martí Rom, Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ Alberto Berzosa Camacho, *Cámara en mano contra el franquismo: desde Cataluña a Europa, 1968-1982*, La Plata: Ediciones Al Margen, 2009, p. 71.

Otro ejemplo en esta línea es *Autopista, unha navallada a nosa terra* (1977), otro film de Llorenç Soler que, en este caso, se centra en problemáticas locales gallegas. De hecho, antes que éste, Soler ya había producido otros trabajos en Galicia²⁰, como *Seminario de arquitectura en Compostela*²¹ (1976) o *Gitanos sin romancero*²² (1976), gracias a los cuales había conocido a personalidades de la arquitectura y el activismo en Galicia. A través de estos contactos, que formaban parte de la Coordinadora de Lucha contra la Autopista, se acercó a las movilizaciones que se estaban llevando a cabo en contra de la construcción de la Autopista del Atlántico. Esta nueva vía proyectada desde Madrid no tenía en cuenta la realidad del campo gallego, basado en minifundios que quedarían divididos por un muro insalvable, además de que también incluía la destrucción de multitud de casas y un impacto medioambiental brutal. Además, las indemnizaciones a los afectados eran por supuesto irrisorias. En julio del 77, Soler se trasladó a Galicia, sus contactos allí y él mismo estaban de acuerdo en que un reportaje sobre esta situación podía llegar a ser de gran ayuda dentro del proceso de lucha²³.

Soler trató de recoger los testimonios de las personas afectadas, la realidad rural gallega y las formas de movilización, desde los sabotajes contra la maquinaria de la obra a las asambleas como forma de organización política alejada de partidos y sindicatos. En octubre, el film estaba acabado, de manera que se pudo proyectar en ciudades, villas, aldeas y parroquias mientras el proceso de lucha seguía abierto. Y la película conmovía²⁴. Cuando la proyección terminaba, el público, que se había visto reflejado e interpelado, se agitaba y reafirmaba en su decisión de oponerse activamente a aquel proyecto megalómano y tiránico. *Autopista...* fue así cómplice de la propia batalla, animando a la protesta y registrando cada uno de los testimonios que daban forma a ese relato coral²⁵. El documental funcionaba como

²⁰ Para un análisis de la obra de Soler en Galicia se recomienda la consulta de Margarita Ledo, «Galicia en V.O. El cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo», en Miquel Francés (coord.), *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 183-198.

²¹ Éste fue un encargo del Colegio de Arquitectos en Galicia, que organizó unos encuentros y unas jornadas de trabajo y pidieron a Soler que lo documentara.

²² A partir de sus contactos con arquitectos, conoce un proyecto de vivienda de una comunidad gitana en Pontevedra sobre la que realiza este film. Su peculiaridad es que, para tomar contacto con esta comunidad, decide trasladarse un tiempo allí junto a su compañera, Anna Turbau, con la que se instala en una de las casetas de construcción que aún no había sido retirada. Consiguen de esta manera penetrar en la cotidianidad del grupo, sabiendo esperar el momento adecuado para realizar las entrevistas. Según Soler, éste es uno de los motivos por los que este film le generó menos descartes que ningún otro. En Soler, Op. cit., 2002, p. 76.

²³ *Ídem*.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 83.

un altavoz colectivo²⁶ y como expresión de un pueblo que se defendía a través de la unión y la coordinación de sus gentes. La asamblea, como elemento básico de esta organización, fue enfatizada por Soler en el film. No olvidemos que el cineasta venía de rodar *Votad, votad malditos* en Barcelona y, ante el escepticismo generado por los inicios de la democracia representativa, éstas se revelan como las únicas formas posibles de ejercer una participación real en lo político. En este sentido, las políticas de representación del pueblo de los medios oficiales no quedaban muy lejos de las formas de representación política de la naciente democracia. Las estrategias y efectos de una y otra podrían ser así similares en su potencial capacidad de neutralizar y manipular la imagen del pueblo. La crítica a la representación supondrá, de esta manera, una crítica a la propia política representativa. Y el cine clandestino, como parte de ese pueblo y no como sujeto que le es externo, estaba asimismo posicionándose en contra de la representación y a favor de la participación del pueblo.

²⁶ No olvidemos que, además, la propia estructura de la película responde a una organización y un trabajo horizontal, ya que serán las propias coordinadoras de afectados las que financien y se encarguen de distribuir los contenidos principales de los filmes que Soler realiza en Galicia. En Gómez Viñas, Op. cit., 2015, p. 240.

5.2 Sentido y emergencia del cine clandestino

5.2.1 Grietas en la narrativa oficial

Como hemos visto en el apartado anterior, pero también en los capítulos precedentes, el cine clandestino se centró en documentar la violencia y el conflicto inherente a la Transición, al mismo tiempo que registró la organización política de base del pueblo en la calle y cuestionó, asimismo, el relato oficial de la Guerra Civil española invocando a sus muertos y su memoria. Todas estas categorías que atraviesan en mayor o menor medida las producciones de cine clandestino, parecieron caer en el olvido con la llegada de la democracia. Algunas, como *Rocío*, no fueron sólo olvidadas, sino malditas, y algunos fotogramas, como los de *Vitoria*, recorrieron derroteros complicados. Tal y como nos decía Bartomeu Vilà acerca de la memoria, es como si, a partir de 1980, hubiera caído una losa sobre estos temas. Todo aquello que había sido un reclamo durante la Transición pareció caer en el mayor de los olvidos durante las primeras décadas de la democracia. Sin embargo, y como ya hemos visto en algún ejemplo y profundizaremos a continuación, al cabo de un tiempo, estos fotogramas empezaron a ser invocados, tanto a través de ciclos y proyecciones, como a través de estudios académicos o de nuevas producciones cinematográficas que, habiéndose propuesto la reconstrucción de la época transicional, han requerido de estas imágenes de archivo.

Pero el objetivo no es sólo confirmar la emergencia de este tipo de cine, sino también explorar las motivaciones de su retorno. El análisis genealógico ya emprendido²⁷ nos facilitará una tarea que requiere conocer la procedencia de estas imágenes, es decir, saber acerca de las prácticas cinematográficas y del contenido de sus producciones para poder entender su posterior emergencia. Esto es así porque la emergencia²⁸ está impulsada por una doble fuerza que, por un lado, parte de un presente en el que algo ha debido suceder para necesitar invocar al pasado y, por otro, tiene que ver también con un pasado conservado en el celuloide que, por aquello que precisamente contiene, esperaba pacientemente en los archivos a ser invocado. Podríamos decir que esta doble fuerza es el sentido histórico²⁹ del cine clandestino de la Transición. Conocer todos estos agentes que motivan los movimientos

²⁷ Un estudio genealógico implica no sólo centrarse en las condiciones de producción de este cine, su *procedencia*, sino también en su *emergencia*, entendida ésta como la vida misma de los fotogramas, es decir, los motivos de su retorno y los usos y sentidos que se les han dado ya durante la democracia.

²⁸ “La emergencia se produce siempre en un determinado estado de fuerzas”. En Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Ediciones la Piqueta, 1979, p. 15.

²⁹ Nos referimos aquí al sentido histórico en términos nietzscheanos. El sentido histórico, según el pensamiento de Foucault y Nietzsche, se entiende como mirada o perspectiva, que por eso se sabe injusta, pero a partir de la cual se efectúa la genealogía. En *Ibidem*, p. 21. Para ampliar el concepto de sentido histórico véase el primer capítulo de la citada obra, *Microfísica del poder*, en donde Michel Foucault reflexiona sobre la historia y la genealogía a través del pensamiento de Nietzsche.

de las imágenes clandestinas es importante porque nos habla además de su papel en la construcción del saber histórico y de su comportamiento en el tiempo.

Como decimos, una de las cuestiones fundamentales para entender por qué emerge hoy este tipo de cine consiste en dilucidar qué es aquello que contiene el celuloide que inquieta al pasado y necesita el presente. Pero a su vez, esta cuestión acarrea otra pregunta acerca de las motivaciones por las que este cine ha permanecido en un régimen de invisibilidad durante la democracia, pareciendo así que durante todo este tiempo hubiera mantenido su condición de clandestinidad e imposibilitando que durante la democracia, y como veíamos en capítulos anteriores, fueran incorporadas en la memoria visual española. Este hecho apunta una vez más a las formas en que el relato oficial de la Transición se gestó y a los agentes que durante la democracia se encargaron de hacer de éste un relato verosímil y unívoco. Si las imágenes del archivo del cine clandestino eran tan valiosas como documento histórico, resulta pertinente pensar por qué la narrativa oficial prescindió de ellas o modificó sus sentidos forzándolas a mantener su condición clandestina. Y, más allá de esto, lo que la vida de estas imágenes revela es que, muchos años después, fueron recuperadas, lo que en último extremo nos devuelve a la pregunta inicial acerca del sentido histórico y la emergencia en la actualidad del cine clandestino de la Transición.

En este sentido, programas que ya hemos analizado, como *Documentos TV* o la serie televisiva *La Transición* de Victoria Prego y Elías Andrés, fueron agentes audiovisuales fundamentales en la elaboración de la narrativa oficial de este período³⁰. Recordemos que ésta última producción fue un exitoso documental de trece capítulos realizado mediante financiación pública y que estableció una narrativa de los últimos años del franquismo y la Transición española a modo de documental histórico-televisivo. La serie fue emitida en los años noventa en la Segunda Cadena de TVE y alcanzó los dos millones de telespectadores por episodio, siendo repuesta en varias ocasiones. La serie de Victoria Prego influyó de manera determinante en todo lo que se podía ver y decir acerca del período transicional, y acabó funcionando como “eje vertebrador de la narrativa histórica oficial de la Transición”³¹, tal y como enuncia Sira Hernández Corchete en su tesis doctoral sobre la misma. Este hecho consolidó su discurso, estableciéndolo como un paradigma irrefutable determinado por los

³⁰ Sobre el papel de otros agentes, especialmente la prensa o el mundo académico, ya hablamos en el tercer capítulo.

³¹ Como ya vimos en el cuarto capítulo, algunas de las conclusiones de la tesis de Hernández Corchete fueron publicadas en Sira Hernández Corchete, «La construcción retórica del orden del relato en el documental de divulgación histórica. El caso de la serie televisiva *La Transición*», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*, ed. Gloria Camarero, Madrid: Universidad Carlos III, 2008, pp. 640-49.

intereses del poder político de la década de los ochenta y los noventa. Y, volviendo a la tesis de Hernández Corchete, estos intereses estarían relacionados con la “necesidad de consolidación de la monarquía y de la cúpula política, protagonistas de lo que se denominó como Consenso o Reconciliación Nacional”³².

Sin embargo, desde hace ya unos años, no es anatema cuestionar la Transición. Podemos fechar la crisis económica de 2008 como catalizador de una pérdida de credibilidad de la clase política y de las instituciones democráticas, algo que se sumó a la corrupción, no sólo de los dirigentes políticos, sino también dentro de la propia Casa Real. Todo esto sumado a la violencia y represión de los cuerpos policiales contra las manifestaciones pacíficas que protestaban ante los recortes, el paro y el descontento generalizado han provocado un quiebre en la supuesta linealidad del relato histórico oficial que se vuelve ahora contra sí mismo. Es por eso que, después de más de treinta años de democracia, la sociedad española mira críticamente, no sólo a las bases de la Transición, sino a cómo esta se ha contado a la sociedad.

En el plano cultural, este clima de cuestionamiento se ha denominado crítica a la cultura de la Transición (la CT), y una de las hipótesis que plantea esta crítica es que, en democracia, los límites a la libertad de expresión no son las leyes, sino que son límites culturales³³. Y sigue diciendo que la democracia que se fraguó durante la Transición en España primó la estabilidad por encima de la democratización, algo que en el campo cultural se traduciría premiando la cultura del consenso en detrimento de todo lo problemático. Es decir, que se procedió a una desactivación de la cultura. Y el castigo a la persona que, a pesar de todo, apostaba por lo problemático, ya no se ejercería tanto desde el Estado como desde la propia cultura institucionalizada y, paradójicamente, consistiría en la marginalidad.³⁴ En este contexto, parece inevitable preguntarse si el ostracismo del cine clandestino durante la democracia no tuvo algo que ver con estos nuevos límites culturales.

Sin embargo, muchos años después se produce la emergencia de ese cine clandestino que había caído en el olvido. Existen muchos casos de este retorno, sobre todo por parte de cineastas y programadores que han decidido invocar de nuevo estos fotogramas sacándolos

³² Según las hipótesis planteadas por Hernández Corchete, en la serie *La Transición* se buscaba destacar la figura del Rey a través de múltiples estrategias retóricas que reforzaban virtudes de su personalidad como la capacidad de iniciativa o su don de gentes. “La serie proporcionaba una imagen del monarca como motor del cambio político (...) para despertar la simpatía de los espectadores por el que [el rey] se perfila como uno de los principales artífices de la transición política y, en consecuencia, como uno de los protagonistas del relato”. En *Ibidem*, p. 642.

³³ VV AA, *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*, Debolsillo, 2012, p. 14.

³⁴ *Ibidem*, p. 16.

así del régimen de invisibilidad y de los archivos. Como veremos, diversos factores sociales y políticos acabaron generando una demanda de memoria a pesar de la amnesia social gestada durante las décadas de los ochenta y los noventa. Este reclamo aún hoy sigue rescatando memorias y relatos subalternos que no trascendieron intergeneracionalmente. Se trata de saberes populares arrebatados que se vuelven imperativos en momentos de quiebre y crisis; otro espacio de experiencia ausente tuvo que ser creado de la nada.

5.2.2 Fotogramas clandestinos y otras imágenes del pasado

Producir un nuevo espacio de experiencia del que extraer aprendizajes y memorias requería, en primer lugar, poner en cuestión la narrativa oficial. Adelantándose a todos, Marcelo Expósito junto a Arturo Fito Rodríguez y Gabriel Villota, realizaron ya en 1996 un vídeo con este propósito que titularon *No haber olvidado nada*. Su objetivo era hacer una serie que sirviera de contramodelo a la de *La Transición*; algo que, para 1996, resultaba un raro aviso y un acto de lucidez que sentaría precedentes a largo plazo. Finalmente, sólo realizaron el “capítulo piloto”, para el cual se apropiaron de materiales procedentes del cine, la televisión o las diversas formas de propaganda de un relato oficial que desmontaron recurriendo, asimismo, a diferentes personajes a los que entrevistaron, como Eduardo Subirats o los Hermanos Bartolomé a colación de su trabajo *Después de...*³⁵ De esta manera, *No haber olvidado nada* alternaba, mediante montaje, imágenes de programas de TVE, como el *Documentos TV* dedicado al año 92 y titulado “El año de España” o escenas de la mencionada serie *La Transición* con imágenes de las manifestaciones obreras y la represión policial de la Transición del CCM que ya habían sido usadas previamente en *Después de...*, además de, por otro lado, recurrir a las palabras de distintas figuras que ponían asimismo en cuestión el relato oficial de la Transición. El montaje enfrentaba así discursos tan dispares que dejaban entrever el artificio sobre el que se sostenía el relato histórico oficial.

En esta misma línea, pero ocho años después, un corto de María Ruido también recurrió al cine clandestino de la Transición como muestra de las lagunas en la memoria colectiva del Estado español y su régimen de visibilidad hegemónico. *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado* (2010) es elocuente en su propio título. Se trata, de hecho, de un *spin off* que responde a una invitación de una revista electrónica que le pidió a la cineasta que realizara algo sobre el silencio. Y, como me dijo en una entrevista, “para mí el silencio es la censura”³⁶. En este sentido, se suceden en él una serie de fotogramas dispares que se montan y que

³⁵ Para mayor información sobre *Después de...* ver nota 82 del cuarto capítulo.

³⁶ María Ruido, Entrevista realizada por la autora, 22 de septiembre de 2016 en Madrid.

buscan poner en cuestión no sólo el período de la Transición española en sí, sino precisamente cómo este proceso fue contado y transmitido a la sociedad. Para ello, recurre a entrevistas a intelectuales y cineastas, utilizando asimismo imágenes de cine clandestino, como es caso de la película *O todos o ninguno* del CCC que, como ya hemos visto, recoge el proceso de huelga más largo en Cataluña desde 1939. El objetivo de recuperar esta película de los archivos y darle una visibilidad de la que carecía era precisamente mostrar lo que no puede ser visto, una de las narrativas más silenciadas de la historia de la Transición: las grandes movilizaciones sociales y la organización política de base en la España de esos años.

Por otro lado, también aparecen fotogramas de la película *Rocío*, como sabemos, censurada en el año 83 mediante cortes en las partes de su metraje que hacían referencia a los crímenes en Almonte durante la Guerra Civil y a su principal perpetrador. María Ruido elige este caso para hablar de la censura en democracia, enfatizando la idea de que, lo que accede al régimen de lo visible está fuertemente controlado y condicionado después incluso del fin de la dictadura. En esta misma línea, y rompiendo completamente con la temática y la temporalidad, la cineasta también recurre a una entrevista que encontró en los archivos de la televisión gallega realizada a un pescador durante el desastre del *Prestige*. El pescador, incrédulo y mirando directamente a cámara, preguntaba al director de la cadena gallega que quién les pagaba para que no dijese nada del suceso, quién presionaba a los trabajadores de televisión para ocultar la información de lo que estaba sucediendo por culpa del hundimiento del barco. Finalmente, el pescador asume que esta entrevista “tampoco va a salir”. El montaje de todos estos casos, más allá de una temporalidad fijada o pretendidamente estable, da vueltas en torno a una misma idea: la imposibilidad de acceso a un régimen de visibilidad hegemónico fielmente custodiado por el poder. De hecho, el corto también hace alusión a la serie televisiva *La Transición* de Victoria Prego y Elías Andrés como ejemplo de visibilidad hegemónica unívoca.

Por otro lado, si *Democráticos tiranos* trataba de recuperar los Sucesos de Vitoria poniéndolos en relación con nuevas formas de represión democráticas, otros documentales han tratado o están tratando de recuperar relatos concretos de la Transición. Por ejemplo, las luchas que los presos sociales llevaron a cabo a través de la COPEL, la Coordinadora de Presos en Lucha, está siendo recuperada a través de un documental que está en proceso de edición en la actualidad y que se ha financiado a través de crowdfunding³⁷. Además de

³⁷ Para saber más acerca de este proyecto y el proceso de financiación, se recomienda la consulta de «COPEL: una historia de rebeldía y dignidad», accedido 20 de septiembre de 2017, <https://www.verkami.com/projects/16369-copel-una-historia-de-rebeldia-y-dignidad>.

entrevistas, *COPEL, una historia de rebeldía y dignidad* recurre a imágenes de la época, como las fotografías de *Presons* realizadas en la cárcel de Carabanchel, del CCM, partes del metraje de *Más allá de las rejas*, de Llorenç Soler o, incluso, un noticiario que Francesc Bellmunt realizó en 1978 sobre la Coordinadora para el ICC. Otro documental en proceso, ahora relacionado con las luchas LGTB durante la Transición, también está recurriendo a imágenes de los setenta de las protestas contra algunas de las leyes que más afectaban a estos colectivos, como la manifestación en Barcelona registrada en *Abajo la ley de peligrosidad*, de José Romero Ahumadas (1977)³⁸.

Por su parte, *Mamá ha trabajado* (2011), es un medimetraje de Sonia García López sobre la lucha de las mujeres en el sector textil durante la Transición. En la misma línea que las anteriores, busca también rescatar cuál fue el papel de la mujer en la lucha de clases y en su doble condición de género y como obrera. Las imágenes de archivo a las que recurre muestran también las protestas en la calle y las huelgas del sector llevadas a cabo durante la Transición, especialmente en Valencia³⁹. Una temática cercana a lo que, en su tiempo presente, también trató de hacer Helena Lumbreras. *CCOO, 50 anys d'història de Catalunya* es un documental producido por TV3 sobre la historia de CCOO que recurre, entre otras, a imágenes del Grup de Producció y de la Comissió de Cinema de Barcelona, así como a metraje de *Será tu tierra* de Llorenç Soler⁴⁰. Por otro lado, *El tiempo de las cerezas (1977-1979). Eclósión libertaria*⁴¹, busca reelaborar la historia del anarquismo en España durante la Transición, con un foco importante sobre el papel que tuvo la revista *Ajo blanco* en la configuración y aglutinamiento de este colectivo sobre todo desde el aspecto cultural. Otra narrativa recuperada a través de un documental es la de la historia del punk durante estos años y que se titula *Lo que hicimos fue secreto*⁴².

Las imágenes en 16mm que han sido recuperadas de archivos personales o públicos para re-montar unos relatos fragmentados y sepultados son esas imágenes precarias que durante los sesenta y los setenta se registraron tratando de dejar una prueba para el futuro que atestiguará que, eso que estaba sucediendo, había sido *verdad*. Imágenes perdidas en las

³⁸ Ley de Vagos y Maleantes o la de Peligrosidad Social, las más comunes a través de las cuales se juzgaba y condenaba a este colectivo durante el franquismo y la Transición

³⁹ *Mamá ha trabajado* es un documental realizado íntegramente con fotografías, películas domésticas y amateur realizadas, en su mayoría, por trabajadoras y trabajadores, en muchas ocasiones en la clandestinidad. En Sonia García López, «Mamá ha trabajado», *Hipócrita lectora*, accedido 5 de septiembre de 2017, <https://hipocritalectora.wordpress.com/2015/03/17/mama-ha-trabajado-2/>.

⁴⁰ «Documental “CCOO, 50 anys d’història de Catalunya»», accedido 15 de septiembre de 2017, <http://ccoo.cat/noticia/188240/documental-ccoo-50-anys-dhistoria-de-catalunya#.Wd1bLoUp0zF>.

⁴¹ «El tiempo de las cerezas. 1977-1979 Eclósión libertaria», accedido 12 de septiembre de 2017, <https://vimeo.com/143130805>.

⁴² «LQHFS», accedido 15 de septiembre de 2017, <http://loquehicimosfuesecondemna.es/>.

entretelas del tiempo que habrían de emerger antes o después. Y en esa emergencia han sido transformadas, copiadas y modificadas de formato, se han remontado junto a nuevas imágenes produciendo otros sentidos, nuevas formas de nombrar el pasado y de entenderlo. Son imágenes que se mueven en el espacio pero también en el tiempo. Su precariedad también las libera de ser presas de una calidad que nunca las ha definido, recordemos que su procedencia es la de una imagen que había de circular y ser vista, más allá de autorías o de la nitidez de sus contornos. Tal y como también afirmaba Hito Steyerl a colación de la imagen pobre, que:

“Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, rípeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. La imagen pobre es rag o rip, avi o jpeg, una lumpen-proletaria en la sociedad de clases de las apariencias”.⁴³

Estas imágenes no sólo emergen con el objetivo de recuperar relatos del pasado, también retornan para hablar de las propias películas silenciadas de la Transición y que están siendo rescatadas a través del mismo medio cinematográfico⁴⁴. Algunas, de hecho, eran sólo imágenes en bruto que habían quedado sin montar. Como le sucedió a las imágenes que Antonio Artero registró del primer mitin de la CNT en marzo de 1977 celebrado en San Sebastián de los Reyes, y que Pablo Nacarino retomó bastantes años más tarde para permitir en 2010 su emergencia a través del documental *Furia libertaria*. En esta misma línea, *El rapto de Europa*, el documental que recupera *Informe General*, de Pere Portabella; *Veinte años no es nada*, que rescata la película de *Numax Presenta*, de Joaquim Jordá, y *El caso Rocío*, que reelabora la polémica en torno a *Rocío*, no son casos inconexos: estas formas de reivindicar obras cinematográficas tienen asimismo relación con la recuperación de ciertos relatos del pasado que hablan de la organización del pueblo. Al igual que *CCCV Cineclub Carlos Varela* (Ramiro Ledo, 2012), un documental sobre Carlos Varela Veiga, el cineasta que registró en 8mm

⁴³ Hito Steyerl, «In Defense of the Poor Image». *e-flux*, n.º 10, noviembre de 2009. <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.

⁴⁴ Dagmar Brunow también considera que los colectivos de cine alemanes de los setenta no están investigados suficientemente y achaca esta incapacidad para incluirlos en la historiografía del cine alemán a varios motivos, entre los que se encuentra la propia negación de la autoría de estos grupos, algo que, en la historia canónica del cine, tan basada en cuestiones autorales, supone una amonestación. En Dagmar Brunow, *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*, Alemania: De Gruyter, 2015, p.111. Brunow además sostiene que la falta de investigación en este sentido también supone una falta en la propia configuración de la memoria visual alemana. En *Ibidem*, pp. 104-105.

diferentes luchas del pueblo gallego, así como la reivindicación de su cultura e identidad. Se trata, de hecho, de distintas formas de emergencia que nacen de un mismo impulso: el de imaginar y localizar nuevas formas de nombrar lo real y la experiencia, así como de establecer lo sensible, en un momento de ruptura o quiebre histórico en el que los grandes relatos y las verdades se han desmoronado. De ese quiebre, emergen, entre otras cosas, las imágenes del pasado.

Y para llegar hasta donde están, estas imágenes clandestinas han viajado y aguardado en el tiempo, se desorientaron y desaparecieron, fueron manipuladas e incluso vejadas, vendidas, robadas, usadas sin ética o bajo deseos fetichistas. Pero también han emergido y relatado otras verdades que se habían querido ocultar, alcanzando un horizonte de expectativa incierto hacia el que se orientaban y que se ha materializado por fin. Pero además, como la imagen pobre, la imagen clandestina ha contado con múltiples cómplices gracias a los que fue “subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada (...) [Y así,] la imagen es liberada de las criptas del cine y los archivos”. Se fugaron para participar de la creación de otros relatos, interviniendo en la memoria y en la construcción del saber histórico a pesar de ser dudosa porque sigue siendo en parte clandestina o ilegal, es “una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original. Su genealogía es [de hecho] dudosa (...) Las imágenes pobres son los Condenados de la Pantalla contemporáneos”⁴⁵.

Pero los cómplices de estas imágenes liberadas de los archivos no son sólo cineastas y colectivos cinematográficos. También desde la investigación académica emerge este tipo de cine olvidado que ahora aparece como objeto de estudio. El primer caso fue la tesis de Roberto Arnau Roselló, titulada *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*, y defendida en 2006 en la Universidad de Castellón. También fue fundamental el texto que Lidya García Merás dedicó en 2007 a este tema enmarcado en la publicación *Desacuerdos del Reina Sofía*, y que lleva por título *El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)*. También fue relevante en la recuperación del cine clandestino la serie documental “Crónica de una mirada. Cine independiente catalán (1960-1970)”, que aglutinó varios de sus films, así como entrevistas a cineastas y documentación bibliográfica. A partir de ahí, una serie de trabajos e investigaciones han tratado de elaborar una narrativa de esta difusa y poco reconocida tipología cinematográfica. Uno de los objetivos más deseables sería que fuera finalmente incluida dentro de la narrativa del cine

⁴⁵ Steyerl, Op. Cit., 2009.

español. Aunque, como veremos en el siguiente apartado, sus usos van mucho más allá de la mera narración de la historia del cine.

Además de la producción cinematográfica y académica, la programación tanto de ciclos de cine como de festivales también tiene un papel crucial en la recuperación de este tipo de narrativas fílmicas. En esta línea, resalta el ciclo comisariado por Julio Pérez Perucha en el MACBA en 2005 titulado *Las brigadas de la luz. Vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*, y que fue uno de los primeros programas que llevó por fin estos documentales a una pantalla grande después de muchos años aguardando en filmotecas o archivos particulares. Otro ciclo, en este caso realizado en septiembre de 2014 en la Sala Berlanga en Madrid, comisariado por Samuel Alarcón y David Varela, y que se tituló *40 años no es nada. Reflejos y derivas del cine militante español contemporáneo*, enfrentó el cine clandestino de la Transición con el cine comprometidamente político de la actualidad⁴⁶. Por último, destaca el Ciclo comisariado por Marc Martínez y Paola Marugán en el CA2M titulado *Aló aló mundo. Cines de invención en la generación del 68* y que en abril de 2015 dedica una de sus sesiones a los colectivos de cine clandestino de la Transición, relacionándolo con el cine del 68.

Aunque, de todas estas prácticas, una de las más potentes y que enlaza además con lo que vamos a desarrollar en el próximo apartado, es la serie de proyecciones y ciclos de temática agraria llevada a cabo por un grupo de trabajo del Cineclub de Santiago de Compostela⁴⁷. Este ciclo, en el que se proyectó *El campo para el hombre*, entre otros films, destaca por haber realizado las proyecciones en dos espacios del medio rural, devolviéndolas en cierta manera a su propia procedencia, y sacándolas de las salas de los cines o de las de los centros de arte. En primer lugar, el ciclo se realizó en Marinaleda⁴⁸, un municipio de la provincia de Sevilla conocido por haber conseguido basar su economía agropecuaria en la equidad social y el anticapitalismo. Poco después, el ciclo se realizó en Arzúa⁴⁹, en el mismo concello en el que se rodó *El campo para el hombre*. Para las dos actividades se produjeron dossiers⁵⁰ con ensayos de los propios integrantes del Cineclub, así como con entrevistas a

⁴⁶ El Cartel del ciclo *40 años no es nada. Reflejos y derivas del cine militante español contemporáneo*. Diseño de Nimú (2014) se presenta en anexo (documento 27).

⁴⁷ En el ciclo también se proyectaron *El mercado del trigo*, de D. W. Griffith (1909); *La isla de las flores*, de Jorge Furtado (1989) y *A tornallom*, de Enric Peric y Miguel Blanco (2003).

⁴⁸ «O cineclub de viaxa a Marinaleda», *Cineclub de compostela*, accedido 17 de diciembre de 2016, <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2010/08/13/o-cineclub-de-viixa-a-marinaleda/>.

⁴⁹ «O campo para o home», *Cineclub de compostela*, accedido 20 de diciembre de 2016, <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2010/10/18/o-campo-para-o-home/>.

⁵⁰ El dossier que se preparó para el ciclo en Marinaleda se puede consultar, aquí: «I Ciclo de Cine Agrario de Marinaleda», *Cineclub de compostela*, accedido 15 de diciembre de 2016, <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/08/marinaleda-a5.pdf>.

Mariano Lisa o textos de otros colectivos como la Escola Popular Galega⁵¹. Tal y como me comentaba uno de los miembros del Cineclub:

“Las actividades buscaban cierta amplitud, con proyección de otros filmes de temática agraria en Marinaleda, una mesa redonda en el caso gallego (en Arzúa) y la edición de textos que reflexionasen sobre estos temas”⁵².

Que proyecciones sobre temática agraria y de reparto de la tierra se hicieran en estos espacios y acompañadas de material que profundizaba aún más en estos aspectos es una manera de reactivar las propias películas. Por el contrario, una película de tipo político o militante que se musealiza sin tener en cuenta el contexto en el que se proyecta puede ser neutralizada al haberla relegado a objeto únicamente susceptible de ser admirado y negándole, a su vez, su capacidad de acción política en el presente. Por eso, desde un punto de vista ético, llevar estas películas al medio rural, a espacios además tan peculiares como Marinaleda o Arzúa, sacándolas de los archivos o de los circuitos profesionalizados del mundo cinematográfico y devolviéndolas a *los pueblos* es una manera de extender y reactivar la vida y la función social y política de estas películas, que siguen funcionando así como “transmisores de la cultura del pueblo”⁵³.

En su conjunto, la serie de prácticas analizadas participan de la resignificación de las imágenes clandestinas e intervienen en sus posibles cambios de estatus y de visibilidad⁵⁴. Es decir, que la forma en que sean recuperadas estas imágenes, los marcos bajo los que se invoquen y los contextos o espacios donde se proyecten, podrán asimismo servir para reactivarlas o, por el contrario, podrán servir para que no caigan en el olvido, pero negando

Y el dossier que se preparó para el ciclo en Arzúa se puede consultar, aquí: «O campo hoxe», *Cineclub de compostela*, accedido 15 de diciembre de 2016, <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/10/arzu-a5.pdf>.

⁵¹ Como explican en su propia web, A Escola Popular Galega es un instrumento a disposición de la comunidad nacional gallega para ejercer una soberanía educativa a partir de un objetivo solidario y crítico orientado a la transmisión de saberes y valores vinculados a la experiencia comunitaria gallega. Un proyecto educativo alternativo que tiene por objeto dotar a la comunidad gallega de los instrumentos para la difusión y el intercambio del conocimiento censurado y excluido de la enseñanza formal. En «Que é a Escola Popular Galega?», accedido 15 de diciembre de 2016, <http://agal-gz.org/blogues/index.php/EPG/2009/09/06/que-e-a-escola-popular-galega>.

⁵² Xan Viñas, Comunicación por correo electrónico, 12 de diciembre de 2016.

⁵³ Mariano Lisa en “Crónica de una mirada. Cine independiente catalán (1960-1970)”. DVD 2.

⁵⁴ Tal y como establece Brunow, “los festivales de cine, la programación de filmotecas y otras formas de comisariado son maneras de convertir el almacenaje de la memoria en memoria funcional. De hecho, también el papel de cineastas incorporando material de archivo en su trabajo puede remediar la acumulación de este material sin uso. Su presentación en un nuevo contexto así como nuevos modos de circulación generarán nuevos significados y nuevas formas de identificación, es decir, nuevos usos de las imágenes de archivo”. [La traducción es de la autora] En Brunow, Op. cit., 2015, p. 39.

su capacidad política en la actualidad. Mientras que unos usos concretos servirán para mantener activos los mecanismos de la memoria que unen pasado y presente a través de las genealogías de saberes populares que circulan y se mantienen activos y vivos a través de ellos, otros, sin embargo, afectarán a su capacidad performativa y se quedarán en la mera contemplación, ayudando en algunos casos a una desactivación que poco tiene que ver con la procedencia del cine clandestino de la Transición. En cualquier caso, cada uso afectará a la estética y a las posibilidades políticas de las imágenes clandestinas, así como también influirá en la memoria colectiva de esos años y modificará de una manera u otra la imagen de un pasado en constante devenir.

5.3 Una genealogía de los gestos

En este último apartado, nos adentraremos en una emergencia más sutil que la de los fotogramas pero no menos potente: la de los gestos. Se trata de una serie de prácticas cinematográficas realizadas en la actualidad y que se asemejan a las llevadas a cabo por los grupos de cine clandestino del tardofranquismo y la Transición que analizamos con detenimiento en el segundo capítulo. En este sentido, no sólo encontraremos semejanzas en unas condiciones de producción restrictivas y precarias, sino también en las formas de trabajo en colectivos y cooperativas, de manera horizontal y autogestionada, que rehúye en muchos casos la profesionalización, enmarcando su actividad en una práctica estrictamente militante. Por otro lado, formas de distribución paralelas o marginales también nos serán familiares, sólo que ahora, aunque no siempre, estarán más en relación con el mundo digital y las posibilidades de internet. También encontramos semejanzas en las formas de exhibición alternativas en donde se vuelve a producir una disolución entre un autor que desaparece y un público que completa el significado de la película a través del espacio de debate, sea cual sea ahora la plataforma en la que se realice.

El objetivo no será tanto realizar una sistematización de estas prácticas en la actualidad, algo que desbordaría la capacidad de este apartado de capítulo, sino de establecer denominadores comunes entre gestos a través del tiempo que nos permitan ir un poco más allá en nuestro análisis. Al fin y al cabo, y como veremos, son prácticas que también tratan de difundir unas imágenes que, aunque no estén explícitamente prohibidas, sí son inaccesibles por motivos comerciales o por otros límites que veremos también. Y en este sentido, y dentro de un nuevo marco histórico, político, social y cultural, resisten asimismo otro régimen de visibilidad impuesto, no por una dictadura al uso, pero sí por las nuevas políticas de lo visible derivadas del capitalismo global. Y es que, como ya hemos ido apuntando, estas políticas ya no tienen tanto que ver con la censura como ley explícita, sino con otras estrategias y fuerzas más descentralizadas y sutiles.

5.3.1 Nuevas clandestinidades

La pulsión documental como gesto elemental de la contrainformación había sido ejemplificada en los registros a pie de calle por parte de grupos como el Colectivo de Cine de Madrid, el Grup de Producció o la Comissió de Cinema de Barcelona. Recordemos que una de las características básicas de estas imágenes es que la mirada que registraba no era la de una persona ajena al acontecimiento político, sino que era una mirada militante en tanto en

cuanto la cámara la empuñaba la misma persona que se manifestaba. En el Estado español, imágenes como éstas se volvieron a hacer habituales a partir del 15M. Si bien es cierto que los avances tecnológicos y las cámaras ligeras permitieron el surgimiento de un cine militante en Europa y otras geografías en la década de los sesenta y setenta, la tecnología digital y, sobre todo, el recurso de los móviles como dispositivos con los que realizar registros ha democratizado exponencialmente la posibilidad de documentar la realidad. Pero además, la aparición de plataformas online como youtube o bambuser⁵⁵ en las que compartir estos contenidos audiovisuales, ha permitido su diseminación masiva, generando a su vez fenómenos como el de las imágenes o los videos virales⁵⁶. Cualquiera con acceso a estos dispositivos y a internet puede registrar hoy día un evento y, con suerte, hacerlo viral. En este sentido, y por poner un ejemplo para el caso español, los vídeos de las cargas policiales durante la protesta del 25 de septiembre de 2012 en Madrid fueron un cúmulo de imágenes subidas a internet por los propios manifestantes que habían acudido a la protesta denominada como “Rodea el Congreso”.

La combinación de estos elementos ha facilitado la tarea de la contrainformación en la actualidad. Desde los registros tomados en la plaza de Tahir durante la Primavera árabe a los tomados en la Puerta del Sol durante el 15M, desde las imágenes de la represión policial en manifestaciones hasta la visibilización de los desahucios. Las TIC (tecnologías de la información y la comunicación), han resultado fundamentales para la documentación y la diseminación de unos acontecimientos que no habrían tenido cabida en los medios de masas oficiales o que, si la hubieran tenido, habría sido tergiversando en muchos casos la información y negando, al fin y al cabo, la posibilidad de auto-representación de sus protagonistas⁵⁷. Sin querer perder de vista que muchos de estos fenómenos no se pueden entender fuera del marco global en el que surgen y del que se retroalimentan⁵⁸, queremos

⁵⁵ Plataforma digital para compartir vídeos en *streaming* (a tiempo real) registrados por personas en distintas partes del mundo con cualquier dispositivo móvil. En «Bambuser», accedido 20 de septiembre de 2017, <https://bambuser.com/>.

⁵⁶ Según Francisco Sierra, “la era del videoactivismo no es la era del acceso, pero la viralidad y la lógica difusa de socialización de las TIC es una condición que hace posible o garantiza la organización y la movilización social”. En Francisco Sierra Caballero, «Videoactivismo y nuevas formas de ciudadanía. Una perspectiva crítica de la Comunicación», en *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*, ed. Francisco Sierra Caballero y David Montero, Barcelona: Gedisa, 2015, p. 28.

⁵⁷ En este tipo de iniciativas, “la imagen es una herramienta de construcción social participativa y contextualizada en torno al conocimiento que permite a los sujetos que lo generan potenciar sus saberes y proyectarse en el espacios con sus tiempos y vivencia, con su memoria y *habitus*. De hecho, cuando hablamos de videoactivismo hablamos de un proceso de apropiación social de la tecnología y, en cierto sentido, de ocupación y dominio del espacio público, tal y como hizo el 15M o Occupy Wall Street”. En *Ibidem*, p. 35.

⁵⁸ Se podrían destacar ejemplos como las experiencias de Video Data Bank, Women Make Movies, Indymedia, Guerrilla TV, Paper Tiger Television o Third World Newsreel. Una de las grandes diferencias por tanto con los cines militantes de los sesenta es precisamente la ruptura espacio-temporal que se da en el mundo globalizado y se

enfaticar dentro del caso español, experiencias como Toma la Tele⁵⁹, una televisión creada a partir del 15M que recurrió a plataformas como youtube o vimeo para difundir sus contenidos. Toma la Tele surge de la misma manera y con los mismos emblemas que surgieron otras iniciativas como Toma los Barrios⁶⁰, haciendo alusión a la importancia de la reapropiación, en este caso, de los medios audiovisuales, es decir, de la necesidad de intervenirlos como un espacio de poder perdido (o que nunca se poseyó) y alejado de la realidad social y de los intereses de los pueblos. La creación de Toma la Tele fue fruto del encuentro en la calle de multitud de personas con intereses afines que tomaron la decisión de auto-organizarse y dar forma a esta iniciativa tras largos procesos asamblearios de toma de decisiones colectiva⁶¹. Hoy, la plataforma web sigue activa y da soporte también a otras iniciativas análogas. Se trata de unas nuevas estrategias de resistencia visual, contando ahora, eso sí, con la inmediatez que procura internet lo que las modifica cualitativamente⁶².

A la aparición de televisiones populares, se le suman la de radios y prensa libres que comparten también unos mismos objetivos contrainformativos. De entre estas iniciativas, queríamos destacar Tm-ex, una televisión social creada a partir de un ERE en Telemadrid que despidió a la mayoría de su plantilla y a partir de lo cual decidieron organizarse en cooperativa. En su web, Tm-ex defiende:

“los valores de una televisión en la que los propios ciudadanos puedan denunciar sus situaciones, con el derecho a una información veraz sin censura, una televisión por y para el pueblo”.

Precisamente, una de sus secciones⁶³ es sobre memoria histórica, para la que han realizado reportajes y documentales sobre, por ejemplo, los abogados de Atocha o sobre la huelga de telefónica en 1976. Para ambos reportajes recurren, una vez más, al metraje del CCM. Vemos así que no sólo hay gente que documenta y comparte en internet

alienta a través de las formas de comunicación simultánea y en red que impone una cultura poscronotópica. En *Ibidem*, p. 34.

⁵⁹ «Toma la tele», accedido 13 de septiembre de 2017, <http://www.tomalatele.tv/web/>.

⁶⁰ Toma los Barrios fue el emblema que surgió cuando se decidió abandonar las acampadas del movimiento 15M en los centros de las ciudades y trasladar la organización política y las iniciativas populares y asambleas originada en torno a ellas a los barrios de estas ciudades.

⁶¹ La creación de Toma la tele se lleva a cabo en abril de 2012. El video que recoge las expectativas y las motivaciones de esta iniciativa se puede consultar aquí: «TOMALATELE La nueva televisión del 15M», accedido 20 de septiembre de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=PIB9a4hSZUQ>.

⁶² Otras experiencias análogas, de entre las múltiples que podríamos mencionar, son «La Guerrilla Comunicacional», <http://www.miraicrida.org/>; «Rojo y negro tv», <http://rojonynegrotv.org/>; «Tele K», <http://tele-k.org/>; «LaTele», <http://latele.cat/> o «Galiza ano zero», <http://galizaanocero.tv/>.

⁶³ Tienen secciones de noticias, reportajes, cultura y entrevistas. La web se puede consultar aquí: «Tm-ex», <http://www.tmex.es/>.

acontecimientos políticos a los que ha asistido y que considera de relevancia produciendo un gran banco de imágenes de acumulación y contrainformación, sino que también existen este tipo de prácticas en formas más elaboradas, lo que implica la producción de reportajes o noticiarios que no se alejan tanto de los Noticiaris que realizaba la CCA en los setenta y que respondían a los medios de información oficiales del franquismo. Y tienen asimismo que ver con esos otros films que, como *El cuarto poder*, del CCC, desautorizaban directamente a los agentes de producción de verdad oficiales y que instaban a la auto-producción de información aunque ésta tuviera que ser realizada en clandestinidad. Tanto unas como otras iniciativas, lo que hacen es poner sobre la mesa un tema especialmente recurrente en los momentos en los que imaginarios radicales disputan su hegemonía a otros en declive⁶⁴.

Ejemplos como Tm-ex o los ciclos de temática agrícola en los que se proyectó *El campo para el hombre* y que veíamos en el apartado anterior, nos muestran cómo el cine clandestino de la Transición sigue transmitiéndose por circuitos paralelos. Y eso a pesar del ostracismo. Estas vías de transmisión no institucionales albergan una potencia especial; hay una emergencia de este cine que va más allá de una concepción fetichista de sus fotogramas en 16 mm y que invoca una memoria local como aprendizaje para las luchas del presente. Se trata de una búsqueda en los archivos que tiene como objetivo extraer experiencias del pasado para aplicarlas a problemáticas del presente. De los muchos ejemplos que se podrían mencionar, resaltamos la proyección en junio de 2016 de *La ciudad es nuestra* organizada por una asamblea popular inmersa en una lucha por la defensa del territorio en un barrio de Madrid.

No vamos a entrar a analizar el conflicto sobre el cual se realizó la proyección, pero sí apuntaremos que, en este caso, *La ciudad es nuestra* servía como muestra de otros conflictos urbanos en el Madrid de los años setenta, y de cuáles fueron entonces las estrategias de resistencia y organización del pueblo; saberes populares de un pasado que ahora circula a través del cine y se reactiva en las prácticas de esta asamblea popular. Por otro lado, la proyección se organizó en la plaza conocida popularmente como Xosé Tarrío, militante anarquista que murió en la cárcel⁶⁵. En este sentido, varias temporalidades y luchas convergieron así en el acontecimiento mismo de la proyección que se volvió punto de encuentro de un saber resistente y salvaje en tanto en cuanto escapa de toda institucionalización, categorías y clasificaciones. En este caso, el archivo del cine clandestino

⁶⁴ Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de México, 2002, p. 100.

⁶⁵ Fotografía de la proyección se presenta en anexo (documento 28).

emergió como saber no sometido de la lucha y las formas de organización del pueblo que se reconoce y encuentra a través del tiempo. Hacer la genealogía de este cine no sólo trata entonces de elaborar un saber histórico de las prácticas cinematográficas o las luchas, que también, sino, sobre todo, de facilitar el uso de ese saber en las tácticas actuales⁶⁶. En otras palabras, no domesticar el saber salvaje, sino procurar una conciencia histórica polimorfa, dividida y combativa⁶⁷.

Además de las distintas versiones de documentación, contrainformación y circulación de las luchas, queríamos destacar nuevas formas de producción de archivos y de distintas maneras de difusión de sus contenidos. Aunque no pertenezca a lo puramente audiovisual, el archivo generado en torno al movimiento 15M merece, al menos, ser mencionado por las características en su conformación y la cercanía con otras prácticas archivísticas de los setenta que analizamos con anterioridad. El archivo del 15M se creó el 20 de mayo de 2011 sobre la propia Acampadasol con el objetivo de recopilar materiales que hablasen del propio asentamiento. Era una manera de registrar un acontecimiento que, ya desde el momento en el que estaba sucediendo, se entendió como algo que merecía ser recordado. Tal y como la propia web del archivo recoge, “se trata de documentar aquello que está sucediendo, en el momento mismo en que sucede: desde el principio surge como un archivo en proceso”⁶⁸.

El trabajo de archivo lo llevaron a cabo archiveros, bibliotecarios, fotógrafos o diseñadores, aunque otras personas no profesionalizadas también aprendieron estas prácticas sobre la marcha. Estas personas, “cotidianamente, reformulan la propia noción de lo que es un archivo”⁶⁹. Al igual que el trabajo de archivo que vimos con el Volti o la Central del Curt, el archivo del 15M se autogestionó y autoorganizó al margen de cualquier estructura institucional. Sus formas de trabajo se basaron en la horizontalidad, la cooperación y una práctica militante en donde nadie esperaba cobrar por el trabajo realizado. De hecho, y tal y como también se autodefine aún hoy en su web, el archivo del 15M “forma parte del movimiento social: además de ser un archivo del activismo, se trata de un archivo activista”⁷⁰.

Los usos a los que este archivo dio lugar, en donde la propia práctica colaborativa y abierta para el uso común, derivaron en exposiciones y experiencias múltiples, definen su propio sentido. La distinción que hace Assmann entre una memoria de almacenaje y una

⁶⁶ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 22.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 174.

⁶⁸ «Archivo 15M», accedido 20 de septiembre de 2017, <https://archivosol15m.wordpress.com/about/>.

⁶⁹ *Ídem*.

⁷⁰ *Ídem*.

memoria funcional resulta aquí interesante ya que, como ella apuntaba, su importancia no tiene tanto que ver con la mera acumulación, sino con la condición de posibilidad de aquello que contiene. Es decir, que el uso de los materiales de un archivo es así una parte elemental del mismo en tanto en cuanto mantiene su contenido activo y en constante circulación y resignificación, permitiendo así la intervención del saber histórico acumulado en ellos a través de la imaginación. En esta línea, otro ejemplo que se puede mencionar es el del Local anarquista Magdalena, un archivo centrado sobre todo en materiales de ideología libertaria y compuesto de una biblioteca, una videoteca y un archivo⁷¹. En el texto que acompaña a cada una de sus secciones se hace patente que el objetivo de los materiales que alberga el local es que sean usados en las luchas del presente, haciendo patente ese deseo de circulación y reactivación de los saberes del pasado, tal y como explicitan en su web:

“Creemos que, lejos de anclarnos en lo sucedido, debemos valorar los acontecimientos según las circunstancias que nos advienen en el momento determinado. No obstante, el pasado siempre puede servir de referente para impulsar las luchas, aprender de los aciertos y no repetir los mismos errores. Así, consideramos que el archivo puede ser un complemento para mantener viva la historia de los movimientos contestatarios”⁷².

Estos ejemplos tratan de proporcionar una memoria de las luchas que sea útil para el presente en tanto que mantienen viva una genealogía de los saberes populares y las luchas. Pero además, éstos y otros ejemplos que no podemos desarrollar aquí, pueden ser considerados “archivos autónomos” en tanto en cuanto son desarrollados y gestionados por grupos que tratan de preservar la herencia de culturas o ideologías periféricas de la sociedad. Estas prácticas archivísticas comunitarias, que no cuentan con la intervención del Estado ni de ninguna institución, han ganado importancia y visibilidad recientemente⁷³. La idea de archivos autónomos enlaza además con la autonomía y la autogestión de los propios colectivos de cine clandestino de la Transición, pero también, y en términos más generales, con la importancia de la autonomía para tantos movimientos políticos durante la década de los setenta. Por otro lado, esta emergencia está asimismo en relación con las prácticas archivísticas de diversas comunidades y colectivos que ya teorizamos en el capítulo anterior

⁷¹ Cartel de la videoteca del Local Anarquista Magdalena se presenta en anexo (documento 29).

⁷² «Archivo», *Local Anarquista Magdalena*, accedido 20 de mayo de 2016, <http://www.localanarquistamagdalena.org/archivo/>.

⁷³ Shaunna Moore y Susan Pell, «Autonomous archives», *International Journal of Heritage Studies* 16, n.º 4-5 (2010), p. 257.

siguiendo a Appadurai a colación de las imágenes de *Vitoria*, y en donde la imaginación se volvía la herramienta indispensable para su conformación⁷⁴.

En esta misma línea, pero abandonando el archivo como lugar concreto y localizado en el espacio, también han surgido plataformas online con el objetivo de almacenar y facilitar el acceso y la difusión de cine contrainformativo o político. Ejemplos como Naranjas de Hiroshima⁷⁵, Cine rebelde⁷⁶ o Cine político⁷⁷, son espacios virtuales en los que compartir contenidos que sirven a la diseminación de una cultura política y de un saber diferenciado de la lucha. Estas plataformas facilitan no sólo el conocimiento, sino también la descarga y uso de unos materiales de por sí marginales y de difícil acceso. Tal y como recuerda Hito Steyerl:

“Hay actualmente al menos veinte ensayos cinematográficos de Chris Marker disponibles online. Si uno quiere una retrospectiva, se puede hacer. Pero la economía de las imágenes pobres consiste en algo más que las meras descargas; se pueden guardar los archivos, verlos de nuevo, incluso reeditarlos o mejorarlos de ser necesario. Y los resultados circulan. Archivos avi borrosos de obras maestras semiolvidadas se intercambian en plataformas p2p semisecretas. Videos grabados clandestinamente con el teléfono se emiten en YouTube. Se intercambian dvds con copias privadas de artistas, videos en estado preliminar. Muchas obras de cine vanguardista, ensayístico y no comercial han sido resucitadas como imágenes pobres. Les guste o no. *La imagen pobre construye así redes globales anónimas igual que crea una historia compartida*. Construye alianzas al viajar, provoca traducciones acertadas o erróneas, y produce nuevos públicos y debates. Al perder su sustancia visual recupera algo de su impacto político y deja un nuevo aura alrededor suyo. Este aura ya no está basada en la permanencia del "original", sino en la transitoriedad de la copia”⁷⁸.

Sin embargo, tal y como ya apuntamos en el capítulo anterior, tampoco deberíamos entregarnos a una excesiva confianza en el mundo de internet y sus posibilidades. Al fin y al cabo, sigue teniendo mucho más impacto en lo social y por tanto en lo real aquello que pasa por televisión que aquello a lo que sólo se puede acceder a través de youtube. Recordemos, por ejemplo, el impacto que produjo a Marisa el asistir a una proyección clandestina en 1976 y preguntémosnos hasta qué punto ese impacto habría sido tal si hubiera visionado *Vitoria* a través de internet. Existen múltiples factores que intensificaron la experiencia de Marisa y que

⁷⁴ Arjun Appadurai, «Archive and Aspiration», en Joke Brouwer y Arjen Mulder (eds.) *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 2003, pp. 14-25.

⁷⁵ «Naranjas de Hiroshima», <http://www.naranjasdehiroshima.com/>.

⁷⁶ «Cine rebelde», <http://www.cinerebelde.org/>.

⁷⁷ «Cine político», <http://cinepolitico.com/>.

⁷⁸ Steyerl, Op. cit., 2009.

analizamos ya en el segundo capítulo, pero tampoco debemos subestimar cuánto de pérdida se debería a la propia visualización de *Vitoria* a través de la web en comparación con esta otra experiencia que marcó de por vida a Marisa. El alcance de las imágenes, en el sentido de su capacidad para afectarnos, está completamente imbricado con el formato a través del cual se acceda a ellas. Por eso, en muchos casos, se tolera la circulación de estas imágenes a través de este tipo de canales ya que, siempre que no salgan de ellos, seguirán siendo en cierta manera clandestinas. No olvidemos que *Democráticos tiranos* podrá ser visto por youtube pero nunca lo veremos en televisión. Las nuevas políticas de lo visible, más que prohibir expresamente, generan límites y exclusiones a partir de normas que no parecen antidemocráticas en tanto en cuanto responden exclusivamente a lógicas económicas o mercantiles, es decir, tienen que ver con otros límites asumidos como naturales.

Algo que dificulta el análisis de la genealogía de los gestos y prácticas clandestinas es que las condiciones de visibilidad de los setenta y actuales son radicalmente distintas. En la actualidad, la saturación, el exceso de información y la sobreexposición han producido unas variaciones que se traducen, por ejemplo, en unos efectos anestésicos sobre nuestra capacidad para percibir lo sensible⁷⁹. A diferencia de lo que ocurría en los setenta, cuando, por ejemplo, la llegada de imágenes de la guerra de Vietnam producía una gran conmoción, la sobrecarga de estímulos hoy hace que nuestra percepción de lo sensible se vea sobrepasada. Hasta hace bien poco, el objetivo había sido más bien desvelar y dar cuerpo a aquello que en la constante regulación de lo visible había quedado oculto, esos puntos ciegos que a lo largo de la historia han ido conformado el régimen de lo invisible: lo censurado, lo tabú, lo reprimido o los secretos. Sin embargo, la condición de visibilidad de las imágenes ahora se mueve en otro ámbito: ya no existen los secretos. El mundo está expuesto o, más bien, sobreexpuesto. Por ello, más que facilitar la comprensión del mundo, la hipervisibilidad pasma, atonta y anestesia. La saturación ha producido una desactivación de la carga afectiva de unas imágenes que se han vuelto, en muchos casos, insensibles. De hecho, la celebrada transparencia impone en realidad el panóptico de Bentham que hace que, para evitar ser vigiladas y cuantificables, la clandestinidad vuelva a ser legítima estrategia.

En este sentido, distribuidoras como aquella que vende dvd's de cine clandestino y político en el rastro de Madrid y de la que ya hablamos en la introducción, se niegan a estar en internet y basan sus relaciones en el trato personal. Su catálogo son unas hojas fotocopiadas y grapadas que puedes conseguir sólo si te cruzas con su puesto. En este mismo

⁷⁹ Allen Feldman, «On cultural anesthesia: from Desert Storm to Rodney King», *American Ethnologist*, n.º 21 (1994), pp. 404-18.

sentido, sabemos que un archivo de fotografías del 15M con imágenes de la acampada, de asambleas, manifestaciones y cargas policiales fue depositado en el International Institute of Social History de Ámsterdam. Sin embargo, su acceso está restringido y, para poder ser consultado, es necesaria la aceptación de la persona que allí lo depositó. El motivo no es otro que el de ocultar cierta información que podría ser susceptible de ser usada en contra de las personas que aparecen retratadas en las imágenes. Recordemos que la imagen clandestina está siempre en riesgo de volverse en contra de sí. En la misma línea, también sabemos que la asamblea popular que proyectó *La ciudad es nuestra* en un barrio de Madrid en 2016 no concede entrevistas a pesar de habersele sido solicitado en varias ocasiones. Además, los textos que publican sobre el conflicto urbanístico por el que luchan los firman con el nombre del colectivo al que pertenecen y, si el medio les solicita nombres de personas, los firman con pseudónimo.

Éstos son sólo unos ejemplos de nuevas estrategias de lucha en términos de in/visibilidad, que en la actualidad y a diferencia de lo que solía suceder, se refieren a cómo incidir en lo sensible sin ser visto. Vemos así cómo los códigos cambian dependiendo de las formas de control que adquiera el poder. De hecho, éste es también el motivo por los que, ni en la introducción ni en este punto facilitaremos el nombre de ninguna de las agrupaciones que acabamos de mencionar, así como tampoco profundizaremos más en sus formas de organización y luchas, al considerar que también el mundo académico y los análisis que de él parten, pueden ser agentes en el escrutinio y la hipervisibilidad de las resistencias, algo que no siempre tiene consecuencias positivas para las mismas, sino todo lo contrario.

5.3.2 Estéticas de la in/visibilidad en una Ciutat morta

La censura en la actualidad a veces no es sutil y adquiere formas tan poco sofisticadas como la llamada Ley Mordaza⁸⁰. Con el objetivo de documentar casos de censura en la actualidad y hablar de esta problemática creciente que está afectando a la libertad de expresión dentro del caso español, la misma productora que realizó *Democráticos Tiranos* se propuso realizar un documental que se encuentra en proceso de edición titulado *Tijera contra papel. Historia de la nueva censura*⁸¹. El documental se basa en algunos de los casos que recientemente han cercenado la libertad de expresión en el Estado español. Por poner sólo algún ejemplo, uno

⁸⁰ Su verdadero nombre es Ley de Seguridad Ciudadana. Fue redactada en plena crisis económica y aprobada en 2013 sólo con los votos del Partido Popular y toda la oposición en contra. Afecta al derecho a huelga, manifestación, las devoluciones en caliente en la frontera o la posibilidad de grabar o criticar a policías, entre otras cuestiones. Las multas pueden llegar a los 600.000 euros.

⁸¹ Se trata de una colaboración entre Garimba Records y Bonzo Producciones.

de los que ha cobrado más visibilidad recientemente es el de una chica que ha sido juzgada y condenada por realizar chistes de Carrero Blanco⁸². También destaca el de un youtuber de 23 años que ha sido acusado de enaltecimiento del terrorismo por los trabajos periodísticos que subía a internet bajo el sello Resistencia Films⁸³. Las producciones son entrevistas, videoclips y reportajes en los que el joven cineasta denuncia la precariedad social, los abusos policiales y judiciales, desahucios, violaciones de derechos o la represión a los movimientos obreros y populares, temáticas que nos recuerdan bastante a las tratadas por los grupos de cine clandestino. En este sentido, y ya para concluir, nos vamos a centrar en un caso de estudio concreto, el de una película realizada por la cooperativa Metromuster en Barcelona con el título *Ciutat morta*. El objetivo es analizar con más detenimiento las analogías, pero también las diferencias, entre prácticas cinematográficas clandestinas desarrolladas en temporalidades tan dispares como los años setenta y la actualidad. Aunque, a pesar de todo, los gestos sigan siendo los mismos.

Metromuster se autodefine como una productora independiente que lleva experimentando con el arte, la comunicación y la política desde el 2010. Entre sus objetivos, y tal como dicen en su web, destaca el conseguir recursos para proyectos de naturaleza no comercial, contribuir al cambio social a través del empoderamiento de todo tipo de comunidades y colectivos en lucha, fomentar las formas alternativas de entender los espacios de convivencia y la recuperación de la memoria histórica⁸⁴. Debemos localizar el origen de la cooperativa en el 15M de Barcelona, concretamente en la Comisión Audiovisual que se generó en la acampada y a la que pertenecieron algunos de los posteriores integrantes de Metromuster. En la acampada, un grupo de gente que no se conocía de nada comenzó a colaborar a través de una actividad muy intensa de grabación de videos exprés que contaban lo que estaba sucediendo. La comisión de comunicación, que se encargaba de generar contenidos más informativos y hacia fuera se distinguió así de la de audiovisual, que hacía al revés, recogía lo que pasaba con un objetivo documental⁸⁵. Tal y como ya hemos visto en otras experiencias análogas, se buscaba dejar constancia de que aquello que estaba

⁸² La Audiencia Nacional condenó a un año de prisión y a siete de inhabilitación absoluta a Cassandra Vera por escribir trece tweets con chistes sobre el presidente del Gobierno franquista Luis Carrero Blanco, asesinado por ETA en 1973. La Audiencia considera que constituyen un delito de humillación de las víctimas del terrorismo. Para leer los chistes se puede consultar Julia Pérez, «Los 13 tuits por los que ha sido condenada Cassandra a un año de prisión», *Público*, 29 de marzo de 2017.

⁸³ Aníbal Malvar, «La Ley Mordaza lleva a un youtuber de 23 años a la AN por enaltecimiento del terrorismo», *Público*, 27 de julio de 2017.

⁸⁴ «Metromuster», accedido 13 de septiembre de 2017, <http://metromuster.cat/nosaltres/>.

⁸⁵ Metromuster, Entrevista realizada por la autora, 16 de diciembre de 2016 en Barcelona. En anexo se presenta una transcripción de parte de la entrevista (Entrevista 4).

sucedido era real. A partir de ahí se generó un archivo con un banco de imágenes y vídeos que, por un lado, se almacenaban, y por otro, se iban colgando en canales de youtube⁸⁶. Como ellos mismos lo relatan, “había una motivación de documentación porque éramos muy conscientes de que lo que estábamos viviendo en ese momento era histórico”⁸⁷.

Además de este trabajo documental, al poco tiempo empezaron a tomar conciencia de la importancia de seguir formándose y explorando otros formatos, querían ir más allá del lenguaje activista del día a día que consistía en documentar manifestaciones. Siguiendo este deseo, y un año después de la eclosión del 15M, comenzaron a organizar charlas y talleres con figuras del mundo cinematográfico como Mercedes Álvarez, quien les dio una clase en la que habló de Godard, Chris Marker y los grupos Medvedkin. Les pasó trozos de producciones de cine militante o político, como el *El fondo del aire es rojo*, y puso así en valor el trabajo que la comisión realizaba de forma intuitiva, ubicándolo históricamente en una genealogía del cine militante. Según cuentan los propios integrantes de Metromuster, “historizó nuestro trabajo, lo cual estuvo bien, porque para nosotros era una forma de creernos lo que estábamos haciendo”.

El grupo empieza a coger forma. Algunos integrantes entran y otros salen, pero a partir de ahí hacen trabajos como la campaña por Esther Quintana, la mujer que perdió un ojo en una manifestación por el impacto de una pelota de goma disparada por la policía y a la que, recordemos, también entrevistaron los realizadores de *Democráticos tiranos*. Por otro lado, también acaban un documental que habían empezado antes del 15M, *No res* y, con la incorporación de un nuevo integrante, deciden por fin conformarse como cooperativa. Además de trabajos por encargo, se especializaron en videos antirrepresivos. Su estrategia, tal y como ellos mismos la definen, es descodificar los códigos del activismo. Con ello se refieren a “no caer en los vicios de los movimientos sociales de ir a la defensiva, sino convertirlo en un ataque. Cambiar el tipo de música, la estética mal cuidada de los videos activistas”. Esto los aleja en cierta manera de las prácticas de cine clandestino en los setenta, en donde esta estética activista no era un problema, sino que esta imagen pobre o precaria era más bien una señal de identidad.

Sin embargo, bajo unas nuevas condiciones de producción y, sobre todo, bajo una visibilidad saturada, debían ir más allá. Las imágenes ya no impactan porque sean impactantes. Por eso, si querían tener cabida en el reparto de lo sensible tenían que emplear

⁸⁶ «15Mbcn», <https://www.youtube.com/user/15Mbcn>. Hay unos trescientos videos colgados en este canal de youtube.

⁸⁷ Metromuster, Entrevista realizada por la autora, 16 de diciembre de 2016 en Barcelona.

otras estrategias. Entonces, a la vez que se especializaban en vídeos sobre el movimiento antirrepresivo denunciando casos como el de Quintana o el de un chico que murió bajo custodia policial en los calabozos de El Vendrell en 2013, probaban nuevos modos de relatarlo y de contarlos. De hecho, ya en los vídeos del 15M hay mucha experimentación. Además del registro como cine directo, existen otros lenguajes en los que se juega con el humor o a través de generar contrastes que produzcan extrañamiento, introduciendo, por ejemplo, el estilo publicitario en medio de un documental al uso. Este tipo de estrategias se asemejan asimismo al propio *modus operandi* de Llorenç Soler en sus trabajos más experimentales⁸⁸, quien, recordemos, tenía un gusto especial por el humor absurdo y por intercalar imágenes de la miseria de Barcelona a finales de los sesenta con imágenes de los escaparates y anuncios asociados al consumismo capitalista surgido a partir del desarrollismo.

El empeño que Metromuster pone al debate público, es otra de las vertientes que se asemeja las prácticas cinematográficas clandestinas de la Transición en donde recordemos que se buscaba enfatizar la reflexión a través de dossiers y otros materiales producidos para las proyecciones clandestinas. Metromuster ha trabajado y se ha esforzado de manera consciente también en esto adecuándose ahora, eso sí, a las nuevas condiciones de visibilidad y de producción. Es decir, que además de centrarse en estos debates posteriores, dedican muchos de sus esfuerzos al impacto de sus films en redes sociales. De este modo, su trabajo va mucho más allá del propio documental, abarca también el antes y el después, es decir, todo lo que genera mientras se está realizando y tras ser proyectado. Se crean así nuevos públicos y otras formas de acceder a las maneras de producción de verdad y visibilidad. Una estrategia que veremos de manera más concreta y detallada a través del caso de *Ciutat morta*, la producción que marcó un antes y un después en la vida de este grupo.

Ciutat morta (2013) cuenta una trágica historia de represión en la ciudad de Barcelona. Todo comienza cuando, el 4 de febrero de 2006, durante el desalojo de una casa ocupada en la que se estaba haciendo una fiesta multitudinaria, un agente de la Guàrdia Urbana de Barcelona recibe un fuerte impacto en la cabeza por un objeto lanzado desde la azotea y queda en coma. Varios jóvenes fueron detenidos, cuatro de ellos, acusados de ser los responsables de la agresión, fueron condenados a prisión. El 26 de abril de 2011, Patricia Heras, una de las encarceladas, se suicidó durante un permiso penitenciario. Las versiones policial y judicial del caso difieren radicalmente de la que aparece en *Ciutat morta*, que, además de hablar de la brutalidad con la que la policía desalojó la casa, muestra cómo aquella noche

⁸⁸ Reconocen influencias del movimiento antiglobalización en Barcelona, la guerrilla de la comunicación, que lo que hacían era jugar con el *fake*, el falso video. En *Ídem*.

Heras ni siquiera estaba allí⁸⁹. A pesar de que la historia se trató con mucha discreción por parte de los medios de comunicación y por las fuerzas de orden público en Cataluña, Metromuster hizo un documental que sacó el caso a la luz y que inicialmente titularon *4F: ni oblit ni perdó* (*4F: ni olvido ni perdón*). Su pre-estreno se llevó a cabo el 8 de junio de 2013 a través de una acción de desobediencia civil que consistió en que ochocientas personas ocuparan un cine abandonado en el centro de Barcelona para hacer allí la presentación clandestina de la película. El cine fue bautizado como *Cinema Patricia Heras*⁹⁰. El documental final, *Ciutat morta*, incluye también las imágenes del preestreno y la ocupación del cine.

El objetivo de una presentación así era provocar un impacto mediático con el estreno. Tal y como lo cuentan sus creadores:

“Como era un tema que estaba censurado o silenciado en los medios, sobre todo de Barcelona, pues sabíamos que si mandábamos una nota de prensa, si hacíamos un estreno en una sala comercial, no vendría nadie ni tendría ningún impacto. Entonces fue como provocar, (...) íbamos a provocar (...). La idea ésta de ocupar el cine más grande de Barcelona para el estreno fue un poco como planear un atraco (...)

Implicamos a muchísima gente, eso fue lo más bonito, todos los movimientos... Hubieron cuarenta personas trabajando durante la ocupación y la proyección, y quizás la experiencia más bonita fue ésa, el cómo, desde los yayoflautas, que nos cortaron la calle, hasta los okupas escaladores, que nos ocuparon el cine, fue un proceso colectivo (...)

La gente nos conocía bastante dentro de lo que era esa red [del 15M], por el trabajo generoso que habíamos estado haciendo durante meses de estar siempre al pie del cañón grabando todo, difundiendo. Realmente había como mucho cariño por parte de muchísima gente, y era como muy intenso todo, y entonces en el momento en que nosotros tuvimos esa locura de si ocupamos, en seguida se generó un efecto en cadena en el que todo el mundo dijo que sí, que lo que hiciera falta, que esto se hacía. Fue increíble realmente esta respuesta. De repente tener a ochocientas personas dentro de este cine y que la policía ni siquiera se atreviera a desalojar, porque allí había una fuerza y estaba todo tan bien organizado que era imposible”⁹¹.

⁸⁹ Heras y el agente de la policia herido (y que finalmente quedó tetrapléjico) han sido las víctimas más graves del caso. Pero también se debe añadir a Rodrigo Lanza, Álex Cisternas y Juan Pintos, los otros tres jóvenes que pasaron varios años en prisión por una acción que siempre negaron haber cometido y que, además, sufrieron torturas por parte de la policía cuando fueron detenidos. Tal y como cuenta el documental, ellos fueron detenidos en la calle en el mismo momento en el que alguien lanzó el objeto que hirió al policía, por lo que era imposible que hubieran sido ellos.

⁹⁰ Fotografías de la ocupación del cinema Patricia Heras durante el estreno de *El caso 4F* se presenta en anexo (documento 30).

⁹¹ Metromuster, Entrevista realizada por la autora, 16 de diciembre de 2016 en Barcelona.

Antes de entrar, se avisaba a la gente que hacía cola en la puerta del cine del riesgo que suponía asistir a la proyección, ya que se trataba de un acto de desobediencia civil que podía tener consecuencias⁹². A pesar de todo, la asistencia fue masiva y la policía no se atrevió a desalojar. Por un lado, ese cine ya había sido ocupado en 2011, antes del 15M, y desalojado de manera muy violenta, algo que todavía estaba muy presente en el recuerdo. Por eso, si se iba a proyectar una película sobre un caso de represión muy delicado para la policía, quizás no era muy inteligente llevar a cabo otro desalojo violento. De hecho, eso hubiera dado más publicidad a la propia proyección. Pero además, el apoyo multitudinario y la organización colectiva otorgaron la confianza y fortaleza suficiente para realizar un acto de desobediencia como una proyección clandestina a plena luz del día. La estrategia, en este caso, se asemejaba bastante a la de esas proyecciones de El Volti que, a pesar de ser clandestinas, se anunciaban por toda Barcelona. Por otro lado, la provocación que según Metromuster suponía presentar *Ciutat morta* en un cine abandonado resultaba asimismo bastante cercana los desafíos que los integrantes del CCC hicieron al, por ejemplo, dar sus nombres y mostrar sus rostros al comienzo de *O todos o ninguno*. Sea como sea, y gracias a los riesgos asumidos colectivamente, el caso del 4f salía así del secretismo en el que se le había envuelto adquiriendo finalmente visibilidad.

El impacto que provocó este evento no fue entonces algo casual, formaba parte de una campaña de comunicación ideada por Metromuster que duró al menos tres años⁹³. Ya desde el comienzo del rodaje, el grupo empieza a difundir en redes todo lo que están haciendo. Se trataba de explicitar el propio proceso de trabajo y mostrar así *making off*, haciendo al público cómplice de su propia producción. Una vez fue estrenada, *Ciutat morta* se presentó en multitud de espacios acompañada de unas 300 o 400 charlas con debate. Es decir, que a parte de la estrategia en redes sociales y de su estreno clandestino en un cine ocupado, se realizó una difusión presencial con proyecciones a las que asistieron sus creadores para discutir y debatir con el público. Según lo cuentan ellos mismos, esto también formaba parte de una devolución, ya que mucha gente había colaborado en la película y muchos colectivos habían dado su apoyo al proyecto. En paralelo, también se hicieron presentaciones por todo el Estado español con debate incluido. Para Metromuster, como también sucedía en los setenta, tanto la presentación como el debate eran fundamentales para poder ver así también cómo respiraba la película y cómo la recibía la gente. A toda esta campaña le siguió, finalmente, su estreno en televisión.

⁹² En anexo (documento 31) se presenta: Fotograma de *Ciutat morta*.

⁹³ *Ídem*.

Estuvieron dos años intentando negociar la emisión de *Ciutat morta* con TV3. Algo que resultó imposible hasta que un diputado de la CUP llevó el caso al Parlament de Catalunya. La cadena (que no quería que se le asociara censura alguna) negó rotundamente que hubiera habido ninguna negociación. Sin embargo, Metromuster les amenazó con sacar todos los correos electrónicos que habían mantenido, motivo por el que no tardaron mucho en comprometerse a emitir la película. Unas semanas más tarde, y a pesar de haber firmado ya el contrato, les llegó una notificación de un juzgado con unas medidas cautelares que impedían que en la televisión se pasaran varios segundos del documental. La carta se refería a dos o tres fragmentos en los que salía un policía que, al haberse enterado de su emisión en televisión, puso una denuncia por injurias⁹⁴. Denunció a Metromuster, a TV3 y a Filmin, la plataforma donde estaba colgada la película. A un mes de la proyección, Metromuster no se quería jugar la posibilidad de pasar la película, y una denuncia era además la excusa perfecta para que TV3 se echara para atrás. La estrategia a tomar volvía a ser crucial.

Finalmente, decidieron que lo más fácil era eliminar el capítulo entero en el que se encuentran los fragmentos que originaron la denuncia⁹⁵. Así no se tergiversaría el sentido total del documental ni peligraría su emisión. Aun así, trataron de negociar con el policía que les pedía 90.000 euros de demanda y le intentaron hacer ver que una censura iba a ser peor, que en la red eso tiene un coste que se llama efecto Streisand, algo que podía hacer que aquello que quería ocultar se volviera contra él. Hizo caso omiso, pero al menos firmó un papel en el que retiraba la demanda a cambio de emitir la película censurada. Sin embargo, un día antes del pase, La Directa sacó un artículo en que se anunciaba la censura de parte de la película que se iba a pasar por TV3. Como llevaban más de un año vendiendo dvd's de la misma, no fue complicado que alguien la colgara en internet con el trozo censurado. El fragmento llegó a las ochenta mil visitas en cuatro horas. Según Metromuster, éste ha sido el tráiler más visto que la cooperativa ha hecho nunca. Por otro lado, la película batió records de audiencia esa noche en TV3⁹⁶. La paradoja es que, si una proyección clandestina les dio

⁹⁴ Los fragmentos a los que se refiere son imágenes de un juicio que aún está abierto. La jueza se ampara en eso para que no se pueda emitir al estar bajo secreto de sumario. El policía, por otro lado, pedía su supresión por contener delitos contra el honor, ya que, en esos segundos del juicio, el juez le humilla. Se trata de un interrogatorio en el que, cuando el policía va a hablar, el juez le dice: ¡cállese!. En *Ídem*.

⁹⁵ Al igual que sucedió con la censura a Rocío, desde Metromuster pensaron en dejar la imagen en negro y poner: "trozo censurado". Sin embargo luego decidieron que era más inteligente quitarlo todo y dejar que pasara lo que iba a pasar, que alguien subiría el trozo a internet. En *Ídem*.

⁹⁶ Después les dieron el premio del Festival de Málaga y la película empezó a salir en secciones de cultura de los periódicos, lo que le dio aún más visibilidad.

visibilidad, no fue nada comparado con la proyección de un documental censurado⁹⁷.

A pesar del impacto generado, *Ciutat morta* no tuvo efectos políticos ni institucionales (no se reabrió el caso⁹⁸, ni nadie dimitió). Sin embargo, sí se produjeron una serie de consecuencias de tipo simbólico y sensible. En Cataluña en especial tuvo muchísima repercusión, y el hecho de que la institución no haya hecho nada, para Metromuster simplemente avala la propia tesis del documental: “que no son unas manzanas podridas, que no son unos policías malos, que no es una jueza loca, sino que es un sistema que opera así”⁹⁹. El concepto *Ciutat morta* se generalizó para denominar el modelo de ciudad que no se quería seguir y fue de hecho usado en campaña electoral tanto por Ada Colau como por integrantes de la CUP. Además de haber incidido de esta manera en el discurso y en las maneras de nombrar lo real, a partir de entonces Metromuster empezó a recibir invitaciones para dar charlas y talleres en espacios, por ejemplo, del mundo académico, tanto en facultades tanto de Derecho como de Comunicación.

Campañas como la de *Ciutat morta* han seguido siendo habituales en Metromuster. Otro ejemplo aún en proceso es *Idrissa*, un documental sobre un chico de Guinea-Conakry que murió estando bajo custodia del Estado español. Idrissa se encontraba detenido en el Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) de Zona Franca en Barcelona cuando tuvo que ser enviado al hospital donde falleció de una insuficiencia cardíaca¹⁰⁰. El documental está siendo, de hecho, la excusa para una campaña de comunicación continua¹⁰¹. Desde que comenzaron con el proyecto se han realizado varios homenajes y protestas que van desde conciertos y concentraciones en el aniversario de su muerte, a acciones como localizar a la familia de Idrissa en Guinea-Conakry para entrevistarles e informarles de una vez del fallecimiento de su ser querido, a la elaboración de una placa para el nicho anónimo al que había sido enviado su cuerpo en el cementerio de Montjuic. Todas estas acciones son recogidas e impulsadas por

⁹⁷ En el anexo (documento 32) se adjunta un listado con los medios y las noticias que hacen referencia a *Ciutat morta* para que se aprecie el alcance que ha tenido. Este listado ha sido facilitado por los integrantes de Metromuster. «Relación de noticias en prensa sobre Ciutat Morta». Documento inédito. Archivo Metromuster.

⁹⁸ En el Parlament de Catalunya, y por unanimidad, el portavoz del PP leyó una declaración en la que decía que había que reabrir el caso. Sin embargo, fue una declaración de intenciones que nunca fue más allá.

⁹⁹ Metromuster, Entrevista realizada por la autora, 16 de diciembre de 2016 en Barcelona.

¹⁰⁰ Tras saltar la valla de Melilla en 2011, Idrissa Diallo (1991-2012) fue trasladado al CIE de Barcelona. Dos semanas después, tuvo que ser enviado a urgencias en donde moriría de una insuficiencia cardíaca. Su caso se suma al de otras muertes en CIE's que no han sido debidamente investigadas y que han visibilizado, no sólo la situación de las personas detenidas, sino también la situación de desamparo y la ilegalidad que supone la detención de unas personas cuya única falta es migrar.

¹⁰¹ Durante todo el proceso de realización, el documental acompaña a campañas de denuncia contra el racismo institucional y busca sensibilizar sobre la situación de vulneración de los derechos y la explotación de las personas migrantes en territorio europeo, así como abordar las causas del fenómeno migratorio a partir de las relaciones poscoloniales que Europa aún mantiene con los países africanos. En «Idrissa», *Metromuster*, accedido 12 de octubre de 2017, <http://metromuster.cat/project/idrissa/>.

Metromuster junto a otras organizaciones y forman parte del propio proceso del documental, que desdibuja sus propios límites y se funde con la campaña, como también vimos que perseguía la CCA con su documental *Can Serra*, que iba más allá de un producto y tenía que ver con los efectos y las fuerzas que generaba a su alrededor. Como Metromuster lo describe, y de la misma manera que sucedió con *Ciutat morta*, aunque ahora de manera más consciente, este tipo de campañas consiste en realizar:

“...ruedas de prensa sacando un bombazo de noticia, mañana sacamos otra noticia así en plan bomba, dentro de dos semanas montamos un homenaje a Idrissa en la calle... Es como ir alternando noticias con actos en la calle, implicando a los colectivos que trabajan alrededor, porque ellos no tienen dinero para financiarnos pero sí que nos dan apoyo, investigación y visibilidad. Y bueno, se trata de jugar un poco con las herramientas que tenemos a nuestro alcance, que son los movimientos sociales de los que formamos parte, para dar visibilidad a una lucha que es compartida (...)

La película uno la vive no sólo yendo al cine cuando el proyecto está terminado, sino que la gente ya está viviendo la película a medida que construimos un relato. Tenemos una estrategia, hay cosas que nosotros ya sabemos pero no las vamos a contar hasta “equis” momento y las vamos a contar a través de prensa, es decir, que de alguna forma estamos hackeando la realidad para que esto sea una experiencia para toda la sociedad, en el que se va dosificando la información y va teniendo una serie de inputs. Al final el objetivo es provocar un cambio social y de mentalidad en determinados temas, que es lo que pasó con *Ciutat morta*. La gente hoy en día desconfía más de la policía que antes de *Ciutat morta*, sin ningún tipo de duda, al menos aquí, y esto te genera una sociedad civil más crítica, más despierta”¹⁰².

Metromuster denomina a esto código abierto, en el sentido de que todo lo que producen y parte del material de investigación lo cuelgan en su web para que cualquiera lo pueda utilizar. En este sentido, tanto con *Ciutat morta* como con *Idrissa*, lo que se ha generado es que sean productos transmedia, no porque a partir del material se haya hecho una app de móvil, un libro y un cd. Es transmedia en el sentido de que, a partir del material volcado a la red, gente que ni siquiera el grupo conoce está haciendo canciones sobre *Ciutat morta*, está haciendo una obra de teatro sobre *Ciutat morta*, y eso es lo que lo convierte realmente en transmedia¹⁰³. Ha atravesado otros niveles de comunicación, y del audiovisual se ha llegado al

¹⁰² Metromuster, Entrevista realizada por la autora, 16 de diciembre de 2016 en Barcelona.

¹⁰³ Además de transmedia, esta forma de circulación de un contenido a través de diferentes medios que lo enriquecen y resignifican en cada una de sus nuevas transformaciones y traducciones, también se conoce bajo el concepto de re-mediation. Para profundizar en este concepto y en sus múltiples implicaciones, se recomienda la

teatro o a la música. Eso es lo que sucede cuando la autoría y el copyright es libre, que los usos se liberan y expanden las posibilidades de los contenidos generados. De este modo, el proceso contrainformativo va más allá del propio grupo que lo fomenta inicialmente sino que se vuelve una acción colectiva en la que todo el mundo tiene cabida. Metromuster lo dice muy claro: “haced con esto lo que queráis y acompañadnos en el camino de la denuncia”¹⁰⁴.

* * *

En conclusión, más que tratar de representar al pueblo, las prácticas cinematográficas clandestinas hicieron una crítica a la representación ofrecida por los medios oficiales y pusieron en cuestión la estereotipación y la síntesis de su propia multiplicidad. Además de reflejar la miseria que siempre quedaba fuera del foco mediático, el cine clandestino dedicó muchos de sus esfuerzos a reflejar al pueblo como sujeto político e histórico, haciendo patente la importancia de la auto-representación tanto para la construcción de la propia identidad que evitara su manipulación, como para que ese registro de sí permitiera la transmisión a futuro de unos valores y principios, así como formas de organización y estrategias políticas para su propia autodeterminación y modos de resistencia. La crítica a la representación que subyace a estas prácticas cinematográficas acaba viéndose reflejada en una crítica a la política representativa que se gestaba asimismo en la Transición. Por el contrario, si el pueblo se constituye como tal en su expresión y sus acciones, también lo hará a través de los espacios radicalmente democráticos o asamblearios, que son en los que de verdad pueden ser sujetos políticos e históricos.

La importancia de este tipo de cine para la transmisión de la memoria surge cuando llega un momento en el que los saberes acumulados en el celuloide empiezan a ser reclamados por una parte importante de la población. En este sentido, la emergencia del cine clandestino de la Transición sucede décadas después de su olvido y se debe a varios motivos. Una de las primeras razones tiene que ver con su capacidad para poner en cuestión el relato oficial de la Transición en un momento de descrédito e incertidumbre en el que las grandes verdades empiezan a ser cuestionadas. El papel del pueblo al término de la dictadura, tanto en su capacidad auto-organizativa como de oposición y agencia en el fin de la dictadura se enfrenta a la narrativa que celebra el triunfo transicional como un éxito además exclusivo de la política oficial. Las imágenes clandestinas se volvieron así fundamentales en la elaboración

consulta de Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, 1999.

¹⁰⁴ Metromuster, Entrevista realizada por la autora, 16 de diciembre de 2016 en Barcelona.

de unos relatos fragmentados y silenciados de la narrativa oficial. Memorias subalternas como la feminista, lgbt, punk, libertaria o carcelaria, que a la hora de ser recuperadas encontraron su reflejo en estas imágenes borrosas y precarias en las que aun así podían mirarse y a partir de las cuales se pueden elaborar otras narrativas.

Por otro lado, la emergencia de este cine empieza a producirse también por su valor dentro de la propia historiografía cinematográfica española. Tanto desde el mundo académico como desde la propia programación de ciclos, se reivindica un cine que ha de ser incorporado no sólo en la historiografía cinematográfica nacional, sino internacional y puesto en paralelo a los cines militantes del 68 o a los cines del tercer mundo. Otras formas de emergencia buscan, sin embargo, devolverlo a los lugares de su propia procedencia y distinguimos, en este sentido, impulsos históricos de otros más fetichistas, así como también localizamos formas de emergencia más relacionadas con la importancia de los saberes populares que este cine contiene y que resultan fundamentales para permitir una continuidad en la genealogía de los pueblos.

Con esto nos referimos a que este cine puede proveer de aprendizajes del pasado que sirvan para las luchas del presente. El espacio de experiencia ausente comienza así a ser creado a partir de la base que le otorga el propio cine, cuyo celuloide podría ser entendido como metáfora de los circuitos de la memoria que ponen en contacto y circulación todo el tiempo. El archivo visual que intuitivamente iban creando los grupos de cine clandestino ha encontrado por fin ese horizonte de expectativa incierto. Vemos así cómo esta emergencia tiene que ver con el saber histórico necesario para disputar la narrativa a la hegemonía, pero también con una genealogía de saberes salvajes que el pueblo reclama a través del tiempo y actualiza en el presente al poner en práctica estos saberes del pasado. Esa forma de emergencia es la de una memoria útil en tanto en cuanto está viva y reactiva proyectos políticos desde una perspectiva ética.

Esto nos lleva a una emergencia mucho más sutil pero que completa la propia genealogía del cine clandestino emprendida en esta tesis, y sin la cual un trabajo desde este enfoque no tendría sentido: la de los gestos. No sólo vuelven los fotogramas y los relatos. Con ellos también vuelven una serie de prácticas adecuadas a las condiciones de producción y visibilidad actuales pero que, al fin y al cabo, tienen que ver con formas de vivir políticamente: desde la negación de la autoría al trabajo en colectivo o cooperativa, de los registros a pie de calle a la contrainformación a los medios de masas, de los juegos de espejos entre distintas temporalidades a las estrategias políticas en términos de in/visibilidad, de

archivar imágenes del presente en peligro a rescatar relatos del pasado. Aunque a todo ello le acompañe a su vez la emergencia de otro tipo de prácticas menos alegres y creativas: las represivas, ejemplificadas para nuestro enfoque y casos de estudio en la censura (sutil o no). Por eso, en momentos de ruptura histórica y retornos se vuelven necesarias formas y estrategias radicales de intervención en lo sensible. Cuando la hegemonía se ha quedado desfasada y ya no consigue convencer, se revela la lucha agónica de un imaginario en declive que trata de subsistir frente a otros llenos de energía y creatividad que desbordan y tratan de jugar sus cartas en el plano de lo visible y lo sensible volviendo, una vez más, a hacer de su debilidad una fortaleza.

CONCLUSIONES

Imágenes clandestinas en la historia

El papel de las imágenes clandestinas en la construcción de la historia y en los procesos de memoria es la idea principal que articula el desarrollo de esta tesis. A través de la genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la Transición, y siendo el metraje de sus producciones y sus propias prácticas cinematográficas la base y el objeto de estudio analizados, hemos extraído una serie de reflexiones y conclusiones que se sitúan dentro de los marcos de la filosofía de la historia y la crítica a las relaciones de poder. De esta manera, los procesos epistémicos en torno a los regímenes de verdad de cada época, su relación con el saber y el poder, y las distintas formas en que se materializan, como los archivos o las políticas de lo visible, se imbrican con las maneras de pensar la circulación no cronológica de las imágenes y su capacidad de resistencia en el tiempo en base a latencias y retornos. Dentro de estos marcos de pensamiento, una de nuestras propuestas es que, a pesar de su visibilidad singular, las imágenes clandestinas no sólo inciden en la experiencia de las comunidades en las que son creadas, sino que tienen también un papel en el reparto de lo sensible en la historia más allá de su propia temporalidad.

Precisamente, una de las principales conclusiones de esta tesis es que existen unas imágenes que pueden ser denominadas como clandestinas y que tienen unas peculiaridades que definiremos con detalle al término de estas conclusiones. Por lo pronto, sí podemos adelantar que su capacidad para desestabilizar el statu quo hace que el considerarlas o no clandestinas dependa, entre otras cuestiones, del orden político que habitan. Las imágenes clandestinas muestran por tanto aquello que en la regulación hegemónica de lo visible ha quedado oculto. Sin embargo, su limitada visibilidad no siempre envuelve una forma de represión o sometimiento, sino que, en muchas ocasiones, esta in/visibilidad forma parte de su propia estrategia de lucha. De hecho, una imagen clandestina se mostrará y se hará evidente en aquellos momentos de intensidad política en los que este desafío sea un gesto

suficientemente seguro y que, a su vez, compense en sus objetivos de disputa por lo sensible. Durante la Transición, y especialmente en el año 1976, prácticas cinematográficas clandestinas como las realizadas por el Colectivo de Cine de Clase o El Volti, empezaban a hacerse de manera pública. En estos momentos inestables en los que se disputa el sentido y la legalidad de las imágenes, es cuando se ponen en juego los límites de lo posible y el alcance de la visibilidad.

De la misma manera, hay momentos en los que ciertas imágenes del pasado de repente aparecen y se hacen visibles. Son imágenes que, como recuerdos reprimidos, habían permanecido en los limbos del tiempo, a veces olvidadas, a veces custodiadas en archivos, como el metraje de *Vitoria*, los espectros de la guerra que emergieron durante la Transición o las imágenes en 16mm de manifestaciones y asambleas durante los setenta que, años después, servirían para remontar relatos silenciados. A través de estas imágenes, que han devenido imágenes de archivo, retornan también memorias clandestinas. Poseen el aura que otorga contener un saber histórico, en tanto que funcionan como los recuerdos o las evocaciones de una memoria pura, o como si fueran, de hecho, el pasado mismo. A pesar de que estas formas de emergencia tengan que ver, en la mayoría de los casos, con una represión que ha tratado de eliminarlas de la historia, en su supervivencia esconden también un triunfo y una estrategia del propio tiempo, que salvaguarda sus imágenes esperando el momento adecuado para su retorno. Este retorno está así impulsado por una doble fuerza: la del propio contenido de las imágenes, que se proyecta a un futuro incierto, y la de los pueblos que, expectantes, reclaman del pasado una memoria arrebatada.

Censura y praxis: el cine clandestino y la batalla por lo sensible

Otra de las conclusiones de esta tesis es que la clandestinidad es la condición que en mayor medida ha afectado a las prácticas y a las imágenes de este tipo de cine. De ahí la elección de este enfoque para nuestro estudio, que podría haber sido analizado desde otros puntos de vista (militante, marginal, subversivo...) o desde una perspectiva internacional. A pesar del interés que ello habría suscitado, nuestro posicionamiento se fundamenta en la consideración de la clandestinidad como una especificidad de esta tipología de cine para el caso español, que lo distingue cualitativamente. El riesgo asumido a la hora de registrar o difundir esas imágenes ha condicionado su producción, así como su propia vida y definición. Pero además, este riesgo intensificaba la potencia de las imágenes producidas, haciendo de su propia vulnerabilidad una fortaleza que se actualizaría cada vez que la clandestinidad, en su

momento de mayor intensidad, se mostraba y se hacía pública. Sin embargo, y después de todo el transcurso de la investigación, también concluimos que la situación, tanto de clandestinidad como de censura, no puede aplicarse sólo a contextos dictatoriales, sino que están presentes en otro tipo de órdenes políticos a pesar de que pueda tomar otras formas, aplicaciones y maneras.

En cualquier caso, bajo este enfoque es necesario conocer las condiciones legales que dan lugar a la existencia de clandestinidad. Principalmente nos hemos referido a éstas como “políticas de lo visible”, queriendo ir más allá de las leyes de censura franquistas que, por otro lado, establecieron los límites de lo pensable durante casi cuarenta años. No obstante, el objetivo de nuestra propuesta a la hora de hablar de “políticas de lo visible” es ampliar el foco para tener en cuenta otras formas de regulación de lo visible que van más allá de la censura tradicional. En tanto en cuanto los grupos de cine estudiados desatendieran estas políticas y se hallaran, por tanto, en una situación de ilegalidad, nos encontraríamos ante una práctica cinematográfica clandestina. La desobediencia se volvía una manera de resistencia estética ante un régimen de visibilidad hegemónico, reglado, para nuestro caso de estudio, por el propio franquismo. En este sentido, y al atravesar los límites de lo posible, las prácticas cinematográficas clandestinas se situaron en el terreno de lo inverosímil.

Nuestro enfoque también ha hecho que tengamos muy en cuenta la propia praxis de este tipo de cine. Las formas de organización del cine clandestino en colectivo o cooperativa, que acarreaba a su vez la negación de la autoría y una forma de trabajo horizontal, solidario, autónomo y autogestionado, eran, junto a la clandestinidad, un posicionamiento ético ante el mundo. De hecho, estas prácticas condicionaron el sentido de su producción, tanto o más que las propias temáticas de su contenido, lo que nos permite desdibujar los límites tradicionalmente asociados a la forma y al contenido, y contemplar su reciprocidad. Por otro lado, estas formas de organización sirven además como espejo de otras prácticas políticas que se desarrollaron de manera amplia a partir de los sesenta en fábricas, asociaciones vecinales, universidades y otros espacios del Estado español, a través del asamblearismo, la lucha autónoma y una democracia radical previa a la parlamentaria.

Pero con prácticas, también nos referimos al hincapié que estos colectivos pusieron en la difusión de este cine a través de proyecciones clandestinas, coloquios posteriores a las películas o a través de la elaboración de material que de cualquier manera completara o ayudara en la comprensión y la activación política de las películas. Por otro lado, el miedo y el riesgo de asistir a una proyección clandestina era asimismo un acto de solidaridad y también

un desafío que, en su intensidad, fijaba las imágenes en los cuerpos y potenciaba la performatividad ya de por sí asociada al cine. No olvidemos que Marisa, después de asistir a la proyección clandestina de *Vitoria* en una parroquia obrera en Asturias, comienza a militar. Y, más allá de eso, también nos referimos a las redes de solidaridad y confianza que vehicularon y sostuvieron la difusión de un imaginario oculto y prohibido en el Estado español y allende fronteras, a pesar de los riesgos y bajo la certeza de su valor en la lucha. Toda esta práctica de acumulación de imágenes del presente fue conformando a su vez un archivo visual de la Transición, que no sólo tendría sentido en su momento de realización, sino que se orientó hacia un futuro incierto al que proveería de una memoria. Vemos entonces que, lo que en su día funcionó como contrainformación al régimen (de visibilidad) franquista, serviría, antes o después, como contramemoria de una parcial narrativa oficial.

Por otro lado, la importancia de la praxis explica, además, que la censura tradicional (que se aplica especialmente sobre temáticas o contenidos) no influyese tanto en las prácticas cinematográficas clandestinas como sí lo hizo la disciplina de los enunciados, que se aplicaría con más contundencia una vez comenzó la democracia. El caso de *Rocío* es ejemplar en este sentido, ya que nos habla además de las diferentes variantes de censuras y disciplinas que se extienden más allá de la abolición de la ley, y nos permite localizar las continuidades entre distintos regímenes políticos, en una genealogía de las políticas restrictivas de lo visible. En tanto en cuanto estas nuevas formas de disciplina suponen un ataque sobre las formas y prácticas, se acababa de manera mucho más rotunda con los colectivos y cooperativas para los que la praxis es un eje fundamental. Si bien es cierto que muchos de ellos, como el Grup de Producció, se disolvieron al término de la dictadura porque consideraron que su papel había concluido, otros, como la Cooperativa de Cinema Alternatiu, trató de seguir adelante. Sin embargo, esto fue imposible al encontrarse entonces con otros límites de tipo económico o cultural. Habría que esperar varias décadas para localizar una emergencia generalizada de formas de trabajo análogas que, aunque adecuadas a las nuevas condiciones de producción y de visibilidad, albergarían unos mismos gestos.

El vaivén del tiempo: memoria visual de la Transición

El análisis transtemporal implementado en la segunda mitad de la tesis ha tenido como objetivo elaborar la genealogía del cine clandestino como una forma de abrir el tiempo y comprender el sentido de las imágenes más allá de una temporalidad única prefijada. Para articular estos tres capítulos, recurrimos a la idea de la triple temporalidad de San Agustín: el

presente del pasado, el presente del presente y el futuro del presente. Pero además, estos tres capítulos se ciñen a las tres categorías que atraviesan las producciones de cine clandestino: memoria, violencia y pueblo. De esta manera, el tercer capítulo, dedicado a los espectros de la guerra en la Transición se entrelaza con la pervivencia del pasado en el presente transicional, es decir, tiene que ver con la memoria. Por otro lado, el cuarto capítulo, que analiza las imágenes de la violencia durante la Transición, está asimismo imbricado con la lucidez con la que los grupos de cine clandestino percibieron su propio tiempo presente (del presente). Por último, el capítulo dedicado a las formas de expresión y representación del pueblo tiene también que ver con la proyección a futuro de estas prácticas y sus saberes salvajes asociados, que esperaron pacientemente una emergencia del pueblo para su retorno.

La principal conclusión que podemos extraer de estos tres capítulos en su conjunto es que las tres categorías que atraviesan las producciones de cine clandestino, contradicen la narrativa oficial de la Transición que se gestó durante los años ochenta y primeros noventa. Es decir, que el pasado que contiene el celuloide del cine clandestino se enfrenta directamente a la historia oficial de la Transición. O, en otras palabras, que las cuestiones más invisibilizadas del relato oficial de la Transición podrían ser agrupadas en las mismas tres categorías que precisamente recogió el cine clandestino: pueblo, violencia y memoria. Parece lógico que una excesiva presencia del pueblo no habría dejado protagonismo suficiente a los llamados “padres de la democracia” como actores principales del proceso transicional. Además, era necesario que, ya en democracia, la política la ejerciesen los políticos, llevando a cabo la orquestada despolitización de las bases y la consabida cooptación, lo que alejaría a la población del activismo y la militancia, produciendo una de las mayores paradojas de la democracia: sacar al pueblo de la política.

Por otro lado, pero en la misma línea, la violencia rompía con la imagen que se pretendió generar de la Transición como de proceso pacífico y ejemplar en el que la represión no tuvo cabida. Pero es que además, mostrar la violencia, con su ejemplo más extremo y cruento en los Sucesos de Vitoria, contradecía precisamente uno de sus objetivos: el de un supuesto pacto social y una estabilidad que a cualquier precio asegurara la pacificación del conflicto social, encumbrando el civismo como virtud de los cuerpos dóciles y, como consecuencia, criminalizando toda tendencia revolucionaria o rupturista. De este modo, la violencia inherente a la imagen de la Transición tuvo así que transmutar en “el mito de la Transición pacífica”. En el marco de ese supuesto pacto también se incluyó cualquier ejercicio de memoria imponiendo así un “pacto” de olvido. Olvido de la guerra y de los

crímenes del franquismo que se extiende hasta el presente a través de la impunidad que aún hoy sostiene la Ley de Amnistía de 1977. Por no hablar del hecho de que los cimientos de una democracia pretendieran construirse sobre fosas comunes.

Resulta comprensible entonces que los fotogramas de cine clandestino permanecieran en un régimen de invisibilidad durante la democracia, en tanto en cuanto albergaban un potencial suficiente como para desestabilizar el statu quo, al contradecir el relato oficial emanado desde el poder. De ahí que estas imágenes hayan continuado siendo clandestinas. Y aunque ya no sea anatema cuestionar la Transición, y aunque estas imágenes ya no supongan una amenaza a un statu quo que ha sido puesto en entredicho, aún nos encontramos en una batalla entre imaginarios heterónomos y radicales que hacen uso de todos sus recursos en su disputa por lo sensible.

El análisis de cada uno de los capítulos nos permite apreciar además la importancia que tanto para la Transición como para el presente ha tenido y tiene la memoria. Tanto en un período como en el otro, la ausencia de un espacio de experiencia requirió la creación de un imaginario radical, para el cual la emergencia de imágenes del pasado fue fundamental. Si en la Transición los grupos de cine clandestino requirieron de las imágenes de la guerra y de los años treinta para elaborar estos relatos, en la actualidad, las imágenes registradas durante la Transición por estos mismos grupos están siendo fundamentales en la configuración de otros posibles relatos fragmentados y subalternos de la Transición. A través de estos dos momentos de retorno de imágenes, y sus latencias asociadas, se percibe el vaivén del tiempo. En todos los juegos de espejos pasado-presente y sus proyecciones a futuro, así como en la emergencia de los espectros de la guerra, tanto en el cine como en su expresión más radical y *real*: la de las exhumaciones de las fosas comunes en la Transición; pero también en el retorno de las imágenes de *Vitoria*, de las manifestaciones y las huelgas en fábricas, así como en la genealogía de unos gestos radicales que se inventan en cada quiebre y en cada emergencia, se perciben esos quiebres en la historia, a través de los cuales se produce la circulación, emergencia y retorno de las imágenes: el vaivén del tiempo.

¿Cómo se comporta una imagen clandestina? Propuesta de un concepto

Por último, vamos a presentar un modelo teórico que hemos ido elaborando a lo largo de todo este trabajo y que surge a partir del análisis del objeto de estudio de la tesis. El objetivo último es que este modelo sirva para analizar otros objetos más allá del cine clandestino. En este sentido, nos enfrentamos a un método inductivo de trabajo en el sentido de que, más

allá de haber aplicado una serie de marcos teóricos a nuestro análisis, lo que queremos destacar aquí es que, a partir de estos análisis, y de ciertas definiciones desarrolladas en la tesis, hemos extraído una herramienta teórica potencialmente aplicable a otros objetos de estudio.

El origen de esta propuesta tiene en parte que ver con una anécdota de mi infancia. Cuando era pequeña y le preguntaba a mi padre que en qué consistía su trabajo me decía que él estudiaba cómo se comportaban las proteínas. Él es químico. La cuestión es que, tras acompañar este corpus de imágenes durante más de cuatro años e ir analizando su vida, surgió una cuestión. Se trata de la posibilidad de que la clandestinidad no fuese sólo una característica de la práctica que las originó, sino que, como si de una condición de las propias imágenes se tratara, aquella se hubiera quedado adherida a ellas y las acompañase a lo largo de su vida. En este caso, pasaríamos de hablar de cine clandestino -como práctica- a hablar de imágenes clandestinas -como condición estética y ontológica de las mismas-. El objetivo sería entonces proponer este concepto estético y definir su comportamiento para luego examinar su posible aplicación como herramienta teórica. Si el modelo fuera operativo, sería útil, por ejemplo, para anticipar o predecir ciertas derivas o tendencias de las imágenes, o para analizar críticamente los órdenes políticos en los que se desenvuelven y existen dichas imágenes.

Imágenes clandestinas

Pasamos entonces a plantear la propuesta teórica de “imágenes clandestinas” a partir de una abstracción de las diferentes características y elementos que han ido surgiendo a lo largo de la tesis. En primer lugar, elaboraremos una definición marco de estas imágenes, para lo cual recurrimos en primer lugar a la definición que la RAE hace del término clandestinidad. Según la RAE, lo clandestino es aquello que es “secreto, oculto y especialmente hecho o dicho secretamente por temor a la ley o para eludirla”. Pero vayamos más allá, hasta su propia etimología, tal y como ya hicimos en el tercer capítulo, para conocer la procedencia del término y pensar sus implicaciones en la elaboración del concepto. Clandestino: viene del latín *clandestinus*, de *clam* (secreto) y éste a su vez de *celare* (esconder).

En segundo lugar, es pertinente pensar acerca del contenido que deberían tener unas imágenes para que sean clandestinas. En este sentido, recurrimos a las tres categorías antes propuestas para afirmar que éstas suelen ser imágenes de violencia, es decir, de tortura en cárceles o lugares de detención, de represión contra el pueblo en manifestaciones, así como

de la violencia producida por un conflicto social. Por otro lado, las imágenes clandestinas también tienen que ver con el pueblo en tanto que denuncian la miseria, así como en la expresión de su movilización política, es decir, las formas de organización, lucha y solidaridad, cuyo objetivo sea la mejora social, la emancipación o incluso la revolución. Estas son las imágenes que conforman la genealogía de los saberes salvajes en el sentido de no normativos, que circulan en el tiempo por canales informales y que proveen de una memoria activa de la lucha. El que las imágenes de la violencia sean invisibilizadas trata de asegurar para el futuro la impunidad de los victimarios, mientras que invisibilizar las imágenes del pueblo, y esto es casi más grave, supone un ataque a la memoria de la resistencia y, con ello, a la posibilidad de su continuidad.

En este sentido, queremos retomar la etimología de clandestinidad en su relación con lo secreto o lo escondido. Se trata así de la idea de aquello que no puede ser visto y permanece anónimo, casi como un habitar las sombras, y en donde la mirada furtiva supone siempre un riesgo. No podemos olvidar, sin embargo, que, aunque no se vea, la fuerza de la clandestinidad radica precisamente en la posibilidad de salir a la luz, de ser desvelada. Recordemos que una actividad clandestina durante una dictadura no tiene ningún sentido si no se expone en momentos concretos (lanzamiento de octavillas, manifestaciones espontáneas, actos reivindicativos...). En cierta manera, está siempre latente, a punto de hacerse evidente. Como resistencia, ésta es su potencia. Por eso, la clandestinidad es ambigua, ya que se haya en el límite de lo visible y lo invisible.

Como también vimos anteriormente, todo esto se vincula con la idea de lo siniestro elaborada por Freud y retomada por el filósofo Eugenio Tóris en su obra *Lo bello y lo siniestro*. Para Tóris, lo siniestro es aquello que habita las sombras, lo que está escondido pero acecha. Y es muy interesante cómo a su vez lo pone en relación con el concepto de lo bello, al decir que “lo siniestro es condición y límite de lo bello”. Es condición porque para que algo sea bello debe contener bajo un velo a lo siniestro. Sin lo siniestro no hay belleza. Y es límite, porque aun así ha de estar siempre contenido bajo ese velo, no puede ser nunca desvelado, ya que, si esto sucede y se muestra, la belleza desaparecería. Podríamos decir que algo similar sucede con lo clandestino, lo clandestino está oculto y habita las sombras, aunque siempre está latente y, en este sentido, acecha al orden y al statu quo, del cual es a la vez intrínseco e inherente. La clandestinidad es entonces límite y condición del orden político contra el que lucha.

Las imágenes clandestinas serían así imágenes siniestras en tanto en cuanto amenazan siempre un orden. Son imágenes resistentes que sobreviven en el tiempo para tratar de salvar para el futuro un registro de la violencia, así como también resisten las tentativas de olvidar la lucha de base y la acción directa, salvaguardando los referentes del pasado para facilitar la supervivencia en el futuro de aquellos proyectos políticos. Son, por tanto, imágenes que viajan en el tiempo y proveen de una memoria. Vemos entonces cómo estas imágenes albergan una temporalidad. Y es que el mero hecho de hablar de comportamiento implica ya un proceso que, como tal, requiere de una duración. Por eso, podemos pensarlas como imágenes que se van cargando de tiempo en sus múltiples resignificaciones y contradicen, de este modo, la idea de tiempo lineal o cronológico, al permitir el montaje y acumulación de tiempos heterogéneos. Se vuelven así, en cierta manera, imágenes expectantes o esperadas, que hibernan, se inquietan, emergen, sobreviven, son invocadas o invocantes. Los riesgos en su producción, pero también su vida peculiar, fomentan la precariedad y la falta de nitidez de estas imágenes. Aparte de estar en relación con lo siniestro, en tanto que son condición y límite de lo pensable, son imágenes inverosímiles, que habitan además el umbral de lo in/visible.

Por eso, la metodología más apropiada para acercarse a ellas ha sido la genealogía visual de manera que se pueda analizar la vida de las imágenes en base a los términos de este método, es decir, a través tanto de su procedencia como de su emergencia. La emergencia, que sería la vuelta de los fotogramas, su capacidad de supervivencia, se produce en la materialidad plástica del tiempo, permitiendo su emergencia en los momentos de quiebre histórico. Esta emergencia supone siempre un enfrentamiento, no es sencilla, y muchas veces estas disputas tienen que ver con su custodia. La mayoría de las imágenes clandestinas acaban formando parte de archivos, en muchos casos estatales, es decir, acaban deviniendo imágenes de archivo, de propiedad pública aunque de uso condicionado. Es el Estado el que regula su custodia, siendo únicamente accesibles a “autoridades hermenéuticas legítimas”. De esta forma, a través de las políticas de lo visible, el Estado controla el flujo de imágenes. Y, en tanto en cuanto el archivo alberga imágenes del pasado, podríamos pensar al Estado como una mente que muestra algunas de estas imágenes, pero que reprime otras, como si de recuerdos desagradables se tratara, ¿siniestros, quizás? Éstas serían así imágenes reprimidas o “clandestinas”, que claman por ser desveladas, y hablaríamos entonces de un inconsciente del tiempo en donde las imágenes sobreviven y desde donde, de hecho, sobreviven.

Una propuesta para investigaciones posteriores es la aplicación de este concepto a otras imágenes más allá de nuestro objeto de estudio. No obstante, nos gustaría destacar su cualidad no determinista, sino adherida a un principio de incertidumbre, en el sentido que le da Heisenberg, de forma que sólo por el hecho de mirar una imagen, la estamos modificando. Por este motivo, no podremos asumir que una imagen clandestina siempre vaya a serlo. De acuerdo con esta relación de indeterminación, más que afirmaciones, lo que se desprenden son cuestiones, tales como ¿podría una imagen volverse clandestina? ¿Es necesario que la práctica que la produce sea clandestina o puede adquirir esta condición a lo largo de su vida, en un momento peculiar? ¿Podría una imagen dejar de ser clandestina? ¿Cuáles son entonces las condiciones por las que una imagen podría cambiar de estatus?

En resumen, la condición de clandestinidad de una imagen depende de muchos factores, algunos intrínsecos a la misma, otros externos. Es cierto que por sus características, hay imágenes que tienen más posibilidades que otras para ser clandestinas; son aquellas que han participado en la revuelta, que desde las sombras han denunciado lo atroz; son imágenes subversivas. Por eso, su vida siempre corre un peligro y están siempre en riesgo de volverse en contra de ellas mismas. Identificar entonces una imagen clandestina puede ser útil en el sentido de que esto nos permitiría anticipar ciertas derivas en su vida. Sirve además para estar alerta, no sólo ante la necesidad de salvarla para el futuro, sino de conocer su procedencia para evitar que sean manipuladas o pervertidas en su sentido.

Finalmente, acercarnos a ciertas imágenes desde el concepto de clandestinidad nos servirá para conocer mejor los órdenes políticos en los que se desenvuelven y viven estas imágenes. El orden político es el último agente que determinará el grado de clandestinidad de una imagen, esto es, la posibilidad de que sea siniestra por atentar contra el statu quo. Por eso, que en un orden democrático sigan existiendo imágenes clandestinas plantea una crítica a ese orden, al hacer evidentes las posibles continuidades con una dictadura, y pudiendo, consecuentemente, determinar el éxito o el fracaso de un proceso transicional. Son las políticas de lo visible las que van a determinar la custodia o la libertad de las imágenes y, en tanto en cuanto éstas están cargadas de tiempo, van a estar siempre atravesadas por las políticas de la memoria que en cada estrato histórico interesen al orden político hegemónico. El concepto propuesto permite así un análisis crítico de los órdenes políticos en los que viven las imágenes, especialmente cuando el control y el poder que ejercido se vuelve más sutil y sofisticado. Si el concepto resulta operativo es porque las imágenes clandestinas siguen resistiendo desde la oscuridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, Juan Luis. *El exilio español de 1939*. Madrid: Taurus, 1976.
- Adorno, Theodor. *Minima moralia*. Madrid: Taurus, 1987.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas». En Theodor W. Adorno y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Akal, vol. 3, 2007, pp. 133- 182.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Águila, Rafael del, y Ricardo Montoro Romero. *El discurso político de la transición española*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1984.
- Aguilar, Paloma. «Collective memory of the Spanish civil war: The case of the political amnesty in the Spanish transition to democracy». *Democratization* 4, n.º 4, 1997, pp. 88-109.
- . *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial, 2008 (a).
- . «Sobre amnistías, presos políticos y terroristas». *Revista de Libros*, n.º 135, 2008 (b), pp.49-50.
- Aguilar, Paloma, y Francisco Ferrándiz. «Memory, media and spectacle: Interview's portrayal of Civil War exhumations in the early years of Spanish democracy». *Journal of Spanish Cultural Studies* 17, n.º 1, 2016, pp. 1-25.
- Aguilar, Paloma, y Leigh Payne. *Revealing new truths about Spain's violent past. Perpetrators' Confessions and Victim Exhumations*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Alberch Fugueras, Ramón y José Ramón Cruz Mundet. *¡Archívese! Los documentos del poder. El poder de los documentos*. Madrid: Alianza, 1999.
- Alegre, Sergio. «La transición española, un documental histórico». *Film-Historia* 10, n.º 3, 2000, pp. 169-194.
- Alquezar Aliana, Ramón. «Del concordato al desarrollismo». En Carlos F. Heredero y José Enrique Monteverde (eds.). *Los «nuevos cines» en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 15-28.
- Alvarado Jódar, Alejandro. «Un lobo con piel de cordero: La censura en el cine documental después de Franco». En Ángel del Río, Francisco Espinosa Maestre, y José Luis Tirado (eds.). *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la transición*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2013, pp. 67-78.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.

- México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Anderson, Steve F. *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricities of the Past*. New Hampshire: Dartmouth University Press, 2011.
- Andrade Blanco, Juan Antonio. *El PCE y el PSOE en (la) transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2012.
- Antolín, Matías. *Cine marginal en España*. Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1979.
- . «Entrevista con Andrés Linares». *Cinema 2002*, n.º 43, septiembre de 1978, pp. 64-69.
- . «León: El pueblo fue al cine y vio un cine del pueblo». *Cinema 2002*, n.º 37, marzo de 1978, pp. 20-21.
- Appadurai, Arjun. «Archive and Aspiration». En Joke Brouwer y Arjen Mulder (eds.) *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers, 2003, pp. 14-25.
- . (ed.). *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Ardanaz, Natalia. «Los discursos políticos televisivos durante la Transición española». *Revista CIS*, 2000, pp. 179-194.
- Arendt, Hanna. *Entre el pasado y el futuro, ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península, 1996.
- Assmann, Aleida. *Cultural memory and western civilization. Arts of memory*. Cambridge University Press, 2013.
- . «Transformations Between History and Memory». *Social Research*, 75, 2008, pp. 49-72.
- Assmann, Jan. «Communicative and cultural memory». En Astrid Erll, Ansgar Nünning y Sara Young (eds.) *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlín: De Gruyter, 2008, pp. 109-118.
- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- Baby, Sophie. «Volver sobre la Inmaculada Transición. El mito de una transición pacífica en España». En Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano (eds.), *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp.75-92.
- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2002.
- Bal, Mieke y Norman Bryson. «Semiotics and Art History». *The Art Bulletin*, vol. LXXIII, n.º 2, 1991, pp. 172-208.

- Barahona De Brito, Alexandra, Carmen González Enríquez, y Paloma Aguilar (eds). *The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*. OUP Oxford, 2008.
- Bardem, Juan Antonio, Ramón Tamames, y Eugenio Triana. *Arte, política, sociedad*. Editorial Ayuso, 1976.
- Barrero Arzac, Fernando. «Represalia ejemplar de los prisioneros de la 109ª Brigada Mixta, en el olivar del cortijo Casa de la Boticaria (Badajoz)». *Lucha por la dignidad de los desaparecidos durante la Guerra Civil* (blog), 14 de septiembre de 2016. <https://fbarreroarzac.wordpress.com/2016/09/14/represalia-ejemplar-de-los-prisioneros-de-la-109a-brigada-mixta-en-el-olivar-del-cortijo-casa-de-la-boticaria-badajoz/>.
- Barrios Lucena, Manuel. *Crònica d'una mirada. Una perspectiva insòlita dels anys 60 i 70 a Catalunya i Espanya a través de les pel·lícules oblidades dels cineastes antifranquistes*. Barcelona: Televisió Pública de Catalunya, 2004. DVD.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.
- . «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2002.
- . *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI, 1988.
- Begley, Josh. *Dronestre.am. Real-time and historical data about every reported United States drone strike* (blog), 2013. <http://dronestre.am/>
- Beller Jonathan. «Paying Attention». *Cabinet*, Issue 24 Shadows 2006/07.
- Bellour, Raymond. *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2000.
- Benet, Vicente J. «Entre el compromiso social y el experimentalismo: el estilo de los primeros filmes de Llorenç Soler». En Miquel Francés (coord.). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 277-292.
- . «Radical Politics and Experimental Film in Franco's Spain: Los Encuentros de Pamplona, 1972». *Hispanic Review*, 82:2, Spring 2014, pp. 157-174.
- Benito, Santiago de. «Entrevista con Tino Calabuig». *Cinema 2002*, n.º 11, enero de 1976, pp. 1-3.
- . «Proyecciones paralelas a la Muestra Oficial de Almería». *Cinema 2002*, n.º 8, octubre de 1975, pp. 60-64.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- . *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.
- . «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En Walter Benjamin. *Obras*, Libro I, Volumen 2, Madrid: Abada, 2008, pp. 9-47.
- . «Pequeña historia de la fotografía». En Walter Benjamin. *Sobre la fotografía*. Valencia:

- Pre-textos, 2004, pp. 21-53.
- . *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press Of Harvard University Press, 1999.
- Bennett, Jill. «The aesthetics of sense-memory. Theorising trauma through the visual arts». En Susannah Radstone y Katharine Hodgkin (eds.), *Memory Cultures: Memory, Subjectivity, And Recognition*, New Brunswick: Transaction Publishers, 2005, pp. 27-39.
- Benshoff, Harry M. *America on film: representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Berger, John y Jean Mohr. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1997.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- Berthier, Nancy y Jean-Claude Seguin (coords.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.
- Bertzosa Camacho, Alberto. *Cámara en mano contra el franquismo: desde Cataluña a Europa, 1968-1982*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2009.
- . *Homoberejías filmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Madrid: Brumaria, 2014.
- . «Juegos de realidad y ficción en la obra de Llorenç Soler». En Miquel Francés (coord.). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 85-96.
- . *La toma de la palabra*, Tabakalera, 24 de noviembre de 2016. Texto no publicado.
- Blasi, Ernest. «'Esperanzas y fraudes'. Un film militante». *Arc Voltaic*, n.º 2-3, 1977-1978, pp.1-2.
- Bolter, Jay David, y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Bordwell, David y Kristin Thomson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2012.
- Borges, Jorge Luis. «Funes el memorioso». En Jorge Luis Borges. *Ficciones*, Barcelona: Destino, 2004, pp.123-133.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- . *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- . *La miseria del mundo*. Madrid: Akal, 1999.
- . *Qué significa hablar*. Madrid: Akal, 2008.
- . *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

- Box, Zira. *España año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Braudy, Leo y Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Brunow, Dagmar. *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Alemania: De Gruyter, 2015.
- Buchsbaum, Jonathan. «A Closer Look at Third Cinema». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21, n.º 2, 1 de junio de 2001, pp. 153-166.
- Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Th. W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Nueva York: McMillan, 1978.
- . «Visual Empire. The Sovereign Icon». *Diacritics*, Vol. 37, n. 2/3, Taking Exception to the exception, Summer-Fall, 2007, pp. 171-198.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Butler, Judith. «'Nosotros, el pueblo': reflexiones sobre la libertad de reunión». En VV AA. *¿Qué es el pueblo?*, Madrid: Casus belli, 2014, pp. 53-74.
- Cabañas Bravo, Miguel. *La política artística del franquismo*. Madrid: CSIC, 1996.
- Cabañas Bravo, Miguel; Dolores Fernández Martínez; Noemí de Haro García e Idoia Murga Castro (coords.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010.
- Camí Velas, María. «El cine militante de Helena Lumbreras». En *Puntos de vista: Una mirada poliédrica a la historia del cine*, Daniel Aranda, Meritxell Esquirol y Jordi Sánchez-Navarro (eds.), Barcelona: UOC, 2009, pp. 213-231.
- Camporesi, Valeria. *Pensar la historia del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- Carnicero, Carlos. *La ciudad donde nunca pasa nada. Vitoria, 3 de marzo de 1976*. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2009.
- Carr, Edward H. *¿Qué es la Historia?* Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Carter, April. *Peace movements. International protests and world politics since 1945*. New York: Routledge, 1992.
- Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de México, 2002.
- Castro, Carmen. *La prensa en la Transición española 1966-1978*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Catalán Deus, José. «El pueblo desentierra sus muertos». *Interviú*, 15 de junio de 1978.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. París: Gallimard, 1975.
- . «Walking in the City». En Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*. University

- of California Press, 1984, pp 91-110.
- Chaput, Marie-Claude, y Julio Pérez Serrano (eds.) *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Londres: Cornell University Press, 1990.
- Chaves, Julián. *Memoria Histórica y Guerra Civil: Represión en Extremadura*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2004.
- Chéroux, Clément. Catálogo de la Exposición, *Memoria dels Camps, fotografies dels camps de concentració i d'extermini nazis (1933-1999)*, MNAC, 2002
- Colomer, Josep M. *La transición a la democracia: el modelo español*. Madrid: Anagrama, 1998.
- Company Ramón, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Connerton, Paul. *How modernity forgets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- . *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- . *The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Corrigan, Timothy y Patricia White. *The Film Experience. An Introduction*. Boston: Bedford, St. Martin's, 2009.
- Costa, José Filipe. «When Cinema Forges the Event: The Case of Torre Bela». *Third Text* 25, n.º 1, 1 de enero de 2011, pp. 105-116.
- Davis, Andrea. «Enforcing the Transition: The Demobilization of Collective Memory in Spain, 1979-1982». *Bulletin of Hispanic Studies* 92, n.º 6, 2015, pp. 667-689.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- . *El Saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- . *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- . *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Madrid: Paidós Comunicación, 2010.
- . *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Demange, Christian. «La Transition espagnole: grands récits et état de la question historiographique». *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n.º 13, 30 de noviembre de 2010. <https://ilcea.revues.org/874>.

- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español (2005) La irrupción de la política (1975-1981)*. Barcelona: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía-UNIA, 2005.
- Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento, 2007.
- Deveny, Thomas G. *Cain on screen: Contemporary Spanish Cinema*. Metuchen, N.J. & London: Scarecrow Press, 1993.
- Díaz Gijón, José Ramón. «Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia». En Javier Tussel y Álvaro Soto (eds.) *Historia de la transición 1975-1986*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 89-109.
- Didi Huberman, Georges. *Ante el tiempo; historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- . *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: MNCARS, 2010.
- . «Hacer sensible». En VV AA. *¿Qué es el pueblo?*. Madrid: Casus belli, 2014 (a), pp. 75-112.
- . *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- . *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1*. Paris: Minuit, 2009.
- . *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire, 2*. Paris: Minuit, 2010.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2013.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial Texturas, 2014 (b).
- Díez Puertas, Emeterio. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2000.
- Draper, Susana. «Continuar el 68 por otros “medios”. Arquitectónica y óptica de poder en la cárcel de Lecumberri». En Óscar Ariel Cabezas y Elixabete Goicoechea (eds.), *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2014.
- Dreyfus, Hubert L., y Paul Rabinow. *Michael Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. University of Chicago Press, 1983.
- Dujovne, Leon. *La filosofía de la historia de Nietzsche a Toynbee*. Buenos Aires: Galatea Nueva Vision, 1957.

- Elden, Stuart. «Secure the volume: Vertical geopolitics and the depth of power». *Political Geography*, n.º 34, 2013, pp. 35-51.
- Elías, Norbert. *Sobre el tiempo*. México: FCE, 1989.
- Ellis, John. «The Literary Adaptation: An Introduction». *Screen*, v. 23, n.º 1, mayo-junio, 1982, pp. 3-5.
- Erl, Astrid. *Memory in Culture*. Hampshire, Gran Bretaña y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- . «Re-writing as Re-visioning: Modes of Representing the “Indian Mutiny” in British Literature, 1857 to 2000». *European Journal of English Studies*, 10, 2006, pp. 163-185.
- Erl, Astrid y Ansgar Nünig (eds.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Eshun, Kodwo, y Ros Gray. «The Militant Image: A Ciné-Geography». *Third Text* 25, n.º 1, 1 de enero de 2011, pp. 1-12.
- Espai en Blanc (ed.) *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social*. Madrid: Traficantes De Sueños, 2008.
- Espinosa Maestre, Francisco. «De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 7, 2007, pp.413-440.
- Esteban, Manel, y otros. «Cine militante». *El Viejo Topo*, n.º 7, abril de 1977, pp. 55-59.
- Faber, Karl-Georg. «The Use of History in Political Debate». En *History and Theory. Studies in The Philosophy of History*, Vol. XVII, n.º 4, suppl. 17 (Historical Consciousness and Political Action), 1978, pp. 36-66.
- Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica de México, 1983.
- Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 1988
- Farocky, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra, 2013.
- Feldman, Allen. «On cultural anesthesia: from Desert Storm to Rodney King». *American Ethnologist*, n.º 21, 1994, pp. 404-418.
- . «On the Actuarial Gaze: From 9/11 to Abu Ghraib». *Cultural Studies* Vol. 19, n.º 2, March, 2005, pp. 203-226.
- Fernández Labanyen, Miguel, y Xosé Prieto Souto. «A Network of Affinities: Helena Lumbreras's Collective Films and Social Struggle in Spain». *The Modern Language Review* 112, n.º 2, abril de 2017, pp. 397-412.
- Fernández-Savater, Amador y David Cortés. *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Barcelona: Fundació Tàpies, 2008.

- Ferrándiz, Francisco. *El pasado bajo tierra: Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1977.
- Fibla Gutiérrez, Enrique. «NO-DO: Archivo y secuestro de la imaginación». *Icono 14*, vol. 13, n.º 1, 2015, pp. 294-313.
- Fiddian, Robin. *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*. London: Tamesis, 1981.
- Font, Domènec. «Control absoluto. La nueva operación NO-DO». *La mirada. Textos sobre cine*, n.º 1, abril de 1978, pp. 5-6.
- Foster, Hal. «Death in America: Shocked Subjectivity and Compulsive Visual Repetition». *October*, Vol. 75, 1996, pp.36-59.
- Foster, Hal (ed.). *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Nueva York: Bay Press, vol. 2, 1988.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.
- . *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- . *Microfísica del poder*. Ediciones la Piqueta, 1979.
- . «Qu'est-ce qu'un auteur?» *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, n.º 3, 1969, pp. 73-104.
- Francés, Miquel (coord.) *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- Freud, Sigmund. *Obras completas, tomo 6 (1914-1917)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- . *Lo siniestro*. Palma de Mallorca: Biblioteca Nueva, 2008.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- Fuentes Paniagua, Francisco Javier. *La transición democrática: de la dictadura a la democracia en España (1973-1986)*. Madrid: Anaya, 2009.
- Gallego, Ferrán. *El mito de la Transición: la crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*. Barcelona: Crítica, 2008.
- Ganga, Rosa María. *Historia y representación audiovisual de la Transición española*. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- García López, Sonia. «Mamá ha trabajado». *Hipócrita lectora* (blog). <https://hipocritalectora.wordpress.com/2015/03/17/mama-ha-trabajado-2/>.
- . *Spain Is Us*. Valencia: Universitat de València, 2013.

- García-Merás, Lydia. «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)». En *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento, 2007, pp. 16-44.
- Gitelman, Lisa y Geoffrey Pingree (eds.). *New Media: 1740-1915*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Gómez Viñas, Xan. *Do amateur ao militante: implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70*. 2015. Tesis no publicada.
- González Ballesteros, Teodoro. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al período 1936-1977*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1981.
- Gould Boyum, Joy. *Double Exposure: Fiction into Film*. New York: Universe Books, 1985.
- Gregory, Derek. «Drone Geographies». *Radical Philosophy* 183, 2014, pp. 7-19.
- Guardia, Isadora. «La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras: Participación política y estética desde la cámara cinematográfica». *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XVII, 2012, pp. 77-99.
- Gubern, Román. «El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?» En Carlos F. Heredero y José Enrique Monteverde (eds.) *Los «nuevos cines» en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 69-78.
- . *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Edicions Península, 1981.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective. Édition critique établie par G. Namer*. Paris: Albin Michel, 1997.
- . *Los marcos sociales de la memoria*. España: Editorial Anthropos, 2004.
- Harheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Haro García, Noemí de. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC, 2010.
- Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Henares Cuéllar, Ignacio Luis; María Isabel Cabrera García; Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruiz (eds.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- Hernández, Marta. *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976.
- Hernández, Marta, y Manolo Revuelta. *30 Años De Cine al Alcance De Todos Los Españoles*. Madrid: Zero S.A., 1976.
- Hernández Burgos, Claudio. *El franquismo a ras de suelo. Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

- Hernández Corchete, Sira. «La construcción retórica del orden del relato en el documental de divulgación histórica. El caso de la serie televisiva La Transición». En Gloria Camarero (ed.) *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III, 2008, pp. 640-649.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel. “Presentación. Antagonismos temporales”, en Miguel Ángel Hernández-Navarro (ed.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 9-16.
- Hernández Ruiz, Javier y Pablo Pérez Rubio. «Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español». En *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1998.
- Higbee, Will, y Song Hwee Lim. «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies». *Transnational Cinemas* 1, n.º 1, 1 de enero de 2010, pp. 7-21.
- Higginbotham, Virginia. *Spanish Cinema under Franco*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- Hristova, Marije. *Memoria, olvido y la apertura de las fosas comunes de la Guerra Civil en 1978–1981 y 2000-2006*. Groningen: University of Groningen, 2007.
- Huntington, Samuel P. *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*. University of Oklahoma Press, 1993.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011.
- . *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University Press, 2003.
- Jaffe, Ira y Diana Robin (eds.). *Redirecting the Gaze: Gender, Theory and Cinema in the third World*, Albany: SUNY Press, 1999.
- Jay, Martin. *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus, 1974.
- Juliá, Santos. «Echar al olvido». *Claves de Razón Práctica*, n.º 129, 2003, pp.14-25.
- . «Hermenéuticas imaginativas». *Revista de Libros*, n.º 131, 2007, pp. 12-14.
- Kansteiner, Wulf. «Finding Meaning in Memory: A methodological critique of collective memory studies». *History and Theory*, n.º 41, 2002, pp. 179-197.
- Kaplan, Ann E. *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kinder, Marsha. *Refiguring Spain, Cinema/Media/Representation*. Durham: Duke University press, 1997.

- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- . *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford, California: Stanford University Press, 2002.
- Kóvacs, Katherine (ed.) «The New Spanish Cinema» (Special Issue). *Quarterly Review of Film Studies*, 8:2, 1983.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Kuhn, Annette. *The Power of Image: Essay on Representation and Sexuality*. London: Routledge, 1985.
- Labanyi, Jo. «Doing Things: Emotion, Affect and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 3, núm. 11, 2010, pp. 223-233.
- . «El cine como memoria. La memoria del cine». En María Ruido (ed.), *Plan Rosebud. Sobre imágenes, lugares y políticas de la memoria*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ Centro Galego de Arte Contemporánea, 2008, pp. 471-484.
- . «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War». *Poetics Today*, vol. 28, núm.1, 2007, pp. 89- 116.
- Labrador, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la Transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 2017.
- Lacan, Jacques. «The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience». En *Écrits*. New York: W.W. Norton and Company, 1977, pp. 502-509.
- Landsberg, Alison. *Engaging the Past: Mass Culture and the Production of Historical Knowledge*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Latour, Bruno. «Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-network Theorist». Conferencia impartida en el International Seminar on Network Theory: Network, Multidimensionality in the Digital Age, Annenberg School of Communication and Journalism, Los Ángeles, 19 de febrero de 2010, publicado en <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/121-CASTELLS-GB.pdf>.
- . *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Layerle, Sébastien. *Caméras en lutte en mai 68*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2008.
- Ledo, Margarita. «Galicia en V.O. El cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo». En Miquel Francés (coord.). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 183-198.
- Lera, José María Caparrós. *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1983.

- Linares, Andrés. *El cine militante*. Madrid: Castellote, 1976.
- Linz, Juan J., y Alfred Stepan. *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*. JHU Press, 1996.
- Llorca, Germán. «Las raíces documentales del holocausto». En Miquel Francés (coord.). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 199-218.
- Lorenzo Rubio, César. *Cárceles en llamas*. Barcelona: Virus, 2013.
- Maqua, Javier y Carlos Pérez Merinero. *Cine español: ida y vuelta*. Valencia: Fernando Torres (ed.), 1976.
- Maravall, José Antonio. *Teoría del saber histórico*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.
- Maravall Herrero, José María. *La política de la transición*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- Marsh, Steven. *Popular Spanish Films under Franco: Comedy and the Weakening of the State*. Basingstoke: Palgrave Mcmillan, 2006.
- Martí Rom, Josep Miquel. «Breve Historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán.» *Cinema 2002*, n.º 38, abril de 1978 (a), pp. 56-60.
- . «Colectivo de Cine de Clase (C.C.C.)». *Cinema 2002*, n.º 24, febrero de 1977, pp. 68-70.
- . «El Manifiesto de Almería como punto de partida», *Cinema 2002*, n.º 10, diciembre de 1975, pp. 58-59.
- . «Grup de Producció». *Cinema 2002*, n.º 38, abril de 1978 (b), pp. 64-65.
- . «La crisis del cine marginal». *Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980, pp. 101-103.
- . «Noticiari de Barcelona», *Cinema 2002*, n.º 51, mayo de 1978, pp. 55-57.
- Martín Patino, Basilio. «Carta a Juan Antonio Pérez Millán sobre aquello de Salamanca y otras reflexiones subyacentes». En *El cine español desde Salamanca (1955-1995)*, de VVAA. Salamanca: Juanta de Castilla y León, 1995, pp. 55-58.
- Martínez, Guillem. «El Concepto CT». En VVAA. *CT o la Cultura de la Transición*. Barcelona: Debolsillo, 2012, pp. 13-24.
- Martínez Siles, José. «Una experiencia piloto: Cooperativa de Cine Alternativo - Central del Corto». *Cinema 2002*, n.º 20, octubre de 1976, pp. 68-69.
- Martínez Siles, José, y Josep Miquel Martí Rom. «Entrevista con Lorenzo Soler: “Soy anárquico por naturaleza y ateo por convicción”». *Cinema 2002*, n.º 22, diciembre de 1976, pp. 71-75.
- Marzo, Jorge Luis. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Girona: Fundació Espais, 2008.

- . *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Mateo Leivas, Lidia. «Genealogía visual de los Sucesos de Vitoria (1976). Fugas del archivo e imágenes clandestinas del Colectivo de Cine de Madrid». *Journal of Spanish Cultural Studies* 18, n.º 4, 2017, pp. 363-389.
- . «Lo sensible como campo de batalla. Prácticas cinematográficas clandestinas durante el tardofranquismo y la transición», En Albarrán, Juan (ed.) *Arte y Transición*. Madrid: Brumaria, 2018. En prensa.
- . «Sentido y emergencia del cine clandestino de la transición». En *El arte y la recuperación del pasado reciente*. Madrid: CSIC, 2015, pp. 101-114.
- Mateo Leivas, Lidia, y Óscar Cháves. «Imágenes in/ciertas: vínculos entre el arte y la ciencia en la creación contemporánea. El caso de Joan Fontcuberta». En Miguel Cabañas Bravo e Idoia Murga Castro (eds.) *Arte en el Real Jardín botánico: Patrimonio, memoria y creación*. Madrid: Doce calles, 2016, pp. 69-84.
- Mbembe, Achille. «Necropolitics». *Public Culture*, 2003.
- Mestman, Mariano (ed.) *Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal*. Buenos Aires: REHIME. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios, 2013.
- . «Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política». En Mariano Mestman (ed.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 7-61.
- Metz, Christian. «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?» En VV AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Mirada, La. «Editorial. Conceptos idénticos para contenidos diferentes». *La mirada. Textos sobre cine*, n.º 1, abril de 1978, p. 4.
- Mirzoeff, Nicholas. *An introduction to Visual Culture*. London, New York: Routledge, 2009.
- . «El derecho a mirar». *IC, Revista de Información y Comunicación*, n.º 13, 2016, pp. 29-65.
- . «On Visuality». *Journal of Visual Culture*, Vol. 5 (1), 2006, pp. 53-79.
- Mitchell, W. J. T. «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual». *Estudios Visuales*, n.º 1, noviembre de 2003, pp. 17-40.
- . *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- Molina-Foix, Vicente. *New Cinema in Spain*. London: British Film Institute, 1977.
- Molinero, Carme. «La Transición y la ‘renuncia’ a la recuperación de la ‘memoria democrática’». *Journal of Spanish Cultural Studies* 11, n.º 1, 2010, pp. 33-52.
- Monedero, Juan Carlos. *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia*. Madrid: La Catarata, 2011.

- Montejo González, Ángel Luis. *Sexualidad, psiquiatría y cine*. Barcelona: Editorial Glosa, S.L., 2010.
- Monterde, José Enrique. «En los límites de lo posible». En Carlos F. Heredero y José Enrique Monteverde (eds.) *Los «nuevos cines» en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 11-14.
- Moore, Shaunna, y Susan Pell. «Autonomous archives». *International Journal of Heritage Studies* 16, n.º 4-5, 2010, pp. 255-268.
- Moxey, Keith. «Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales». *Estudios Visuales* núm. 1, 2003, pp. 41-59.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan Press, 1989.
- . «Visual Pleasure and narrative cinema». *Screen*, vol. 16, n.º 3, 1975, pp. 6-18.
- Muñoz Encinar, Laura. *De la exhumación de cuerpos al conocimiento histórico. Análisis de la represión irregular franquista a partir de la excavación de fosas comunes en Extremadura (1936-1948)*. Universidad de Extremadura, 2016.
- Nochlin, Linda. «Por qué no ha habido grandes mujeres artistas». En VV AA *Amazonas del arte nuevo*. Madrid: Fundación Mapfre, 2008, pp. 283- 289.
- Nora, Pierre. «From Lieux de mémoire to Realms of memory». En Pierre Nora (ed.), *Realms of memory: conflicts and divisions*. Nueva York: Columbia University Press, vol. 2, 1996, pp. XV-XXIV.
- Olick, Jeffrey K. (ed.) *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*. Durham: Duke UP, 2003.
- Olick, Jeffrey K. y Joyce Robbins. «Social Memory Studies: From ‘Collective Memory’ to the Historical Sociology of Mnemonic Practices». *Annual Review of Sociology* 24, 1998, pp. 105-140.
- Opstrup, Kasper. *The Way Out: Invisible Insurrections and Radical Imaginaries in the UK Underground 1961-91*, New York: Autonomedia, 2017.
- Paz, María Antonia. «The Spanish remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943–1975». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23, n.º 4, 1 de octubre de 2003, pp. 357-374.
- Parra, Pablo la. «Workers Interrupting the Factory: Helena Lumberas’s Militant Factory Films between Italy and Spain (1968-1978)». En *1968 and Global Cinema*, editado por Christina Gerhardt y Sara Saljoughi. Detroit: Wayne State University Press, 2018. En prensa.
- Pérez Merinero, Carlos y David Pérez Merinero. «Cine español. Algunos materiales por derribo». *Cuadernos para el diálogo*. Colección Los Suplementos, nº 41, Madrid, 1973.
- Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997.

- Pérez Rubio, Pablo y Javier Hernández Ruiz. *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2011.
- Porter, James I. «Aristotle and Specular Regimes: The Theater of Philosophical Discourse». *Pacific Coast Philology* Vol. 21, No. 1/2, Nov. 1986.
- Prieto Souto, Xosé. *Pensar el cine desde el archivo del P.C.E.* Comunicación presentada en el XII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2012.
- . *Prácticas fílmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Madrid: Universidad Carlos III, 2015.
- Ramírez, Juan Antonio (ed). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Barcelona: Prometeo, 2014.
- . «Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien». *L’inactuel*, 6, 1996, pp. 53–68.
- . *Le destin des images*, Paris: La Fabrique éditions, 2003.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Río, Ángel del. «El “caso Rocío” y la transición». En Ángel del Río, Francisco Espinosa Maestre, y José Luis Tirado (eds.). *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la transición*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2013, pp. 79-88.
- Roda, R. *Medios de comunicación de masa. Su influencia en la sociedad y en la cultura contemporánea*. CIS, 1989.
- Rodríguez, Emmanuel. *¿Por qué fracasó la democracia en España? La Transición y el régimen del '78*. Madrid: Traficantes De Sueños, 2015.
- Romaguera i Ramió, Joaquim y Llorenç Soler. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006.
- Rosler, Martha. «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental». En Jorge Ribalta (ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 70-96.
- . «Ética y estética de la fotografía documental». En Martha Rosler. *Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 248-275.
- Ross, Kristin. *May '68 and Its Afterlives*. The University of Chicago Press, 2002.
- Rubio Aragüez, Carlos. «Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español». *Historia del presente*, n.º 5 (2005): 121-38.
- Ruido, María (ed.). *Plan Rosebud. Sobre imágenes, lugares y políticas de la memoria*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ Centro Galego de Arte Contemporánea, 2008.

- Sampedro, Víctor. *La pantalla de las identidades*. Barcelona: Editorial Icaria, 2003.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y guerra civil. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006.
- . «Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil». *Archivos de la Filmoteca*, n.º 60, 1 de octubre de 2008, pp. 10-31.
- . «La memoria impuesta. Nota sobre el consumo actual de imágenes del franquismo». *Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 11, 2003, pp. 43-48.
- Sánchez-Biosca, Vicente, y Rafael R. Tranche. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Filmoteca Española. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.
- Scheid, Antje. *Hitler's heroines: stardom and womanhood in Nazi cinema*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.
- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. País Vasco: Txalaparta, 2003.
- Sekula, Allan. «Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política y la representación». En Jorge Ribalta (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 35-63.
- . «El cuerpo y el archivo». En Jorge Ribalta y Gloria Picazo (eds.). *In-diferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pp. 133-200.
- . «Sobre la invención del significado fotográfico». En VV AA. *Años 70, fotografía y vida cotidiana*. Madrid: La Fábrica, 2009.
- Sierra Caballero, Francisco. «Videoactivismo y nuevas formas de ciudadanía. Una perspectiva crítica de la Comunicación». En *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*, editado por Francisco Sierra Caballero y David Montero. Barcelona: Gedisa, 2015, pp. 19-52.
- Silva, Emilio. *Las fosas de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 2005.
- Soler, Llorenç. *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Cims S.L., 2002.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- . «Fascinating Fascism». En Susan Sontag. *Under de Sign the Saturn*. Londres: Writers and Readers, 1983, pp. 73-108.
- . *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: ABADA, 2006.
- Spivak, Gayatri C. «¿Puede hablar el subalterno? ». *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 38, enero-diciembre 2003, pp. 297-364.
- Steyerl, Hito. «In Defense of the Poor Image». *e-flux*, n.º 10, noviembre de 2009. <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.

- Stone, Rob. *Spanish Cinema*, New York: P. Education, 2001.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. University of Minnesota Press, 1988.
- Till, Karen E. «Artistic and activist memory work: Approaching place-based practice». *Memory Studies*, n.º 1, enero 2008, pp. 99-113.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Torrell, Josep. «El cine militante en Cataluña (1968-1978). Lo que iba a decir y no dije». *Mientras tanto*, 20 de diciembre de 2013. <http://www.mientrastanto.org/boletin-120/notas/el-cine-militante-en-catalunya-1968-1978>.
- . «El Volti, Informe 35 y la vocalía de cine-clubs. Entrevista a Mariano Aragón y Joan Martí Valls». *El Viejo Topo*, n.º 302, marzo de 2013, pp. 43-51.
- . «El Volti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo». *El Viejo Topo*, n.º 281, junio de 2011, pp. 57-62.
- . «En la muerte de Manel Esteban, La historia oculta de un cineasta». *Mientras tanto*, 11 de junio de 2015. <http://www.mientrastanto.org/boletin-137/ensayo/en-la-muerte-de-manel-esteban>.
- . «La Cabeza Invisible. Entrevista a Joan Anton González». *El Viejo Topo*, n.º 311, diciembre de 2013, pp. 57-63.
- Trenzado Romero, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. CIS 168. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1999.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2006.
- Tuñón de Lara, Manuel, José Luis García Delgado y Santos Juliá. *Transición y Democracia (1973-1985)*. Barcelona: Labor, 1991.
- «Valoración de la experiencia de una sala alternativa (La Sala Aurora)». *Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980, p. 107.
- Veray, Laurent. *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*. Paris: Scérén/CNDP, 2011.
- Vidal-Beneyto, José. «La inmaculada transición». *El País*, 6 de noviembre de 1995.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Villaplana Ruiz, Virginia. «Memoria colectiva y Mediabiografía como transformación de la narrativas culturales». *Arte y políticas de identidad*, núm. 3, 2010, pp. 87-102.
- Vinyes, Ricard. «La buena memoria. El universo simbólico de la reconciliación en la España democrática. Relatos y símbolos en el texto urbano». *Ayer* 4, n.º 96, 2014, pp. 155-181.

- Viota, Paulino. *El cine militante en España durante el franquismo*. México: UNAM, 1982.
- VV AA. *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012.
- Wardrip-Fruin, Noah y Nick Montfort (eds.) *The New Media Reader*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- Wilhelmi, Gonzalo. *Romper el consenso. La izquierda radical en la Transición*. Madrid: Siglo XXI, 2016
- Williams, Raymond. «On structure of feeling». En Jennifer Harding y E. Deidre Pribram (eds.). *Emotions. A Cultural Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009, pp. 35-49.
- Winter, Jay. «Thinking about silence». En *Shadows of War. A Social History of Silence in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, 2010, pp. 3-31.
- Zunzunegui, Santos. «Duende y misterio de Cesáreo González». En José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (coords.). *Suevia Films. Cesáreo González. Treinta años de cine español*. A Coruña: Xunta de Galicia/ Filmoteca Española, 2005, pp. 155-195.
- . *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Instituto Valenciano de la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.
- . «La línea general o las vetas creativas del cine español». En José Luis Castro de Paz; Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. A Coruña: Vía Láctea, 2005, pp. 488-504.

Webgrafía

- «15Mbcn». <https://www.youtube.com/user/15Mbcn>.
- «Archivo». *Local Anarquista Magdalena* (blog).
<http://www.localanarquistamagdalena.org/archivo/>.
- «Archivo 15M». <https://archivosol15m.wordpress.com/about/>.
- «Archivo Redor-Calabuig». Museo Reina Sofía. <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-de-archivos/archivo-redor-calabuig>.
- «Bambuser». <https://bambuser.com/>.
- «Blogs&Docs » El Volti: mostrar el cine clandestino en Catalunya». <http://www.blogsandocs.com/?p=2194>.
- «Cine político». <http://cinepolitico.com/>.
- «Cine rebelde». <http://www.cinerebelde.org/>.
- «Colectivo de Cine de Madrid». <http://colectivodecinedemadrid.com/>

- «COPEL: una historia de rebeldía y dignidad». <https://www.verkami.com/projects/16369-copel-una-historia-de-rebeldia-y-dignidad>.
- «Democráticos Tiranos». <https://democraticostiranos.wordpress.com/>
- «Documental “CCOO, 50 anys d’història de Catalunya”». <http://ccoo.cat/noticia/188240/documental-ccoo-50-anys-dhistoria-de-catalunya#.Wd1bLoUp0zF>.
- «El tiempo de las cerezas. 1977-1979. Eclósión libertaria (Trailer)». <https://vimeo.com/143130805>.
- «Fundación Transición Española». <http://www.transicion.org/>.
- «Galiza ano zero». <http://galizaanocero.tv/>.
- Garzón, Rafael. *El camino de la paz*. NO-DO, 1959. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/documentales-b-n/camino-paz/2845719/>.
- «I Ciclo de Cine Agrario de Marinaleda». *Cineclub de compostela* (blog). <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/08/marinaleda-a5.pdf>.
- «Idrissa». *Metromuster* (blog). <http://metromuster.cat/project/idrissa/>.
- «La Guerrilla Comunicacional». <http://www.miraicrida.org/>.
- «LaTele». <http://latele.cat/>.
- LQHFS». <http://loquehicimosfuese secreto.es/>.
- «Memory of the Netherlands». <http://www.geheugenvannederland.nl/en>.
- Mercero, Antonio, Julio Coll, Miguel Lluch, y Miguel Picazo. «Crónicas de un pueblo», 1971-1974. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/cronicas-de-un-pueblo/>.
- «Metromuster». <http://metromuster.cat/nosaltres/>.
- «Naranjas de Hiroshima». <http://www.naranjasdehiroshima.com/>.
- «O campo hoxe». *Cineclub de compostela* (blog). <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2010/10/arzu-a5.pdf>.
- «O campo para o home». *Cineclub de compostela* (blog). <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2010/10/18/o-campo-para-o-home/>.
- «O cineclub viaxa a Marinaleda». *Cineclub de compostela* (blog). <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/2010/08/13/o-cineclub-viaxa-a-marinaleda/>.
- Prego, Victoria, y Elías Andrés. *La Transición*, 1995. <http://www.rtve.es/archivo/la-transicion-serie/>.

«Que é a Escola Popular Galega?».

<http://agal-gz.org/blogues/index.php/EPG/2009/09/06/que-e-a-escola-popular-galega>.

«Rojo y negro tv». <http://rojoynegrotv.org/>.

«Tele K». <http://tele-k.org/>.

«Tm-ex». <http://www.tmex.es/>.

«Toma la tele». <http://www.tomalatele.tv/web/>.

«Tomalatele. La nueva televisión del 15M».

<https://www.youtube.com/watch?v=PIB9a4hSZUQ>.

Prensa y documentos legales

BOE 12-04-1977. «Real Decreto-ley 24/1977, de 1 de abril, sobre libertad de expresión.», de 1 de abril de 1977.

BOE 01-12-1977. «Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas», de 11 de noviembre de 1977.

«El cortometraje vasco “Estado de excepción”, premiado en Oberhausen». *El País*, 8 de mayo de 1977.

«Fue presentado el “Colectivo de Cine de Clase” con una película sobre la huelga de “Laforsa”». *La Vanguardia Española*, 15 de octubre de 1976.

Galbis, Cecilia. «Pilar Miró llega a RTVE con un cambio de estilo y rodeada de gente de confianza». *ABC*. 24 de octubre de 1986.

Iglesias, Miguel Ángel. «El partido comunista acepta la monarquía y la bandera roja y gualda». *Informaciones*. 16 de abril de 1977.

Juzgado Mercantil de Madrid No 6. «Sentencia y Auto», 2011.

Linares, Andrés. «Contrato de compraventa con TVE», 1988. Registro General de Contratos.

Malvar, Aníbal. «La Ley Mordaza lleva a un youtuber de 23 años a la AN por enaltecimiento del terrorismo». *Público*, 27 de julio de 2017.

Pérez, Julia. «Los 13 tuits por los que ha sido condenada Cassandra a un año de prisión». *Público*, 29 de marzo de 2017.

«Secuestro de una película en Alcoy». *Tele/eXprés*, 23 de diciembre de 1976.

Entrevistas, correos electrónicos y documentación inédita

Calabuig, Tino. Entrevista realizada por la autora, 5 de diciembre de 2013 en Madrid.

Casatejada, Felisa. Entrevista realizada por Zoé de Kerangat, 15 de abril de 2015 en Badajoz.

«Catálogo de films distribuidos por el Colectivo de Cine de Madrid». Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito.

«Conclusiones de la I Muestra de Cine Independiente de Almería», 1975, Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito.

Cooperativa de Cine Alternativo. «La Cooperativa de Cine Alternativo», 1976, Archivo de Martí Rom, Documento inédito.

Dornès, Brigitte y Claude Thiebaut, «Note relative aux archives: Espagne», 1978. Archivo UNICITÉ, París.

Garijo, Adolfo (Fito). Entrevista realizada por la autora, 3 de noviembre de 2013 en Madrid.

González de Oleaga, Marisa. Entrevista realizada por la autora, 11 de mayo de 2017 en Madrid.

Grupo La Colmena. «Convocatoria a la Muestra de Cine Independiente en Almería», 1975. Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito.

Linares, Andrés. Entrevista realizada por la autora, 10 de diciembre de 2013 en Madrid.

Lisa Escaned, Mariano. Comunicación por correo electrónico, 11-12 agosto de 2017.

———. Entrevista realizada por la autora, 27 de noviembre de 2013 en Barcelona.

———. Entrevista realizada por la autora, 18 de diciembre de 2016 en Barcelona.

———. «Rico cine pobre. El campo para el hombre (1975)», octubre de 2014. Texto inédito.

Martí Rom, Josep Miquel. Entrevista realizada por la autora, 26 de noviembre de 2013 en Barcelona.

———. Entrevista realizada por la autora, 25 de abril de 2016 en Barcelona.

Martínez, Yolanda. «Fondos TVE», comunicación por correo electrónico, 15 de enero de 2014.

Mascareña, Chema. Entrevista realizada por la autora. 10 de noviembre de 2015 por videoconferencia.

Metromuster. Entrevista realizada por la autora, 16 de diciembre de 2016 en Barcelona.

———. «Relación de noticias en prensa sobre Ciutat Morta». Archivo Metromuster. Documento inédito.

Miró, María. Entrevista realizada por la autora, 8 de abril de 2017 en Madrid.

Río, Trinidad del. «Filmoteca Española», comunicación por correo electrónico, 16 de octubre de 2015.

Ruido, María. Entrevista realizada por la autora, 22 de septiembre de 2016 en Madrid.

Silva, Emilio. Comunicación por correo electrónico, 3 de julio de 2017.

Soler, Llorenç. Entrevista realizada por la autora, 25 de noviembre de 2013 en Barcelona.

Ventura, Pere Joan. Entrevista realizada por la autora, 15 de abril de 2017 por teléfono.

Vila, Ana. Entrevista realizada por la autora, 9 de septiembre de 2016 en Madrid.

Vilà, Bartomeu. Entrevista realizada por la autora, 15 de julio de 2017 por teléfono.

Viñas, Xan. Comunicación por correo electrónico, 12 de diciembre de 2016.

ANEXOS

Índice de anexos

Entrevistas y transcripciones

1. Entrevista a Bartomeu Vilà	303
2. Entrevista a Marisa González de Oleaga	313
3. Entrevista a Josep Miquel Martí Rom	321
4. Entrevista a Metromuster	329
5.- Testimonios de <i>Vitoria</i> (1976) del Colectivo de Cine de Madrid, transcritos por Lidia Mateo Leivas	349

Documentos

1.- Cartel de <i>Quico Sabaté</i> (1980) del Equipo Penta. Cedido por Bartomeu Vilà	357
2.- Fotograma de <i>Manifestació funeral Oriol. Anarcos</i> [título con el que se le conoce en la Filmoteca de Cataluña], del Grup de Producció (1976)	358
3.- Fotograma de <i>Espanya 68</i> , de Helena Lumbreras (1968)	358
4.- Fotograma de la entradilla de <i>O todos o ninguno</i> , del Colectivo de Cine de Clase (1976)	359
5.- Grupo La Colmena, «Convocatoria a la Muestra de Cine Independiente en Almería», 1975, Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito	360
6.- «Conclusiones de la I Muestra de Cine Independiente de Almería», 1975, Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito	361
7.- Cooperativa de Cine Alternativo. «La Cooperativa de Cine Alternativo», 1976, Archivo de Martí Rom, Documento inédito	362
8.- «Catálogo de films distribuidos por el Colectivo de Cine de Madrid». Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito	363
9.- Cartel de mitin-coloquio sobre el asesinato de Puig Antich. Rotterdam, 1974. Archivo del International Institute of Social History (Amsterdam)	366
10.- Cartel de conferencia sobre los Sucesos de Vitoria. Rotterdam, 1976. Archivo del International Institute of Social History (Amsterdam)	367
11.- Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig durante los Sucesos de Vitoria, 1976	368
12.- Postal de los 8 objetores de conciencia encarcelados para enviar a Arias Navarro en señal de protesta. Amsterdam, 1976. Archivo del International Institute of Social History (Amsterdam)	369
13.- Cartel de la Mostra de Cinema de Intervencao de Estoril, 1976. Cedido por Ana Vila	370
14.- Cartel de <i>Entre la esperanza y el fraude</i> (1976) del Colectivo SPA	371
15.- Cartel de <i>Guerrilleros</i> (1978) del Colectivo SPA. Cedido por Bartomeu Vilà	372

16.- Fotograma de <i>Argelès</i> (1979) de José Antonio Zorrilla	373
17.- Portada del dossier de atentados contra la cultura realizado por Martí Rom, 1964-1974. Cedido por Josep Miquel Martí Rom	374
18.- Fotografías del rodaje de <i>Viaje a la explotación</i> del Colectivo SPA, Barcelona, 1974. Cedidas por Bartomeu Vilà	375
19.- Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig del Barrio de Zaramaga, Vitoria, 1976	376
20.- Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig de corros de vecinos en los exteriores de la iglesia de San Francisco en Vitoria, 1976	376
21.- Faustina Chaparro Araujo, madre de Romualdo Barroso, cogida del brazo por Fina Bandera, amiga de Romualdo Barroso, asesinado el 3 de marzo. Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig. Vitoria, 1976	377
22.- Blanca Barroso Chaparro, hermana de Romualdo Barroso, asesinado el 3 de marzo. Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig. Vitoria, 1976	378
23.- Romualdo Barroso Frejo, padre de Romualdo Barroso Chaparro, asesinado el 3 de marzo. Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig. Vitoria, 1976	379
24.- El padre de Francisco Aznar sostiene la foto de su hijo, asesinado el 3 de marzo. Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig. Vitoria, 1976	380
25.- Cartel de <i>Democráticos Tiranos</i> . 2013	381
26.- Fotograma de <i>Largo viaje hacia la ira</i> (1969) de Llorenç Soler	381
27.- Cartel del ciclo <i>40 años no es nada. Reflejos y derivas del cine militante español contemporáneo</i> . Diseño de Nimú. Madrid, 2014	382
28.- Fotografía de proyección de <i>La ciudad es nuestra</i> en la plaza de Xoxé Tarrío. Madrid, 2016	383
29.- Cartel de la videoteca del Local Anarquista Magdalena. Madrid, 2017	384
30.- Fotografías de la ocupación del cinema Patricia Heras durante el estreno de <i>El caso 4F</i> . Barcelona, 2013	385
31.- Fotograma de <i>Ciutat morta</i> (2013)	386
32.- «Relación de noticias en prensa sobre Ciutat Morta». Documento inédito. Archivo Metromuster	386

BARTOMEU VILÀ

ENTREVISTA REALIZADA POR LA AUTORA, 15 DE JULIO DE 2017 POR TELÉFONO

*- Me gustaría hablar de la emergencia de la memoria de la guerra, cómo Penta y SPA se centran en esto, cómo surge la idea de *Entre la Esperanza y el Fraude*, por qué os llamó la atención el tema de la memoria, qué pretendéis buscar ahí, qué referentes teníais y no teníais*

Si quieres empezamos con Viaje a la explotación que lo tengo aquí encima... Me preguntaste por qué hacemos esta película, yo pienso que la primera película en este caso es un poco un accidente, nosotros estamos en un colectivo que está agrupado en..., una forma orgánica es un cine club, en L'Hospitalet de Llobregat, en un barrio de L'Hospitalet, y como cualquier cine club hacemos sesiones, fóruns...

- ¿Tiene algún nombre este cine club?

Sí, cine club Objetivo, estaba legalizado... entonces, viene un compañero, un amigo que no es del cine club pero tiene relación, nos trae una cinta casete con las declaraciones de Mustafá, una cinta larguísima que Mustafá explica toda su peripecia vital, desde pescador en Larache hasta que viene a Barcelona y trabaja, se cae del andamio, se queda sin trabajo, en fin, toda la peripecia. Nos parece una historia interesante y entonces pues nada, decidimos que vamos a hacer la película, pero sin..., no recuerdo gran discusión sobre el tema..., esto fue antes de la Central del Curt y de la Cooperativa, esto fue en el año 74

- ¿Ya erais la gente de SPA?

El núcleo de esta película está en todas las películas. El núcleo básico es Mercè Conesa y Bartomeu Vila, que estos están en todas las películas

- ¿Joan Simó?

Sí, Joan Simó está en esta película, y Rosa Babí, y en la película de la guerra civil también está y luego ya no, pero siguen en la Cooperativa de Cine Alternativo, pero ya no están en los otros proyectos... Esta película la hacemos digamos un poco por accidente, he encontrado un texto que dice, como tampoco había distribución en estos momentos, esta película está realizada por un grupo de personas que no dependen económicamente de organismos de ningún tipo, por ese motivo las cosas que se promocionan tienen que ser aportadas por los propios realizadores, a través de tal, asociaciones de cine y tal, y al final decimos: a los que vais a proyectar esta película os rogamos que tengáis presente este hecho e intentéis recoger un mínimo de dinero entre los asistentes, la cuota mínima de alquiler que os proponemos, revisable en todo momento, es de 300 pesetas, y entonces poco tiempo después, con Joan Simó se ha hecho también la incipiente Central del Curt, que empieza a distribuir, entonces de repente aparecen 5 o 6 películas y se empiezan a distribuir y también a producir, pero es un poco un accidente por qué hacemos esta película

- *Accidente porque la historia os llega de repente y...*

Sí, nos llega este casete de repente, a través de un amigo, conocido... un casete de audio, del año 74... nos parece una historia interesante y decidimos hacer una película, basándonos con Mustafá, pero hablando también de la migración en Barcelona, que entonces lleva poco tiempo en Barcelona...

- *Era migración desde África, porque no os centráis como Llorenç Soler en la migración andaluza y de otros lugares*

Sí, nosotros conocemos a Lorenzo, es un poco digamos nuestro guía, nos deja material, conocemos las películas de Lorenzo, y nos centramos en la migración marroquí, que entonces es bastante novedosa, solamente hay en Barcelona, y tampoco hay familias, vienen hombres solos... lleva un año o dos de esta migración, o tres o cuatro... la gente principalmente vienen en tren, no hay ni pateras ni nada, imagino que como no hace tampoco tantos años que es independiente Marruecos, la gente tiene unos ciertos... la gente sabe castellano, más o menos, y vienen... vienen normalmente en tren, se alojan en lo que es el barrio chino, lo que es ahora el casc antic, en pensiones... nos parece muy interesante la historia de Mustafá, y bueno, vamos a hablar de este Mustafá pero vamos a hablar también de toda la gente que está llegando y lo que les está pasando, lo que es el prestamismo por ejemplo, que es una cosa que también empezaba entonces...

- *Y esto es la primera película que hacéis, que de repente os lanzáis no solamente a pasar películas en el cine club...*

Sí, cómo distribuimos, pues bueno, cine club, asociaciones de vecinos, centros parroquiales, lo que había entonces...

- *¿Conseguisteis algo de dinero de esta película?*

Yo creo que sí

- *¿Y era para sufragar gastos y tal?*

Sí, claro, porque la película la produjimos entre 6 u 8, entre más gente supongo, hacíamos también rifas y cosas de este tipo... en esta película y en la próxima de Viaje a la Explotación, como seguimos teniendo cine club, pues una parte de las ayudas que tiene el cine club la desviamos a hacer cine, yo pienso que en esta seguramente y en Viaje a la Explotación seguro, que la parte de subvención del Ministerio de Información y Turismo, de Manuel Fraga, la ayuda al cine club la destinamos a producir

- *¿De la que estamos hablando es Viaje a la Explotación?*

Sí, seguro que en la próxima, en *Entre la Esperanza y el Fraude*, pero en esta yo creo que también

- *Sí, recuerdo que me dijiste que algunas de las ayudas que habíais recibido, incluso la Sala Aurora...*

No, se proyectó en la Sala Aurora, pero ayudas directas no. La Sala Aurora pagó un alquiler...

- *Era más del cine club*

Sí, del cine club, rifas y sorteos... yo no recuerdo en *Entre la Esperanza y el Fraude* poner dinero así directamente, no lo recuerdo, pero sí teníamos este fondo, empezamos a cobrar también de la CDC, ya nos empezaban a pagar algo porque la película se distribuye, en el 75-76... EEF sí que una parte ya al final la produce la CDC, la CCA, en parte, pero gran parte la iniciamos nosotros, el colectivo es el que inicia la película, pero sí que nos ayudan al final

- *¿Cuándo empezáis con *Entre la Esperanza y el Fraude*?*

Viaje a la Explotación es del 74, se distribuye en el 75... en el 74 muere Puig Antich, bueno, lo matan, y entonces en los primeros papeles nosotros firmamos como un colectivo sin... y entonces a partir de entonces somos el Colectivo SPA, Salvador Puig Antich, pero es también un poco por accidente, tampoco hay un gran trabajo previo... estamos en parte integrados en la CDC y en la CCA, y somos una gente más de este (...) en aquella época en el año 75 nos damos cuenta de que nadie sabe nada de la guerra civil, nadie sabe nada de la república, me refiero en los ambientes que nosotros nos movemos, y empezamos a hacer por nuestra cuenta, en el colectivo hay dos que en aquél momento estudian periodismo y al mismo tiempo trabajan, pensamos (...) y nos lanzamos a documentarnos, contactamos con gente en Barcelona, vamos a Perpignan, vamos a París, a buscar libros, un trabajo de documentación por nuestra cuenta

- *¿Vosotros sentíais que la gente no sabía sobre estos temas, no se sabía nada?*

Exacto, tenemos esta percepción, esta idea, de que nadie sabe nada de la guerra civil, nadie, en el ambiente en que nos movemos

- *Vosotros tampoco, tenéis poca información*

Sí, tenemos poca información y nos vamos documentando durante bastantes meses

- *¿Y cuál era vuestro interés?*

Nuestro interés era si hacemos una película, vamos a hacer una película divulgativa, básicamente pedagógica, explicar lo que ha sido la república y la guerra, esto lo teníamos claro desde el principio

- *¿Sentís que tenía que ver algo con lo que estáis viviendo ahora? ¿Cuál es la relevancia q ue le veis?*

Nosotros empezamos la película con el franquismo, en el 75, pero básicamente intuías que iban a haber cambios pero no tienes ni idea de qué va a pasar, si Franco morirá en diciembre o morirá tres años después, no lo teníamos nada claro, y entonces, la idea básica q recuerdo es que vamos a hacer la película porque nadie sabe nada de ese tema, y vamos a hacer una película divulgativa, didáctica, pedagógica, dile como quieras, por capítulos, empezando desde el principio y si vamos a decir que la UGT, vamos a decir que es un sindicato socialista, ligado al PSOE, que tiene tantos... vamos a decirlo todo un poco así como un abc de... en la peli se nota mucho este afán de divulgación, porque claro, ahora es muy fácil, pero entonces en el 74 nadie sabía nada, te lo resumo mucho, pero nadie sabía nada de la república y la guerra civil... tampoco sabemos si nos quedará largo o corto... nos repartimos un poco los papeles, uno se prepara la república del 31 al 36, otros se preparan otros temas, y así, en diferentes reuniones y trabajos vamos haciendo el guion, pero curiosamente nunca nos aconseja gente, a nivel de contactos, pero nunca pedimos a un historiador que nos supervise, somos autónomos en todo, hasta en esto...

- Martí Rom ha dicho que teníais como mucho empeño, que era una cosa que teníais muy clara que hacía falta hacer esta película y que se conociese

Sí, esto es de lo que queda más claro... no había nada y como no hay nada, vamos a hacer algo...

- Luego fue la más distribuida, era un hueco que era real

Sí, claro en el 76-77 es un exitazo, hasta el 80, y de hecho la CDC vive en parte de esta película.... es curioso, hago un pequeño paréntesis, esta película se pasa a video en los años del video, y hay una fundación que se dedica a producir e importar videos didácticos y que al final nos la compra y hacemos una versión en catalán para las escuelas, y durante varios años, ya en los 80, es el video más distribuido de esta fundación (...) el Servei de Cultura Popular, que dependía de la Fundació Bofill, que todavía existe, dedicada a temas de pedagogía (...) en el año 77, ya muerto Franco, hay un boom de la guerra civil, y hay un distribuidor catalán importante en aquél momento, Galvarrieto, que nos da un millón de pesetas para pasar la película a 35 y distribuirla en cines, y decimos que no, que la película la distribuye la Cooperativa, que hacemos nosotros nuestra distribución alternativa y que no nos hace falta esta distribución comercial que nos proponen... un millón de pesetas era bastante dinero en aquella época

- ¿Por qué no queréis?

Porque la película ya pensamos que se distribuye alternativamente, tiene sus circuitos, y no nos hace falta esta distribución que nos proponen...

- Háblame del proceso de investigación

Nos repartimos el trabajo (...) queríamos hacer una película de divulgación (...) explicar los temas desde el principio, la república, la dictadura... entre cinco personas, hay un elemento que al final lo deja, nos repartimos los temas históricos y después los ponemos en común, hacemos sesiones de trabajo para unificar temas y eso, más que hacer un guion lo que hacemos es un texto, que después a mí me toca ilustrarlo, y al mismo tiempo vamos buscando material de archivo, siempre desde el punto de vista alternativo, no se nos ocurre... bueno es que la filмотeca tampoco nos hubiesen dado este material que ya lo tenían, porque este material... nosotros vamos a París, entrevistamos a los exiliados, pero tampoco nos interesan grandes figuras, nos interesa gente digamos normal, hubiésemos podido entrevistar a la Federica Montseny seguramente, pero preferimos buscar un militante de base que nos lo cuente, y entonces paralelamente hacemos esta búsqueda de material de archivo, en el exilio, en Toulouse, nos ofrecen material, decimos que vale, fantástico, porque en Barcelona...

- La gente de la CNT

Sí, porque ellos tienen todavía la base de las películas que han hecho durante la guerra, los documentales que han hecho, sabes que CNT colectiviza y hace muchas películas, documentales de propaganda... hay un largo que se llama Cine en Tiempos de Guerra... Joan Mariné... es el hilo conductor de la peli... restaura las pelis de la CNT que ha hecho 40 años antes... para la búsqueda de material de archivo nos ayuda la gente de la CDC, a través de Portabella nos pasan cosas que copiamos, materiales que están por aquí, más o menos de extranjeros...

- Martí Rom me dijo que os pasaron algo a través de un tipo que era proyccionista

Miquel Porte Mosch, es un historiador del cine, se dedicó durante muchos años a ir por las librerías de viejo, recogía películas... de él nos pasaron una peli..... Llorenç Soler también nos pasó material que tenía, de un corto fallido que había hecho, y también lo recuperamos (...)

- A parte de las imágenes ¿a dónde recurrís para sacar información?

Básicamente el trabajo de guion, que es hacer un texto, lo conseguimos básicamente documentándonos por nuestra cuenta y comprando libros en Perpignan o en París. Aquí hay muy poca cosa publicada todavía en Barcelona, en el 75, cuando muere Franco sí, pero antes realmente hay, no sé, quizás hay el libro de Tuñón de Lara, el Homenaje a Catalunya de Orwell... hay publicadas cosas pero realmente...

- ¿Os llama la atención algo cuando os vais informando? supongo que desconocíais cosas

Nosotros lo desconocíamos prácticamente todo, así para decirlo rápido... nos sorprende el papel que tiene CNT, porque descubrimos que hay sindicatos, y nos sorprende un poco y nos interesa el papel que tiene CNT durante el primer año, el año de la revolución, nos sorprende por ignorancia total... antes de empezar es que no teníamos idea absolutamente de

nada, y curiosamente no recurrimos a ningún historiador ni ningún... solamente recurrimos a un historiador cuando la película se pasa a video y se distribuye en escuelas, nos dicen desde la Fundació Bofill que estos textos los revise un historiador por si hay alguna barbaridad, y entonces los revisaron en la facultad de historia creo, y no tocan nada, solamente alguna cosa de terminología, en lugar de País Valenciano pues no sé qué, la terminología de la época, pero no tocan... no recurrimos a nadie, recurrimos a gente para que nos pase contactos, pero no en este aspecto de documentación...

- *Os llama la atención papel de la CNT, la revolución, ¿por eso hacéis énfasis en esta parte?*

Sí, pero es un poco por accidente, no que sea una idea previa, no hay idea previa, la única idea que hay es vamos a hacer una película sobre la república y la guerra civil, pero sí un poco porque nos pasan un material que desconocemos... tampoco sabría decírtelo...

- *¿Recuerdas la impresión al ver las imágenes, la primera vez?*

Sí, es muy espeluznante, nos impresiona mucho, se han visto muy pocas cosas, entonces al recibir estos documentales te quedas un poco francamente... hace muchos años, no puedo decírtelo, pero recuerdo pequeños detalles, como el paso de la frontera con las películas... pero la emoción ante las películas, vemos que es muy interesante, que nadie sabe nada de esto, pero no sabría decirte, con los años, cómo...

- *¿Cómo fue el paso de la frontera?*

Sí, nos dicen que hay que ir a Toulouse que ahí tienen cosas para ver, y bueno, es una anécdota, yo no me fío mucho de que en Toulouse tengan las películas pero igual no tienen ningún sistema de proyección, y vas allí e igual pierdes el tiempo, y yo me llevo una pequeña moviola en el coche, pequeñita, manual de 16, y justo al llegar a la frontera, antes de pasar a Francia, nos abren el coche y la guardia civil ¿qué es esto? porque tenía unos brazos, unos artilugios, era una cosa un poco extraña para alguien que no ha visto nunca nada de este tipo, y bueno, empezamos mal, si ya en el viaje de ida te desmontan el coche y la moviola se convierte en un elemento sospechoso, cuando volvamos puede ser terrible... pasamos la frontera entonces una nochebuena o una nochevieja, y no nos paran, no nos revisan, pasamos a las once de la noche, una hora así un poco... con las películas debajo de los asientos, desmontamos la tapicería... son películas de 16 que no abultan como las de 35, pero claro tienen un grueso, tienen un volumen que cuesta en un coche pequeño, cuesta mucho disimular... desmontamos la tapicería de las puertas y las metemos allí... era una nochebuena... había gente pero no paraban a todos los coches, tampoco había mucho tráfico, nos hubiesen podido parar, en aquella época paraban a casi todos los coches... durante muchos años, ya con los libros, entonces ya teníamos bastante experiencia en pasar la frontera con los libros escondidos, era un número... lo cuentas ahora y parece una batallita... pero entonces, comprar libros, pasarlos, bajarlos... En Toulouse nos pasaron un par o tres de películas que tenían en 16 mm, que eran copias de copias de 35, ¿nos las dejáis? sí, os las devolveremos, incluso tuvimos la ingenuidad de no copiarlas todas, copiar sólo partes, primero por un tema de

presupuesto, pero copiamos solamente fragmentos que nos parecían más interesantes y volvimos a devolver las películas de nuevo a Toulouse... porque otro se las queda y monta aquí no sé qué, sabes, siempre todo es muy ingenuo... éramos muy jóvenes

- Las imágenes o la información viene de Francia

Sí, aquí se han publicado pocos libros en esta época... lo traemos de París o de Perpignan, en Perpignan hay la librería española, donde puedes comprar textos en castellano

- Realizáis un texto de lo que sería la grabación

Sí, realizamos un off, que le llamamos el guion, y básicamente me toca a mí ilustrar este off con lo que tenemos, en esta época ya empiezan también, de París nos traemos libros de fotografía que ya se han publicado en ese entonces, de Madrid alguna cosa más, también aquí pirateamos las fotos, empiezan a salir en el 76 fascículos coleccionables sobre historia de España, sobre la guerra, y también nos documentamos, cogemos mucha fotografía, objetos de la época, billetes, monedas, y a mí me toca un poco ilustrar el off que tenemos... hemos hecho las entrevistas en París, todos la misma pregunta y van trasladando estos temas... la fórmula de producción es así muy...

- Muy ortodoxa, la imagen ilustra al texto, por capítulos

Sí, en este caso primero hay el texto... el problema es aquí cómo lo ilustro, esta parrafada que hablamos de no sé qué, si solamente tengo dos fotos... y bueno, hacemos dibujitos, grafismo, todas estas cosas del cine divulgativo... la batalla del Ebro, pues una imagen del Ebro, las fechas (...) este aspecto del cine didáctico

- Que esto es luego un poco lo que os critican en entrevistas como la de Art Voltaic, que tú no estás, está Martí Rom con Joan Simó

Yo en un momento dado, estoy terminando la peli pero tengo que ir a la mili, y no participo a partir del 77 en muchos de los actos que se montan, por supuesto el de Art Voltaic, o la película se distribuye en España, vamos como un cine itinerante con el proyector haciendo pases de la película, ésta y otras de la Central, yo no participo porque estoy en la mili, termino la película un poco así a trancas y barrancas, la copia estándar, y la empieza a distribuir la CDC con mucho éxito, pero sí hay esta crónica de Art Voltaic... y también hay una crítica en el festival de Benalmádena, creo que era de Diego Galán, muy furibunda también... así como hay críticas positivas

- ¿Por qué crees que hay reacciones adversas esta película, como con la entrevista de Art Voltaic?

En Cataluña en el 77 de alguna forma el PSUC se arroga todo el protagonismo antifranquista, y que aparezcan unos desarrapados por aquí que cuestionen una serie de cosas... sobre todo muestra mucho el tema de los hechos de mayo, de Andreu Nin que no se

conocía mucho, todo el tema del estalinismo, claro, esto hasta entonces de alguna forma había sido negado, el mismo Federico Melchor cuando lo entrevistamos pone el símil de la guerra del Vietnam, no sé si recuerdas la entrevista... esto molesta mucho, y pienso que lo que molesta de la película es esto, el tema de... y que entonces quizás damos un excesivo protagonismo a la revolución de CNT del 36-37, hablamos de colectividades, cosas que hasta entonces... pero sobre todo es por el tema de los hechos de mayo y del estalinismo... pienso con el tiempo que lo que molestaba era la visión que dábamos del enfrentamiento de las izquierdas durante la guerra civil... la visión dominante en el antifranquismo era una cosa monolítica, cuando planteamos los hechos de mayo, de la represión del POUM, el tema de Andreu Nin y los trotskistas, la represión que hay contra CNT por parte de un partido que entonces es claramente estalinista, claro, esto molesta mucho, las críticas vienen por esto... por un lado la película se empieza a distribuir, es conocida en estos ambientes que se mueve esta gente, y como es un movimiento que ellos no controlan, ellos que son un poco el portavoz del antifranquismo, es el partido por antonomasia en ese momento en el 76, entonces que aparezcan estos movimientos les desconcierta un poco...

- Como con la película de Semprún sobre las dos memorias, que se crítica en Triunfo o en La Mirada y la ponían de vuelta y media también, por los mismos motivos

Es por discutir este enfoque, ponerlo un poco en solfa, esta mirada diferente a la mirada oficial es lo que les molesta más

- Háblame de los ciclos en Sala Aurora, uno es sobre la guerra, se pasa bastante la peli

Sí, se pasa en la Sala Aurora y se pasa... yo en esta época creo que estaba en la mili, yo la sala la conozco un poco después, doy clases de cine una temporada, y estrenamos allí Guerrilleros, que es un par de años después

- Háblame de Guerrilleros, cómo surge la idea, después de la experiencia de Entre la Esperanza y el Fraude

Surge un poco como colofón a la guerra civil, hacemos la película y de repente descubrimos que hay todo un movimiento de guerrillas en todas España, que no es nada conocido, y aparece un libro, de Eduardo Pons Prades, en el año 76, que se llama Guerrilla de España... esto nos abre, como somos muy chulos, pues a mi compañera y a mí se nos ocurre, hostia vamos a hacer una película sobre esta gente porque nadie la conoce, nadie conoce el tema este del maquis en España y de la guerrilla española, porque es en toda... aquí se podía saber algo de Quico Sabaté, pero no sabías que había una guerrilla en Andalucía o en Extremadura o en Galicia, no tenías la más remota idea, incluso la gente ilustrada no tenía ni idea de este movimiento, entonces bueno, nos planteamos que como esta gente son todos muy mayores y tienen cosas muy interesantes que contar, vamos a hacer una película de historia oral, vamos a ver a esta gente, lo que quieran hablar... el proceso de trabajo es tan sencillo como mandar cartas a esta gente, Eduardo Pons Prades colabora y nos pasa muchos contactos, la gente evidentemente no tiene teléfono, mandábamos cartas explicando que queríamos hacer una película sobre el maquis, sobre la guerrilla, y queríamos entrevistarlo, tú imagínate, en el año

77-78 era como una cosa bastante de locos... bastante gente nos dice que sí y cogemos un cochecito y nos pasamos el verano o las vacaciones de semana santa entrevistando a esta gente... en el 78 yo diría... vamos a Toulouse a ver a la gente que había participado en la invasión del Valle de Arán, estamos en Andalucía, en Galicia... un trabajo, pero éramos jóvenes... si de algo estoy orgulloso es de esta película, porque por lo menos ha quedado el testimonio para la historia de 13 personas, que si no lo hacemos, no queda nada, queda una foto, queda la ficha policial o la ficha de la guardia civil, pero por lo menos con esto pudimos dar un poco la palabra a esta gente, que todos se han muerto... aquí sí que nos pasa un poco que siempre que (...) la empezamos a distribuir, hay algún pequeño desencuentro con la CDC, la distribuimos nosotros a través de otra distribuidora que es Savia Films, y (...) a partir del año 80 estos temas de guerra civil, lucha armada y tal no interesan, cae como una losa sobre todos estos temas, y lo que antes era un interés general, ahora ya esos temas ya no interesan...

- *¿En qué lo sientes, lo ves?*

Claro, no sé decirte ahora cómo lo detectas, pero de repente, con los pactos de la Transición, los pactos de la Moncloa, todos estos temas digamos... estas cosas ya no interesan...

- *¿A nivel de distribución de vuestras películas que son de memoria?*

Bueno, yo en la última etapa de la CDC no estoy, primero por la mili, después por algún otro motivo, pero la CDC llega hasta el 82-83, no recuerdo ahora... La otra distribuidora Savia Films, te mandé algún folleto o algo de las películas

- *De Savia no me suena*

Te mandaré una foto del catálogo de Savia Films, doce o trece películas, del 78 hasta el 80 u ochenta y tantos... esta distribuidora, que la llevamos entre tres o cuatro, distribuye algunas películas nuestras y cosas que se han traído de fuera, cine argentino o mejicano, una película sobre el aborto que entonces era un tema... que se llama Si Puedes Evítalo, es una película danesa por ejemplo... un catálogo limitado, con cosas de fuera que tampoco se conocen, ya te mandaré un folleto.. le hago una foto con el teléfono..

- *¿Deja de haber interés por la memoria?*

Sí, es un tema que ya está amortizado, ahora no interesa, ahora estamos por otras cosas, nos hemos (...) y todo y ahora tú vienes a hablarme aquí de la guerrilla urbana o de la guerrilla en los montes de Galicia, ahora estos temas ya no interesan, ya están amortizados...

- *Muy interesante también cómo luego vuelve a salir*

Sí, no lo he seguido mucho, pero desde el año 80 hasta el 2000, yo pienso que ha habido como un gran agujero, a partir del 2000, dos mil y algo yo creo que hay investigadores que

vuelven a trabajar el tema por ejemplo de la guerrilla, del maquis, pero claro, ya no hay testimonios, ya no queda nadie que pueda explicar que hacía en el monte, y un poco curiosamente con este tema del cine alternativo, llevamos diez años tocando este tema, pero han habido veintitantos o treinta, desde el año 85 si me apuras, que este tema no ha estado presente en ningún sitio, es curioso que llevamos 7 u 8 años comentando este tema... se empieza a remover este tema...

- *En esta emergencia, vuestra película, estos testimonios, ¿se han reutilizado en algún otro documental?*

Yo pienso que todas nuestras películas se han reutilizado en otras

- *¿No sabes dónde?*

Yo pienso que básicamente se han metido por fragmentos a la televisión, tanto la de la guerra civil como Viaje a la Explotación, tanto TVE como la TV de aquí de Cataluña tiene fragmentos (...) Tengo aquí una carpeta que la he buscado que decía, ventas a TVE, TV3 y TV alemana... han comprado siempre fragmentos...

MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA

ENTREVISTA REALIZADA POR LA AUTORA, 11 DE MAYO DE 2017 EN MADRID

- Cuéntame cómo fue para ti la proyección de Vitoria

Para mí fue decisivo (...) Yo sé que no fui sola a ese lugar. Yo llegué en julio del 75 a Asturias, estuve tres meses o dos meses, julio y agosto, y seguramente parte de septiembre, en una aldea perdida de donde era mi familia, de 19 habitantes. A partir de ahí nos instalamos en Gijón. En Gijón en esa época estaba toda la movida minera. Yo venía con todo el tema de Argentina, de lo que había dejado, el Partido Socialista de los Trabajadores, todo lo que había dejado; un amigo, una persona muy querida desaparecida, con dos nenas; bueno, toda una historia muy tremenda, sobre la que estoy escribiendo ahora, además. Entonces, yo empiezo en el instituto y me acuerdo que conozco a Jesús. Lo conozco porque él, que vivía en Madrid y era militante del Partido Comunista, lo detienen en una entrega de propaganda, escapa y tiene una orden de búsqueda y captura; yo encuentro la orden de búsqueda y captura en un diario, en el ABC, en internet, hace poco. Él y otro chico tienen una orden de búsqueda y captura. Entonces qué hace. Se va a casa de la familia en Gijón a esconderse. Yo empiezo, a través de él, no sé cómo contacto, no recuerdo, tendría que preguntarle a él, pero contacto con alguien de la UJC, ilegal todavía, y entonces milito en una célula de la UJC, que nos reuníamos, el responsable era una tal Margarita; la célula estaba compuesta por gente del Instituto Doña Jimena, que era un instituto público de élite que había en Gijón, que es al que yo acabo yendo cuando llego de Buenos Aires. Entonces, yo no sé si a través de Jesús, probablemente, alguien me convoca a una reunión clandestina en la parroquia de Roces. El lugar donde nos reunimos yo a veces paso con el Alsa cuando voy a Gijón por delante, está ahí, es una casita que ahora hay una especie de quiosco estanco, una casita donde la parroquia de Roces hacía cine fórum, no sé cómo era. Y yo recuerdo que era un día de invierno, sospecho que tiene que haber sido finales del 76, llovía a cántaros, esa sensación además como de desprotección y desamparo, y el miedo terrorífico que yo tenía con 16 años de ir a una reunión clandestina, que podían llegar los grises. Recuerdo esa y otra reunión en la Cultural Gijonesa, dos reuniones clandestinas a las que yo fui, y me acuerdo de ver esas imágenes, yo no sé si me quedé al final al cine fórum, pero sí recuerdo que éramos muy pocos y de la sensación como de que en cualquier momento había que salir corriendo. Y recuerdo que las imágenes me produjeron tal impacto, tal sensación como de que acá también están pasando cosas como allá, que me permitieron, por lo menos temporalmente, pensar que no había pasado de un mundo a otro sino que había continuidades entre los dos mundos, y reconectar esa especie de sensación que yo tenía de que me habían tronchado literalmente la vida y que mi vida del otro lado se había quedado como en suspenso, como si hubiera vuelto a nacer y tuviese que aprender todo de nuevo. Había quedado literalmente inmóvil, ayer escribía y pensaba en esos juegos de cuando somos chicos, de la estatua, que cuando dicen ahora hay que quedarse como inmóvil, entonces mi vida se había quedado literalmente cortada, tronchada, inmóvil, mi vida en Argentina, y de repente parecía como que algo de este lado, de este país al que yo odiaba y que estaba Franco todavía, estaba a

punto de morirse pero todavía estaba Franco, y todo era tan terriblemente violento, me recordaba a lo que había dejado, y creo que el disparador, en buena medida, son las imágenes de la matanza de Vitoria, que son imágenes poderosísimas, porque no es el sector naval enfrentándose con tornillos a la policía, sino que es gente absolutamente indefensa pidiendo simplemente aumento de sueldo, metidas en una iglesia niños, mujeres, y estos hijos de puta de los grises que los disparan por la espalda cuando salen, a mansalva. Y luego claro, en esa época, ahí aparecen las grabaciones, que es demoledor, de las conversaciones que tienen los grises con el mando, que es lo de contribuímos a una gran masacre, les dimos una paliza, una cosa de, no sé cómo llamarlo, de una crueldad y de una brutalidad increíbles. Eso es lo que te puedo contar, yo creo que no me quedé, el miedo era tan grande que yo vi las imágenes, no sé si estaría unos minutos y después me fui, lo que no consigo recordar, y por eso quiero hablar con Jesús, es con quién fui, porque yo sola no fui, de eso puedes estar segura, porque no tiene sentido, primero ir sola y además porque me moría de miedo, yo tenía 16 años.

- *¿Y cómo recuerdas el lugar? Por dentro*

El lugar lo recuerdo como una cosa muy precaria, con sillas de estas plegables de madera y yo no sé si había una pantalla de éstas, o si se proyectaba directamente en la pared, o una sábana, la verdad es que no lo recuerdo, pero era la sensación de precario, y la sensación de tener que estar como muy atenta a los ruidos por si acaso había que salir. Yo creo recordar que había una puerta de entrada y yo, ya en esa época, mirá por dónde, hay algo que es constante en mi vida, que es, no solamente material sino simbólico, siempre buscar una puerta de salida. Ojo, no solamente es material, sino que también es simbólico, quiero decir, tengo algo parecido a una fobia, simbólica, en la que siempre que estoy metida en alguna historia es, y si llega a pasar algo cómo salgo de esto.

- *La necesidad de escapar*

La necesidad de escapar. Digo no es sólo material, no es que yo vaya a todos los lugares y mire si hay una puerta, no, no, no, es simbólico, es

- *Las situaciones...*

Como decir, y si no me gusta, qué hago, cómo hago. Creo recordar que había dos puertas en ese lugar, una puerta de entrada y una especie de puerta que no sé a dónde daba, y que yo creo que inconscientemente cuando entré, miré, por si acaso hay que salir disparados. Y esto conecta con otra cosa que tiene que ver con la cultura gijonesa, que creo que es en el mismo año o en el 77. También es una reunión ilegal, una discusión entre Azcárate y Fernando Claudín, cuando todo el tema del eurocomunismo y el tema del PCE, puede que sea en el 77-78 que es cuando se arma todo el lío con Gerardo Iglesias, el tema del eurocomunismo de Carrillo. Yo creo que era antes porque era ilegal la reunión, y recuerdo que era en la Cultural Gijonesa que no había más que una puerta. Me pasé buena parte de la discusión en el baño con diarrea, por los nervios que tenía de si bueno, si llegan a subir los grises ¿qué hacemos, nos tiramos por la ventana? Tal era la sensación como de acoso y de

- *De claustrofobia*

Pero ahora que te cuento me da la impresión de que había dos puertas, una de entrada, que era la puerta frontal y una puerta lateral, en la que yo dije, bueno, en el peor de los casos disparamos para la puerta lateral, eso es lo que recuerdo

- *¿Habías estado antes en este espacio?*

No

- *¿Volviste a ir alguna vez?*

No, nunca más

- *No recuerdas bien cómo fuiste hasta allí, con quién*

Yo creo que alguien me convocó, creo que Jesús, pero puede haber sido otra persona. Había una responsable que se llamaba Margarita, de nuestra célula en el instituto, y después había otra chica que era muy amiga mía que se llamaba Elena González, yo no sé si fue con ella, yo creo que no, yo creo recordar que era con Jesús, pero no lo sé. Sé que éramos muy poca gente, debía ser yo siempre era la más chica en todas partes, me acuerdo en la UJC igual, también era la más chica. Con 16 años yo tenía pinta de tener 9, siempre parecía mucho más joven de lo que era, y yo recuerdo que la gente que estaba allí no eran chicos chicos

- *¿Cómo recuerdas a la gente allí, cuánta gente había más o menos?*

Había como 8, 10, 12 personas, eso es lo que yo recuerdo, y eran gente grande

- *¿Y cómo los recuerdas?*

Lo que recuerdo eran gente con barba, que era fundamental (risas), gente con sacos de estos de pana, yo no recuerdo mujeres, recuerdo hombres, pero andá a saber, alguna mujer habría, no lo sé, pero recuerdo sobre todo hombres, con esta especie de uniforme de los 70, que yo ahora lo pienso y digo, íbamos como uniformados. Bueno, era también como una forma de expresar una identidad, pero al mismo tiempo era como llevar una diana en la cabeza, acá estoy señores grises

- *Era una forma de provocación también*

También, barba, esas zamarras o bien pellizas de estas como de borreguito, o bien chaquetas de ante, y ese estilo un poco Comisiones Obreras, como de polo que inaugura e impone Marcelino Camacho, polos de cuello alto. Y yo que soy muy buena para los olores, que tengo una memoria olfativa tremenda, recuerdo una mezcla de naftalina, humedad, porque era un bajo, y tabaco. Esa es la sensación que tengo del olor, como de casa vieja pero con naftalina. Además en esa época la gente no usaba ni perfumes, ni había tanta, con lo cual la gente olía

de otra manera, y el olor era un olor de mezcla de que la ropa se ponía naftalina, con humedad, y luego que fumábamos como carreteros, entonces había un así en el aire como muy peculiar

- *Recuerdas si te sentías cómoda, o estabas...*

Nerviosa, yo recuerdo que estaba muy nerviosa, primero porque tenía miedo, a mí me llegan a detener y en mi casa me matan, mi vieja se pone histérica, o sea que tenía miedo también a eso, a la represalia familiar porque bueno, en realidad nunca supe cuál hubiese sido la reacción de mi vieja, porque nunca me detuvieron, pero procuraba que no lo hicieran porque no sabía, era una mezcla de, claro yo tenía 16 años pero yo me sentía muy adulta, yo estuve a punto de irme de casa en esa época, tenía un novio que tenía 28 años, pero en mi casa no es que me siguieran tratando, no sé si me seguían tratando, yo ahora que tengo un hijo de 24 me doy cuenta de muchas cosas, no es que me siguieran tratando como si fuera una niña, pero en mi casa tenían un miedo terrible a que después de haberme sacado de la Argentina, volviera otra vez a, y de hecho volví otra vez, sin ninguna duda, pero no lo sabían (...)

- *¿Recuerdas cuándo fue exactamente la proyección?*

Yo creo que fue a finales del 76, porque yo a finales del 76 ya empiezo a militar. Recuerdo que hacía frío

- *¿Tú ya sabías lo que eran los sucesos de Vitoria o lo conociste ahí?*

No, yo creo que no lo sabía, o creo que lo había escuchado, probable que lo hubiese escuchado, pero claro, no tenía ninguna imagen, porque en la prensa las cosas salieron de la forma que salieron, pero imágenes así, no, no recuerdo haber tenido, creo que son las primeras imágenes y la sensación como de shock. La chica ésta, no sé si después aparece en el documental de La Revolta, esta chica que habla así como medio en penumbra, que habla de lo que le pasó, una chica que era más grande que yo, pero podía ser yo o cualquiera de la gente que yo conocía, entonces me impresionó muchísimo. Después además yo tengo un apellido vasco que es una incógnita en mi vida, porque no conocí a nadie de la familia de mi madre vasca, porque se separaron mi abuela y mi abuelo, mi abuela después murió, mi mamá ya estaba en Buenos Aires y no tenía relación con él, entonces también esa especie de cosa biográfica, de esto pasa en el País Vasco y yo me apellido De Oleaga

- *Te interpela*

Claro, una conexión. Supongo que si hubiese sido en Cataluña no sé si me hubiese interpelado, pero vamos, que también estaba la cosa, alguien que nace en otro país y que viene a este país y que se encuentra con que parte de sus raíces están acá, entonces también por ese lado imagino que

- *Y que ya venías con una sensibilidad previa también*

Sí, sí, una sensibilidad que viene desde que yo tengo uso de razón y que creo que tiene que ver con mi vieja, creo que directamente tiene que ver, mi vieja es una tía que por razones familiares, por la represión a su madre, nunca militó, no tiene nada que ver con la militancia, pero es una persona con una sensibilidad muy especial y yo creo que eso me lo transmitió y mi hijo lo tiene también, esta cosa, más allá de lo partidista, la cosa de lo público, la cosa de reaccionar muy mal ante la injusticia (...)

- *¿Recuerdas si alguien presentó la película, o si el cura...?*

Yo me imagino que el cura. El Navas éste, yo no me acuerdo que se llamara Navas, cuando hables con este otro cura, pregúntale, en el 76-77-78 quién era el cura, porque estoy segura que el cura lo presentó, tengo una imagen como muy borrosa, yo recuerdo a un tipo gordito, bajito y con barba, el cura.

- *Diría algo que no recuerdas*

No recuerdo para nada.

- *Me has dicho que sentiste miedo*

No miedo, terror. Se me juntaba, porque para mí esto era un mundo desconocido, y una cosa que me transmite mi madre era el terror a la guardia civil, yo vengo a España ya con terror innato a la guardia civil, porque mi vieja es refugiada en Barcelona, cuando vuelven los meten en la cárcel, y mi abuela siempre tenía líos con la guardia civil, entonces la guardia civil para mí era, yo creo que para alguien que viene de fuera, el uniforme de la guardia civil, esa especie de cosa en la cabeza que es como una plancha con alerón que yo no sé de dónde viene pero siempre me impresionó, con lo cual primero era un lugar que no controlaba, que no sabía de qué iba esta historia, cómo era, pero ya me daba miedo, y luego tenía todo el miedo de la Argentina, yo he sido además muy miedosa, lo que pasa es que a mí el miedo, creo que a Ignacio le pasa algo parecido, en lugar de tirarme hacia atrás me empuja hacia delante, pero soy muy miedosa, no soy una persona muy, tenía terror a los grises, me parecían, las carreras, los saltos, me acuerdo, todo eso me producía muchísimo estrés y muchísimo miedo

- *Me has explicado lo que sentiste, no sé si puedes recrear procesualmente lo que ibas sintiendo conforme ibas viendo las imágenes y qué te provocaban. Incluso qué imágenes recuerdas*

O creo, a ver, puedo decir por qué la conexión. Yo empiezo a tener intereses más claramente políticos, a canalizar esa sensibilidad que digo que viene desde que tengo uso de razón, me acuerdo que escribí una cosa cuando tenía 9 años sobre la cabaña del tío Tom y gané un concurso de coca-cola o de no sé qué cosa pero algo sobre el tema del racismo que era algo que me impresionaba mucho, yo empiezo a través de la iglesia católica, yo voy a un colegio de monjas y me apunto, a la vuelta de ese colegio de monjas había un seminario de curas, que después fue uno de los arsenales de montoneros, donde había un grupo de girl scouts y boy scouts, y estaban los curas tercermundistas, la gente de la teoría de la liberación, yo empiezo

por ahí, a pesar de que luego mis contactos con la gente del PST eran gente laica y atea, pero en realidad hay algo relacionado, hay como una especie de transición relacionada con lo religioso, y de lo religioso a lo político. Entonces lo religioso relacionado con lo político, en el tema de Vitoria está ahí, no es solamente el Partido Comunista, sino que es en realidad la parroquia de curas obreros, y luego dónde lo veo, en Roces en una parroquia con curas obreros, es decir, me parece que hay como una especie de conexión muy clara, de familiaridad, de esto que estoy viviendo aquí, o que estoy viviendo a través de las imágenes, es algo que me recuerda a lo que dejé, y como había una necesidad tan poderosa de retomar lo que dejé, me parece que esa es en parte la conexión. De las imágenes, eh, se me mezclan, porque después encuentro, pero hace un año, dos años o tres años, encuentro lo de La Revuelta Permanente, entonces se me mezcla todo, no puedo. Creo que hay algo que me impresionó mucho, claro, porque las imágenes son de los entierros, esa cosa de la multitud, yo no sé si eran puños en alto, hay algo muy manifiestamente, no era solamente un entierro, era un entierro político, y eso creo que también me resultaba como muy impresionante, y creo, yo no sé si en ese momento se sabía, había alguien menor de edad, de 17 años, claro yo tenía 16, que después cuando lo ves en lo de La Revuelta, es impresionante, y creo que el hecho de que hubiera un menor de edad, alguien con quien yo me pudiera identificar claramente, también debe de haber hecho su trabajito. Yo tengo, pero eso es posterior, o sea que no puede haber, yo tenía una amiga, ésta del PST, que ella me manda una carta, pero es en el 77, por eso digo que no podía, que es una elaboración posterior, pero ella tiene que esconderse porque la buscan, ella está en la ciudad de Buenos Aires y hacen una especie de reunión en casa de alguien y uno de los tarados que va a la reunión lo llama el padre, le había dicho que era un cumpleaños, lo llama el padre y le dicen que está en una reunión, el padre le da cuenta a las autoridades, y el rector del colegio nacional de Buenos Aires avisa a los padres de mi amiga diciendo que la saquen del colegio porque no puede garantizar su vida, y ella se va durante tres o cuatro meses a casa de unas tías a esconderse y me manda una carta contándomelo, con lo cual por una parte estaba Gustavo desaparecido y Marce escondida, con lo cual eso era una caja de resonancia, yo tenía la sensación de estar en España temporalmente. Te digo, porque me tocó vivir en Gijón y porque en el 78 me dieron una beca para hacer el último año de secundaria en Estados Unidos, si no, yo hubiese sido una candidata ideal para la contraofensiva, lo que no quiero ni pensarlo porque se me ponen los pelos de punta, para la contraofensiva montonera, aunque yo no era montonera, pero reclutaban gente para mandarlos para allá (...)

La familia de parte de padre y madre eran de Villaviciosa, van a Gijón, tenían primos, trabajan en bar, carpintería, empleada doméstica (...) la militancia fue para mí algo muy muy importante, porque me permitió encontrar un cierto lugar, yo creo que no del todo, de hecho la prueba es que siempre algo me reclamaba del otro lado (...) me fui a EEUU, estuve con un grupo de exiliados que tenían una revista, volví y no quise saber nada de la Argentina por unos años (...) retomé otra vez, hice la tesis sobre Argentina, toda la investigación también (...) Esto de Vitoria, y en general la militancia, me parece que fue como un puente que me permitió hacer un poquito más fácil el pasaje

- *Empezaste a militar a partir de ver la película, aunque tenías contactos... tenía sentido aquí también*

Sí, fue el disparadero

- *¿Cómo fue esa militancia?*

En el 77 legalizan el PCE, entonces fue de reuniones de célula, algunos saltos, me tocó muy poco tiempo.... amnistía, libertad, estatuto, autonomía... octavillas, pintadas...

- *¿En fábricas?*

No, yo pertenecía al sector de la enseñanza, entonces hacíamos actividades en el instituto. Yo venía con una muy buena formación de la argentina, era una gran lectora, y claro tenía 16 años ... mis compañeras eran bastante bobas en general, porque acá la infancia se prolongaba hasta bastante tarde, el franquismo era terrible, en cambio allí era todo lo contrario, los chicos a los 11 años, conocí gente ya con cócteles molotov... tiene que ver con coyunturas, pero creo que allá la madurez es anterior, creo que en toda América Latina, no sé muy bien por qué, pero es así... yo al llegar con 16 años, Jesús lo podría contar, tenía un discurso muy articulado, parecía mucho más mayor de lo que era, pero en realidad emocionalmente era también muy jovencita (...). Pero bueno, por eso te digo, lo de Vitoria creo que tiene una presencia ...

- *Une muchas cosas, de repente en ese punto se conectan muchas cosas, temáticamente, espacialmente...*

Muchas cosas. Cuando veo la Revolta Permanent, que la encuentro navegando por internet, me caían las lágrimas, era como una condensación de muchas cosas, me parecía (...)

- *¿Y recuerdas si después de la película hubo debate?*

Yo imagino que sí, no lo recuerdo.

- *¿No recuerdas ni siquiera si te fuiste o te quedaste?*

Yo lo que pasa es que no sé si mezclo con lo de la Cultural Gijonesa, yo sospecho que me fui, que no me quedé a todo el debate, por el miedo que tenía, era como que ya había cumplido, ya había visto, y además supongo que la carga que supuso para mí ver esas imágenes, lo que tenía ganas es de escapar. Te digo esto de escapar, de tener siempre una salida, simbólica y real, esta cosa como de tomar el aire, hay veces que me cargo con imágenes, que me cargo de tal manera que no puedo más, me pasa con la escritura, metabolizo mal el sufrimiento y la injusticia, me queda como una, entonces, imagino que hubo y yo creo que no me quedé

- *No sabes si fue presentado o moderado por alguien*

Sospecho que el cura presentó y sospecho, no sé si el cura o los curas... Imanol o Jesús lo mismo se acuerdan...

- *¿Ya nunca más viste una película de este tipo hasta que viste lo de La Revolta Permanent?*

Claro, sobre Vitoria no volví a ver nunca más.

JOSEP MIQUEL MARTÍ ROM

ENTREVISTA REALIZADA POR LA AUTORA, 25 DE ABRIL DE 2016 EN BARCELONA

- *Háblame del origen de los Noticiaris*

Creo que antes, o en el verano del 76 (...) en estas cosas, en la Central y en el cine marginal (...) con la situación política, porque tiene referencia, es decir que Franco muere en noviembre del 75, entonces al menos en la visión desde Catalunya, las famosas manifestaciones de Barcelona son el 1 y el 8 de febrero del 76, donde se colapsa todo Barcelona... entonces en España sucede lo mismo, pero yo hablo, o al menos parecido, lo que es el invierno del 76 es un invierno muy movido, entonces nosotros, te das cuenta de que las cosas tienen que empezar a cambiar, y es cuando, debe ser justo antes del verano o con el verano, que nos planteamos hacer unos noticiarios, unas noticias cortas, a la manera un poco de lo que son otras experiencias en el extranjero, por ejemplo el cine (...) sabíamos por referencias, fíjate que en aquella época, no solamente nosotros sino mucha gente, tenía referencias por cosas que había leído o por cosas que había visto, por ejemplo (...) un libro y un documental de Joaquim Jordà, que es un poco digamos la avanzadilla de la modernidad y tal, y entonces le preguntamos: siempre hablas de Godard, de tus referencias a Godard, sí, pero no había visto nada, la primera vez que fui al cabo de tres o cuatro años en un viaje a Biarritz y vi no sé cuál vi de Godard, y cómo sabías de esto, por Cahiers de Cinema o por revistas, o sea, que teníamos referencias no directas, sino referencias vicariables, a través de revistas en este caso, entonces sabíamos que diríamos grupos militantes del extranjero hacían pequeñas, diríamos eso, diríamos pequeñas intervenciones filmicas de pocos minutos, de 5, 6 minutos, y entonces intentamos hacer eso. Y un poco también fíjate que era la réplica del NO-DO, en aquel momento también, el NO-DO yo ahora no recuerdo la época, hasta qué momento fue obligatorio, oficialmente, pero bien fue obligatorio diría hasta el 77 o 78, lo que pasa es que los cines lo pagaban pero no lo proyectaban, por ejemplo sobre todo aquí en Barcelona yo diría que ya ni casi, solo muerto Franco y ya dejan de pasar NO-DOs, y además porque la gente todo el mundo silbaba y decía todos no sé qué. Entonces un poco para sustituir al NO-DO y con estas referencias diríamos que teníamos del extranjero, pues pretendimos hacer esto de unos noticiarios cortos

- *¿Alguna referencia más?*

Yo recuerdo haber leído y después posteriormente haberlo visto (...) pero muy pocas referencias, referencias leídas, escuchadas, pero claro, dónde lo íbamos a ver en el 75 o 76, eso no se veía

- *Traíais películas de Francia, como *Acorazado Potemkin**

Sí, eso sí. Sobre todo de Italia eran las películas que traíamos, pero quiero decir que no teníamos referencias visuales de éstas. Entonces es cuando decidimos hacer estos noticiarios, pensábamos que tenían que ser cortos. Exactamente yo dije 7 minutos, un poco el alma de los Noticiarios fui yo, un poco el que planteó hacerlos y los hice y no sé qué, me parece que dije 7 minutos por decir algo... tenían que ser de una duración fija prefijada, en este caso eran 7 minutos, y que fueran que se pudieran hacer una vez cada mes, una cosa así. Tampoco nos planteamos hacer uno cada semana, pero sí nos planteamos hacer uno al mes. Y esta era la idea básica. Luego ya iré a cuales hicimos y un poco el contexto de los noticiarios.

- Queríais contrastar con la idea de noticias del NO-DO, hacer contra-información

Exactamente. Nosotros veíamos que el contexto estaba cambiando rápidamente, y creíamos, aquí en Barcelona había una importante plataforma con muchos cines de arte y ensayo, había yo creo que 10 o 12 salas de arte y ensayo en Barcelona, más o menos. Lo llevaba gente así de izquierdas, progresistas y tal, y nosotros, ingenuos, pensábamos que esto sería fácilmente asumible para ellos, porque tampoco eran, pretendíamos hacer noticias pero no panfletos... Y la gran sorpresa fue que había en Barcelona la cadena del Círculo A, se llamaba Círculo A porque todos los cines empezaban por A, yo recuerdo que había el Arcadia, Arcadín, Alexis, todos estos, se puede buscar (...) y estos los llevaban gente progre de Barcelona, críticos, por ejemplo uno de ellos era un periodista importante de aquí de Barcelona, Joan María Figueras, los llevaban gente así. Nosotros cuando hicimos el primero, pues nos dirigimos a Círculo A pensando que no habría ningún problema, y estos no estaban aún en un momento de dar el paso adelante, ese fue el problema. Ellos tenían una cosa establecida, era un cine, tenían miedo de que del Gobierno Civil les pasara cualquier cosa

- ¿Qué proyectaban?

Películas de arte y ensayo, como proyectaban en Madrid o en cualquier otro sitio de España, las de arte y ensayo que llegaban, pero claro las de arte y ensayo pasaban por una semi-censura pero pasaban, no todo entraba. Entonces pasar éstas, que no tenían ni cartón de rodaje, ni permiso ni nada, no se atrevieron. Y eso fue la gran sorpresa que tuvimos, y que fue que sólo llegamos a hacer tres

- El objetivo era para proyectarlas en estas salas

Sí, además en cine clubs y tal sin duda las iban a pasar, pero queríamos hacer un paso adelante, saltar a las salas de proyección

- Para que tuviesen más visibilidad, porque al final eran noticias

Sí, esto iba en paralelo a lo que tú decías de la sala Aurora. Nosotros había un momento en que nos damos cuenta de que tenemos que dar el salto a las plataformas oficiales, ocupar o establecer puentes más visibles que no cines de barrio y cosas así. Un camino son los Noticiarios, a través de las salas de arte y ensayo básicamente, y otro la exhibición permanente, al menos los fines de semana, viernes, sábado y domingo, en algún sitio de más o menos de Barcelona que cada fin de semana la gente supiera que allí se veían cosas de este tipo. Los noticiarios pues eso, dijeron que no se proyectaban, no lo aceptaron, y entonces nos quedamos así, a pesar de todo hicimos tres, porque intentamos pues un poco tirar para adelante, para ver si daba salida al tema, pero claro, no había suficientes cine clubs y entidades así para dar salida cada mes a un noticiario, pues teníamos que hacer cada mes bastantes copias para distribuir, porque tenían una duración de uno o dos meses, y entonces eso fue el fracaso

- Eran muy efímeros en el tiempo

Bueno, intentábamos más que efímeros, que bueno, la idea era hacer el salto a las plataformas oficiales, a la estructura cinematográfica

- Estrategia de hacer las producciones en clandestinidad, pero luego las proyecciones llevándolas a la oficialidad

Bueno, porque estábamos en, el primero que hicimos fue en diciembre del 76 y los otros enero y febrero del 77, son los tres meses seguidos, y estábamos...

- Tensionar la censura

Bueno, es que pensábamos que ya no había, que teníamos que dar el paso adelante y olvidarnos de la censura...

- Fue una decisión vuestra, porque sí que existía la censura hasta el 77

Bueno, pensábamos que había otra gente, pequeños industriales del sector, los cines de arte y ensayo de Barcelona, que darían el paso adelante, ¿por qué? porque eran gente más o menos como nosotros, pero no lo hicieron. Entonces hicimos tres pero fíjate que el momento fue que, igual si lo hubiésemos intentado tres meses después, igual sí se hubieran atrevido, quizás fuimos un poco... fue cosa de dos o tres meses prematuramente... terminamos el último en febrero del 77, las primeras elecciones son en junio, y tres o cuatro meses antes de las elecciones ya se veía que esto iba a dar un vuelco, entonces si quizás en vez de levantar el dedo en diciembre del 76 lo hubiésemos hecho en marzo o abril del 77 igual sí que hubiésemos...

- Fue como una muestra, en este momento exacto no se puede

No escogimos quizás el momento oportuno, pero bueno, en aquél momento tampoco te dabas cuenta, y entonces pues eso, hicimos tres sólo

- ¿Y era complicado autogestionarlos, financiarlos?

Sí, vamos a ver, el problema era que al final y esto pasa a veces en determinados tipos de organizaciones, que al final todo pasa por tres o cuatro personas, es decir, sí que éramos más gente, un grupo de no sé qué, pero al final no es que yo estuviera saturado, pero al final los compañeros, bueno, decían tú mismo, porque cada uno... entonces ya este tú mismo, pues bueno yo en aquél momento tenía que realizar los tres, además ya estaba escribiendo en revistas de cine, además en el 76-77 yo había acabado ingeniero y estaba empezando a trabajar, yo me caso en julio del 77, no por nada, pero la vida personal también afecta, hay muchas cosas, y además era el momento de máximo auge de la Central del Curt, que entonces ya había una o dos personas que llevábamos la gestión de todo, del día a día no, porque ya teníamos dos personas diríamos a sueldo, pero esto es como una pequeña empresa, tú puedes tener el que te haga la facturación, el que te haga el márketing, el que te haga el no sé qué, pero tiene que haber una o dos personas por encima que hagan un poco la táctica, que hagan la planificación estratégica. Nosotros en aquél momento, hacer contacto con festivales, porque es los años en que tenemos mucha selección con festivales, sobre todo Benalmádena, pues todas estas gestiones, todo va sumando, la Central del Corto se había convertido ya en una pequeña estructura importante, si se habla de las proyecciones que se hacen son bastante importantes en número, además hacemos el salto a revistas, además

festivales, el de Barcelona y el de Benalmádena sobre todo, y el de Bilbao, pues todo eso son gestiones, son viajes, son no sé qué, y además planteamos los noticiarios, pues todo va sumando y llega un momento en que un poco se colapsa, se colapsa la estructura, se colapsa la persona. Tampoco fue lo más importante, si hubiésemos tenido un poco de receptividad todo esto se supera, pero es como siempre

- Es natural, si no funciona pues a otra cosa, que tenga salida

Entonces llegamos a hacer tres, y cuando estábamos montando el último ya nos dimos cuenta de que era el último, de que hacemos tres, no más, que no podía ser. Esto se pasaba en cine clubs y cine fóruns y cosas así, una proyección normal, pero nosotros no queríamos la proyección normal, queríamos dar el salto a las plataformas del aparato industrial que se llamaba, y eso no lo conseguimos. Lo que sí, eso fue el primer referente de contra-noticiarios por decirlo de alguna manera. Porque aquí luego en Barcelona se crean los noticiarios primero de Cataluña y luego de Barcelona, y esto lo tengo colgado también allá, voy a abrir el ordenador así voy consultando (...)

Coincide el momento. Al inicio del 77 es cuando se crea el Institut del Cinema Català, que es diríamos el intento de hacer noticiarios, entonces el referente que había era la Central del Curt, la Cooperativa de Cine Alternativo, la gente que lo monta nos invitan a nosotros para participar en eso. Y esto debía de ser casi coetáneo con el final de nuestros dos noticiarios, porque fíjate que se intenta hacer el primero para las elecciones del 77. A lo largo del invierno del 77, desde el Institut del Cinema Català, se plantea hacer noticiarios, entonces se convoca a la gente de la profesión de raíz izquierdista o progre, como quieras llamarle, entonces nos convocan a nosotros, entonces como somos el referente, se plantea hacer tres noticiarios, todo esto está allí detallado, y nos dicen, se votan y tal, nosotros planteamos hacer uno sobre el barrio de Bellvitge de Barcelona, es este barrio ahora más normal, antes muy degradado, que está entre el aeropuerto y Barcelona, que se entra por la Gran Vía, entonces ahora es muy maravilloso, pero en el 77 era una mierda. Y entonces justo aquí empieza Barcelona (...), aquí Sants, estos barrios como si fuera Vallecas, una cosa así, y a partir de ahí era campo, entonces del final de Barcelona hasta lo que sería el aeropuerto se hace una zona urbanizada con edificios de 12 o 14 plantas, uno al lado del otro, y además las calles sin urbanizar ni nada, todo era fango y cosas así, para alojar todo lo que es esa inmigración de finales de los 60 y principios de los 70 en Barcelona

- Que estaba en barracones

Sí, y que venían, entonces es el barrio de Bellvitge, que es el primer barrio que recibe ese aluvión de inmigrantes, porque los otros barrios de inmigrantes que se crean por Barcelona, se crean de una manera más dispersa, hacían unas calles aquí, otras calles allá, pero sí había un sitio donde una extensión enorme que era de payés, eran campos con payeses, se expropiaban y deciden aquí vamos a hacer no sé si de golpe se hacen 50 o 60 bloques enormes, de 12 o 14 plantas

- ¿Siguen esos bloques?

Sí, sí, pero ahora por fuera se han reformado, las calles, todo. Eso es Bellvitge. Ahora es un barrio diríamos normal, con calles y plazas, pero antes era todo sin calles, todo esto, y allí se alojan, era un primer intento de crear una especie no de gueto pero es un barrio que de golpe

un campo suben edificios y se aloja gente del aluvión de inmigrantes. Entonces yo propuse eso, porque el urbanista que hizo, no la planificación, sino luego la transformación del barrio, fue un profesor mío de ingenieros, porque yo estudié ingenieros pero una rama un poco rara que era organización industrial, que son ingenieros industriales pero menos técnicos. Y entonces había una asignatura cuatrimestral que era urbanismo, y entonces estudiábamos casos, pero no por el urbanismo sino por la gestión de los conflictos que se producen, los agentes sociales que entran en la transformación de un territorio. Y entonces Carles Ponsa, que era un profesor de ingenieros, había sido el que había cuestionado y reformado luego el barrio, y entonces nos planteaba eso, estuvimos cuatro meses discutiendo el tema este. Lo que es divertido, ya a nivel personal, es que el primer día o los dos primeros días, nos hizo hablar, nosotros debíamos ser unos 20-25 en clase, y nos hizo hablar lo que opinábamos cada uno de Bellvitge (...) supongo que hubo unos cuantos que hicimos una especie de panfleto mitin (...) y la tercera clase, vamos a hacer un ejercicio de simulación, de creación del barrio, en que cada uno de ustedes va a asumir un papel y tiene que defender el papel que le corresponda, el papel lo voy a signar yo. Entonces lo que hizo fue que a la gente más proclive (...)

El papel de la Central, yo siempre he sido un poco de tema dinámico y de representación, cuando había cosas así casi siempre iba yo. Entonces las reuniones de los Noticiaris que se plantearon del Institut de Cinema Català, a parte de algún compañero más, pero iba yo, entonces propusimos hacer Bellvitge y les pareció muy bien y todo y se aprobaron tres, creo que Bellvitge se aprobó para hacerlo el segundo, el primero había un grupo de anarquistas que trabajaban en cine que habían planteado hacer sobre unas minas que estaban en Lérida

- *¿Qué grupo?*

No tenían nombre, eran gente digamos diversa, gente que luego se aglutinó alrededor de Francesc Bellmunt, que es la mina de Serós. Quedaron estos tres que son los que se iban a hacer. Esto al final como se explica allá sufre un impasse de dos o tres meses, y entonces se supone que no hay dinero, se esperaba tener el dinero, no hay, y entonces rápidamente se decide cambiar los temas y hacer uno dedicado a las elecciones, que es lo que pone (...) elecciones del 15J del 77. Se hacen unos planteamientos, pasa lo mismo que antes un poco, es decir, hagamos cosas que pueda asumir más, no el sistema, pero que puedan asumir más las plataformas de exhibición, y entonces se empiezan a hacer evidentemente documentales, noticiarios, en estos casos me parece que eran de 12 minutos. También hay un artículo larguísimo que luego yo hice de todos los noticiarios. Y he intentado documentar (...)

Y entonces fue cuando al final se hicieron de una manera digamos más formal, se hizo un comité y se hicieron cosas al principio, ya no me acuerdo, los del principio eran así más genéricos, qué es Cataluña, qué es la democracia, qué es no sé qué, no conflictivos, o sea... en cambio en el de Bellvitge se ponía en cuestión el urbanismo salvaje. Si tú piensas desde ahora había parte de los que debían de ser los nuevos dirigentes que formaban parte también de este grupo, a ver, el franquismo había hecho el urbanismo salvaje, pero había gente de centro derecha de Cataluña alrededor de Convergencia que tampoco no les disgustaba. Lo que pasa es eso, (...) interesantes a nivel general, lo que pasa es que en aquél momento la gente no tenía idea de nada, no tenía conocimiento de nada (...) fíjate que sólo había una televisión franquista, la gente no veía nada, había TV1 y TV2, el UHF que se llamaba, y ahí veías lo que veías. Hasta el 77 que son las elecciones, televisión no empieza a cambiar un poco, pero ahí aún gobierna UCD que son los últimos reductos del franquismo, y hasta el 82 no suben los socialistas. Todo lo que es el campo de conocimiento visual estaba en déficit. La gente no

tenía referentes de nada, no veía nada, no había ningún sitio, la gente más culta y más interesada pues ya empezaban a correr revistas y libros, había Triunfo (...)

Estos Noticiarios del ICC lo que pretenden es llenar este hueco, al menos aquí en Cataluña (...) más formales, históricos (...) hubo cosas un poco más radicales (...) Nosotros pensábamos que a parte de estos, tenía que haber alguna cosa más, dar un paso más, y es dar conocimiento visual de cuestiones que la gente iba perdida (...) Nosotros pensábamos que íbamos a tener un poco más de incidencia, y ya un poco también nos dejan de lado, y a nosotros tampoco nos interesa (...) Como no hay dinero se congela, y cuando se reanuda se hace con otros presupuestos y otra manera. Porque esto es un poco estas plataformas asamblearias, aquí en Barcelona sucedió lo mismo con el teatro, la plataforma teatral, hay un momento que se rompe el franquismo y se convocan asambleas de sectores, la gente de teatro plantea asambleas y se intentan organizar, se organiza el salón Diana, el Grec, una cosa muy autogestionaria. En el cine pasa lo mismo un poco. Estamos una serie de asambleas donde planteamos hacer noticiarios, nosotros veníamos con la fuerza de (...) se nos acepta como tal porque éramos el único precedente que existía, el primer noticiario es el nuestro, no hay más. Pero este proceso asambleario al final pasa un poco como muchos ejemplos, que estos procesos asamblearios abiertos, alguien los va conduciendo y se termina en una plataforma más formal, que yo no digo que esté mal, pero que ha perdido su origen más abierto. Yo no critico aquello, que también es importante, pero quizás se tenía que haber abierto una posibilidad de que la gente hiciésemos cosas más radicales ya desde el primer momento

- *Se institucionalizó, el origen no era tan...*

Totalmente, al principio en los noticiarios estos el dinero creo que salía del Ayuntamiento de Barcelona, y claro, el Ayuntamiento de Barcelona en el año 77 aún era un ayuntamiento franquista. Fíjate en la evolución política (...) 15 de julio del 77 llega la democracia, no, no (se eligen diputados, constitución...) democracia formal que no existe ... no hay reforma social de ningún tipo ... el primer cambio empieza a suceder en las primeras elecciones municipales, que son en abril del 79... viendo la experiencia de lo que había pasado en la república, el régimen lo hizo bien... en la república elecciones municipales... si tienes que empezar a construir una democracia es desde abajo, desde los ayuntamientos... aquí se hizo al revés ex profeso, las elecciones municipales son dos años después de las generales, en el 79... a partir de aquí los ayuntamientos que eran de izquierdas empiezan a implementar cambios... en el periodo del 76 al 78 en las grandes ciudades asumen los ayuntamientos franquistas muy moderados para hacer el traspaso de un sistema a otro... sigue con el tema... las nuevas generaciones ven que el régimen está a punto de cambiar y hacen un poco el paripé, son los que ayudan a producir eso, por eso tampoco había que forzar la máquina, y los documentales eran así...

- *El ICC en un inicio más asambleario, autogestionario, y luego más estructurado y entra en contacto con el Ayuntamiento de Barcelona*

Se convierte en una productora, al frente estaba Josep María Forn, y este era un socialista y (...) con que el nuevo ayuntamiento de Barcelona también sería socialista

- *¿Cuál era el protogrupo?*

Éramos gente del mundo del cine, había un poco de todo, era asambleario. Nosotros teníamos en aquél momento inicial la fuerza de que habíamos hecho la Central del Curt y esto se nos reconocía, éramos la única plataforma que habíamos hecho cosas fuera del sistema, entonces pues nos convocaron a las asambleas... pero todo eso se normalizó, se creó una estructura de productora, se puso delante a Josep María Forn, y entonces se pensó hacer una serie de noticiarios más genéricos y formales

- Luego no participáis

No, ya no nos interesa, teníamos otras cuestiones. Además en aquél momento empiezan a haber muchas peleas para hacer noticiarios, todo el mundo quiere hacer un noticiario... era la manera también para mucha gente de aprender, hacer cosas, entrar en este nuevo aparato, que era un aparato como cualquier otro... Fracasamos en intentar hacer un paso adelante, en los noticiarios, en la sala Aurora, todo tiene la misma intención y la misma ambición. Ese verano alguno habíamos participado en la marcha de la llibertat... nadie había rodado nada, había algún súper 8... nosotros teníamos fotografías, entonces lo que hicimos en este primero es en base a las fotografías que teníamos más entrevistas a gente que había participado... el que tuvimos muy claro y fue un documento digamos importante fue el segundo, que... hay dos temas que surgen en el seno de la Central y de la Cooperativa que son novedosos en la época, uno es la cuestión de la mujer y el otro la ecología, y eso es algo que hay que reivindicar, que ya muy primigeniamente en aquél momento había gente del grupo que estaba concienciada en este tema, es decir, esto yo lo entiendo como un mérito, que el segundo noticiario que hicimos fue dedicado a la donna, a la mujer. Eso fue enero del 77 y no era frecuente dedicar ni imágenes, ni artículos, ni nada (...) evidentemente había un pequeño grupo feminista que movía el tema, nosotros dábamos soporte a esto... las luchas sociales no eran tantas como para no tener contactos... nos enteramos que había esta movilización para Mari Angels Muñoz y se iba a hacer un mitin en Barcelona, en un palacio de deportes que ahora no existe, que era el Palacio del Picadero, un club de baloncesto de la época, y entonces era un sábado y se iba a hacer un mitin en ayuda y soporte, y fuimos allí con la cámara a rodar, en vivo y en directo, y luego al día siguiente o el otro, grabamos entrevistas con las dos o tres mujeres que llevaban la movilización, y deben de ser las primeras imágenes de movilización feminista en España, y si no casi las primeras, yo no he visto nada anterior (...) La parte final de la CCA, en el año 78 o 79 hacemos la película Las Energías, que es un planteamiento del colectivo ecologista (...) nunca eres el que lanza un tema, sino que recoges, captas la intuición de pequeños movimientos sociales, reivindicativos, para darles soporte y amplificarlos en imágenes... había pequeños grupos de gente que lanzaba ideas ecologistas y había una persona del grupo que estaba bastante metida en este tema, nos planteó hacer esto y nos sumamos todos, evidentemente, y a parte de sumarnos, aprendimos... documental de 20-25 min. del 79... además de los temas clásicos del antifranquismo, damos soporte a temas que son novedosos, como lo que había hecho yo antes con Can Serra, el movimiento de objeción, el primer documento sobre antimilitarismo en España... en el 75-76... temas que no eran los estrictamente sociales ni políticos

- Estaban fuera del debate público en ese momento, eso es intuitivo

Y el tercero es el Born. Teníamos ganas de hacer algo sobre barrios de Barcelona. Este sí que es más lógico, normal. Entonces se vivía todo el movimiento de reivindicación del Born... del mercado central de Barcelona... paralelo a lo q era el mercado de Olavide de Madrid, que se tiró todo... era difícil estar conectados, entre Madrid y Barcelona... se lo querían llevar al Mercabarna el mercado central... un edificio singular que era interesante conservarlo, igual q

el de Olavide... una estructura de hierro forjado, con mahones, seudo industrial con hierro... movilización para que no se derrumbara, se quería derribar... gente de barrios de Barcelona ocuparon el espacio durante días y días, y para darle visibilidad en los periódicos había que hacer cosas para llamar la atención, durante uno o varios fines de semana se hicieron fiestas allí, lúdico-culturales, desde los mítines sobre esto, a algún tipo de obra teatral, gente que cantaba... más que actuaciones y que la gente fuera solamente de espectador, cosas de intervención, de jugar con niños que jugaban, lúdicas pero en que la gente participara directamente... nosotros fuimos un par de días o tres y también hicimos una especie de reportaje de esto, alguien que habla y cuenta un poco la experiencia

- Se pedía que fuese un ateneo

Exactamente. Se ganó el espacio, no se llegó nunca a derruir, y con el paso de los años se han ido haciendo otras cosas, pero el edificio se ha conservado... hacerlo muy rápido, muy de intervención, alguien con una cámara, de 16, los tres los rodé yo, allí sábado y domingo con la cámara... como no teníamos posibilidades fáciles de hacer sonido directo pues era rodar imágenes y luego poner una voz en off y cosas así, era relativamente fácil, como tampoco tenías grandes posibilidades, pues con las posibilidades que tenías pues era fácil, rodar imágenes, una voz en off y si convenía una entrevista lo hacías al día siguiente en un pequeño estudio en casa de alguien con un micrófono... era una cosa así como muy ágil... lo que pretendíamos era hacer los noticiarios, cada mes una intervención en un sitio u otro... Hacer cosas rápidas de intervención y que pudiesen salir lo más rápidamente posible... pues no, no lo conseguimos

METROMUSTER

ENTREVISTA REALIZADA POR LA AUTORA, 16 DE DICIEMBRE DE 2016 EN BARCELONA

- Para empezar, me gustaría hablar de cómo surge la cooperativa, las formas de trabajo que tenéis, las estructuras de trabajo, las temáticas que os interesan, cómo empezáis, cómo se desarrolla un poco. Centrarnos también en el caso de Ciutat Morta y cómo se desarrolla todo una vez que pasáis la peli, la proyectáis en este cine que estaba como abandonado, ¿no?

1. Cine cerrado

- La censura que hubo también por parte de TV3

1. Bueno, no fue () así, pero sí hubo censura, sí

- Por un lado cómo fue esa proyección, si hubo debate, si no hubo debate, si también tenéis algún tipo de documentación sobre eso, me interesaría mucho, porque los cineastas militantes de la Transición, para ellos era muy importante el debate que se generaba después, como acontecimiento político más allá de la propia peli, entonces ver si hay algún tipo de vínculo ahí. Y después me interesa también una cosa que decís en vuestra web, que uno de vuestros objetivos es trabajar también la memoria histórica, cómo os situáis en ese punto, que me lo maticéis un poco si podéis. Y luego otros proyectos. Tarajal también me interesa porque luego estos cineastas también trabajaban mucho el tema de la migración, más dentro de España con el éxodo rural y tal y cual, y entonces, bueno, Tarajal y luego lo que queráis comentar

1. La cooperativa surge después de pasar la película por TV3, en realidad de cooperativa llevamos un año y medio, como cooperativa legal, digamos

- O sea que previo era...

1. Previo éramos dos matados que...

2. Bueno, los orígenes los ubicaríamos en el 15M, como Comisión Audiovisual que éramos del 15M de Barcelona, pues un grupo de gente que no nos conocíamos de nada, empezamos con una actividad muy intensa de grabar videos, montarlos el mismo día, sacar cápsulas y tal. Aquí ubicaríamos un poco la génesis de este proyecto

- Porque esto era como una comisión que se creó de comunicación, ¿no?

2. Sí, dentro de Comunicación...

1. Una subcomisión dentro de Comunicación... bueno, iba surgiendo todo de manera muy anárquica, todas las subcomisiones () dentro de la plaza, y Audiovisual se formó como un grupo propio, porque tenía otras dinámicas que Comunicación. Comunicación era más de

generar contenido hacia fuera, nosotros lo que hacíamos era como al revés, como recoger lo que pasaba y (musicarlo?)

- *¿Y generasteis algún archivo sobre eso?*

1. Sí, sí, hay un canal que se llama 15Mbcn.tv en youtube que hay como máximo 300 videos colgados ahí.

2. (...) Sí allí hubo una actividad muy loca...

- *Allí currasteis con Mercedes Álvarez ¿no? o ella hizo algo allí...*

1. No, no

2. No, yo trabajé con Mercedes Álvarez, nada que ver con eso, y yo invité a Mercedes a pasarse un par de veces por la Comisión

1. Tenemos una entrevista grabada suya ()

2. Y luego salió una iniciativa dentro, porque a medida que se iba consolidando este grupo, al principio éramos muchos y luego nos fuimos quedando un grupo así como más motivado, y hubo en un momento dado, pero esto ya fue como un año después del 15M, la voluntad de autoformarnos y explorar nuevos formatos, un poco como ir más allá del trabajo activista del día a día de documentar manifestaciones, y sí que hubo... creo que llegamos a hacer tres charlas que organizamos nosotros con gente que trabajaba en...

1. Con video, ¿no? También ()

2. Sí, con video, y con cine y tal, y una de las personas que invitamos fue Mercedes Álvarez, que grabamos la clase, el master class que nos dio, que éramos un grupito de ocho personas, eh

- *Eso es que me lo comentó ella*

2. Y a parte yo con Mercedes tengo mucha amistad, o sea que hay como mucha afinidad y mucho cariño y tal, pero...

- *O sea que era como un objetivo autodidacta también*

2. Sí, sí, sí, y ella nos quiere mucho también como proyecto y tal, pero digamos que, tampoco diría que nos vimos influenciados por ella, sino que la invitamos a que se pasara por ahí

- *¿Y esto lo tenéis grabado y se puede ver?*

2. La entrevista con Mercedes sí, yo creo que...

1. Estará en algún sitio, pero...

2. En el disco duro del 15M estará...

1. En los discos duros del 15M... pero es un poco cacao

2. Sí, ella no hizo más que dar una clase como las que da, hablando de, imagino que hablaría de Godard y de Chris Marker...

1. De Chris Marker habló mucho

2. Sí de Chris Marker habló mucho, nos pasó trozos de El fondo del aire es rojo, y recordó que... poniendo en valor el trabajo que hacíamos nosotros casi de forma inconsciente, y ubicándolo históricamente en lo que sería un... no sé si nos habló también de Medvedkin... o sea que ella como que historizó un poco lo que estábamos haciendo, lo cual estuvo bien, porque para nosotros era una forma de creernos lo que estábamos haciendo...

- *De ubicaros también y hacer como una genealogía...*

2. Pero bueno, yo creo que allí es un poco donde se gesta lo que somos ahora, a pesar de que luego pues sobrevivimos de aquello yo, Xapo, Roger, que está como de forma más intermitente, y Diana, que es una chica que no es parte del proyecto pero que colabora mucho con nosotros, y luego pues otra gente que se ha ido sumando, pero sí que recogemos totalmente lo que se gesta allí

- *Y ya surge la cooperativa a raíz de...*

1. Bueno, la verdad es que después de, a ver que haga un poco de memoria...

2. Bueno, el tema es: salimos, vamos saliendo del 15M como quien dice con una voluntad de continuar haciendo cosas, y la verdad es que hicimos cosas bastante potentes tiempo después del 15M, como la campaña de Esther Quintana, la mujer que perdió el ojo, sale de nosotros básicamente, pero sí que hay una voluntad de continuidad, y paralelamente, yo había generado una estructura, una SL para poder producir un documental que yo había empezado antes del 15M, que es No res, y de alguna forma acabamos juntando los dos proyectos, por una cuestión práctica, al tener esta productora ya creada, pues empezamos a trabajar a través de lo que sería la SL ésta, que funciona igualmente de forma cooperativa, o sea que nunca hubo allí ninguna jerarquía clara, a medida de que se iba sumando más gente, hasta que llegó el Salva, el chico este de Valencia, y propuso que nos convirtiéramos en cooperativa y fue todo bastante rápido, es decir que, yo creo que en seguida nos sentimos cómodos con la propuesta, lo que nos daba era un poco de palo el tema de los papeles y tal...

1. Bueno, y que hace falta ser tres para ser una cooperativa, y hasta entonces éramos dos y legalmente una cooperativa sólo pueden hacerla tres personas como mínimo

2. Sí, bueno, éramos dos pero siempre estuvimos colaborando con otra gente y tal

1. Sí, pero a nivel de continuidad éramos dos básicamente

- *¿Y hasta entonces lo que hacíais era más casi que cine directo de lo que estaba pasando en la calle y tal, o...?*

1. A ver, por una parte sobrevivíamos haciendo trabajos por encargo, y por otra nos fuimos como especializando durante esa época en todo lo que era videos antirrepresivos, pero intentando no caer en los vicios de los movimientos sociales, de ir a la defensiva, sino convertirlo en un ataque, es decir, lo que llamamos nosotros descodificar los códigos del activismo, es decir, quitarle todo aquello que es autorreferencial y que nos hace sentir cómodos... el tipo de música, la estética, mal cuidada, de los videos activistas, que sí que tienen su función, en el sentido de que pueden generar colectivo... pero que no convencen a nadie más fuera de esos movimientos. Entonces un poco, por una parte nos estábamos como especializando en el movimiento antirrepresivo () denunciando casos como el de () Quintana y otros, un chico que murió en Girona, o el () del Vendrell, pero a la vez como experimentando con nuevos modos de relatarlo y de contarlo

2. Si te paseas un poco por los videos del 15M verás que hay muchos experimentos ahí, es decir, que sí que a veces hay el típico video activista de denuncia, de ha ocurrido tal cosa, la grabación de cine directo de ha ocurrido tal mani y se lee un manifiesto y ya está, pero sí que hay mucho videos en los que... bueno, algunos son medio de broma, se juega con el humor, o sea, se juega mucho contraponiendo formatos que uno no se espera, de repente algo con un estilo muy publicitario, o el de Girona es muy friki, hay una voz en off que va relatando y luego imágenes que aparentemente no tienen nada que ver, pero que luego se habla de cómo fue encontrado muerto en la celda este chico, y luego ves una paloma muerta, o sea que hay ciertas coincidencias, e hicimos muchos experimentos de este tipo, como jugando con la narración audiovisual para provocar otras cosas, huir un poco de lo que decía Xapo, lo codificado y tal...

1. Recogiendo un poco también lo que ya había hecho mucha gente, con el movimiento antiglobalización aquí en Barcelona, () que es la guerrilla de la comunicación, que es jugar con el fake, jugar con el falso video... jugando con el discurso oficial pero cambiando sólo pequeñas partes que te incomodan de ese discurso para hacerlo, para que la gente, levantar ese sentido crítico frente a una noticia

2. Has dicho algo muy interesante antes que es que los colectivos estos de los años 70, lo que sería el grupo de cine de Madrid o video nou aquí en Barcelona y tal, que era súper importante el tema de los debates que se generaban y tal, claro, en esa época no había redes sociales, y nosotros sí que es algo que desde el principio, toda esta parte de debate público lo hemos estado trabajando muchísimo desde el primer momento, pero en lo que sería las redes sociales, y moviéndonos muchísimo por ahí... yo creo que gran parte del trabajo que hemos hecho está también más allá de la pantalla o del video en sí

1. Está pensando desde el principio en que hay unas redes sociales en las que luego vamos a comunicar, queremos contar con el video, es como un conjunto, no es... Ciutat Morta es lo mismo, la película es una parte de una campaña de comunicación que dura tres o cuatro años desde que la empezamos a hacer, y desde el principio de la película cuando empezamos a hacerla empezamos a relatar cómo la estamos haciendo y qué es lo que estamos haciendo, y cuando okupamos el cine () decimos que hemos okupado un cine y seguimos dando la vara durante un año y medio hasta que se pasa por televisión por fin, es decir, que cuando hacemos la película también contamos con las redes como una herramienta igual que la cámara... de todas formas, Ciutat Morta está acompañada de unas 300 o 400 charlas con debate en directo, es decir, que además de la estrategia de ir a festivales y las redes sociales, como retorno también, porque mucha gente ha colaborado en la película, muchos colectivos nos habían dado apoyo, pues también en paralelo iniciamos como toda una rueda de presentaciones por todo el Estado español, no sé, calculamos que unos 300 o 400 pases con debate incluido, presentación, era muy importante también debatir y ver cómo respiraba la película y cómo la recibía la gente

- ¿Y hay algo así que queráis como..., que se os venga ahora a la mente?

1. Bueno, estamos montando un dossier sobre esto, sobre impacto mediático, y más o menos calculamos que en esas charlas tuvimos un alcance de unas quince mil personas, sumando cines, okupas y demás, y que luego cuando se acabó pasando por televisión la vieron un millón y medio de personas en una semana, o sea, que...

- A nivel cualitativo y cuanti, también...

1. Sí, exacto, a nivel cualitativo es mucho mejor verla con veinte, cien personas y que se genere un debate, pero que luego la televisión sigue ganando a todo, lo que se pasa por televisión es lo que acaba siendo verdad

- De esta primera proyección que hacéis en este cine, contadme algo, cómo lo pensáis, cómo es el proceso de lo del cine, cuánta gente va...

1. Fue como un atraco, en realidad fue como una broma al principio, en plan por qué no la pasamos en un cine, porque el objetivo era provocar un impacto mediático con el estreno. Como era un tema que estaba censurado, o silenciado, en los medios sobre todo de Barcelona, pues sabíamos que si mandábamos una nota de prensa, si hacíamos un estreno en una sala comercial, pues no vendría nadie ni tendría ningún impacto, entonces fue como provocar, () íbamos a provocar, íbamos un poco más allá, y la idea esta de okupar el cine más grande de Barcelona para el estreno fue un poco como planear un atraco... un par de meses antes estábamos ahí... implicamos a muchísima gente, que eso fue lo más bonito, todos los movimientos... estuvieron cuarenta personas trabajando durante la okupación y la proyección allí, y quizás la experiencia más bonita fue esa, el cómo... desde los yayoflautas que nos cortaron la calle hasta los okupas escaladores que nos okuparon el cine, hasta...

2. También hay que entender el contexto del momento, salimos del 15M, esto fue algo que nos atravesó a todos en esta ciudad, imagino que como en Madrid, o sea que mucha gente se politizó, la gente que ya estaba politizada se abrió muchísimo, porque estaba todo muy atomizado, entonces se genera una red de apoyo y confianza sobre todo, que nunca se había conocido. Y claro, nosotros...

1. Bueno, habíamos conocido nosotros, seguramente, no todo el mundo...

2. Sí, en el año 36 probablemente... entonces claro, estábamos en medio de todo eso, la gente nos conocía bastante dentro de lo que era esa red, por el trabajo generoso que habíamos estado haciendo durante meses de estar siempre al pie del cañón grabando todo, difundiendo, que realmente había como mucho cariño por parte de muchísima gente, y era como muy intenso todo, y entonces en el momento en que nosotros tuvimos esa locura de si okupamos, en seguida se generó un efecto en cadena de que todo el mundo dijo sí, que lo que hiciera falta, que esto se hacía, y fue increíble realmente esta respuesta, y de repente tener a ochocientas personas dentro de este cine, y que la policía ni siquiera se atrevió a desalojar, porque allí había una fuerza y estaba todo tan bien organizado...

1. Ochocientas personas era complicado desalojar, aunque las llevamos engañadas, porque no podíamos decir abiertamente que íbamos a okupar un cine, tuvimos que engañarlas un poco, pero bueno, la mayoría se lo tomó bien

- *Se lo oían, ¿no? También...*

1. Sí... por aquél entonces teníamos un debate bastante encendido con otros colectivos audiovisuales sobre todo un colectivo, que es los de Latele Punt Cat, que es un colectivo que lleva mucho tiempo () trabajando en el audiovisual en Barcelona antes del 15M, y en ese momento sí que se encendió un poco, aunque somos muy amigos y éramos muy amigos y lo seguimos siendo, pero hubo un debate sobre eso, precisamente sobre el debate que queríamos abrir nosotros, que era el romper los formatos clásicos del video activista, y bueno, recibimos muchas críticas por entonces, por qué le poníamos una música del señor de los anillos a un video, qué pasa que hay que ver el señor de los anillos para entender este video, yo no he visto el señor de los anillos, pero la música sabes que es lo que representa, Mordor, el mal, es decir, coger cultura popular para llegar a mucha más gente, y esto un poco desde ciertos movimientos conservadores en lo combativo, no sentaba muy bien o no se entendía muy bien

2. Yo creo que el debate que lo explica mejor es el de sobre dónde había que colgar los videos. Nosotros optamos por youtube, por un tema de que era lo más popular, ahí era donde tenías más posibilidades de que los videos se difundieran más, y claro, esa gente está totalmente en contra de poner los videos en youtube, pues porque...

1. Y están en contra de facebook, en contra de twitter

2. ...era capitalista, y no sé, un (leak tv) era más guay, o sea... no había ningún indicio de eso, pero el hecho de el mainstream, lo popular, lo que todo el mundo consume y tal, pues era como mal. Y esto es algo muy pre-15M, es una mentalidad muy de gueto, muy de satisfacernos a nosotros mismos y tal, y esto se reflejaba, muy identitario, se reflejaba en todo y tal, y nosotros desde el primer momento optamos por hackear el mainstream, llegar al máximo de gente posible, hacer un tipo de producción audiovisual amable, es decir, que no fuera hostil para nadie, pero que al mismo tiempo hiciera reflexionar e ir más allá que aquello a lo que la gente ya estaba acostumbrada, y esta fue la apuesta siempre, nunca tuvimos ningún problema en usar youtube o...

1. Bueno, problemas teníamos cuando nos vetaban en una asamblea, o... estuvimos mucho tiempo usando el (leak tv) éste, que al final nos borraron todos los videos porque se cayó la empresa, no sé qué pasó, fue un desastre

2. Sí, había que usar n-1 en vez de facebook y esas cosas

1. Sí, esos complejos que al final... nosotros el objetivo era claro, era llegar al máximo número de personas posible, da igual si con youtube, si con facebook...

- *O con la tele*

1. O con la tele, exacto

- *Y luego por otro lado, se os censuró una parte, ¿no?*

1. Eso, te intento resumir, es complejo, o sea, nosotros conseguimos la emisión de la película porque un diputado de la CUP llevó el caso de que no quisiesen emitirla al parlament de Catalunya y en ese momento el director de TV3 mintió, no sabemos si porque no tenía toda la información o si conscientemente mintió, algo que nosotros...

2. Mintió respecto al hecho de que llevábamos casi dos años negociando con TV3 para que se emitiera la película, y ellos iban diciendo que no sistemáticamente, pero había habido una negociación durante mucho tiempo, y ellos negaron que nosotros nos hubiéramos puesto en contacto con ellos, o sea, dijeron: esta gente no sabemos nada de ellos, nunca se han puesto en contacto con nosotros

1. Entonces nosotros amenazamos con sacar la información de los mails, lo tenemos todo en los mails de lo que fue la negociación, conversaciones... y automáticamente, esto fue un viernes, al lunes siguiente nos llamaron a las 8 de la mañana, porque nosotros anunciamos que íbamos a sacar el video y la información, y nos llamaron y dijeron: de aquí a una hora tenéis un contrato. Eso es una parte, costó mucho que TV3...

- *Fue presionando*

1. Fue casi un chantaje, no, pero sí los pusimos tan contra las cuerdas que entonces TV3 no quería pasar la película, pero tenía que pasarla porque había pasado esto, y entonces unas semanas más tarde, un poco más, porque esto pasó en diciembre, creo, el mismo diciembre, a finales de diciembre nos llegó una notificación de un juzgado con unas medidas cautelares que nos impedían pasar varios segundos, unos segundos de la película, dos o tres fragmentos de la película de varios segundos, entonces...

2. Porque una de las personas que salía en el documental había denunciado. Un policía que no quería salir en el documental, se había enterado de que eso saldría en TV3 y entonces puso una denuncia por injurias

1. Nos denunció a nosotros, denunció a TV3 y denunció a filmin, donde estaba colgada la película

- Eso antes de que se pasase

1. Un mes antes, 25 días antes de que se pasara la película, o 20 días antes. Entonces claro, nosotros lo que no queríamos perder para nada era la emisión en televisión. Entonces fuimos con nuestra abogada, digamos, y estuvimos debatiendo qué podíamos hacer. Y entonces la solución, para no jugaros... porque TV3 también había recibido la denuncia, y TV3 estaría encantadísima de decir que no la pasa porque hay una denuncia y que entonces se cancela todo. Entonces, para no perder eso, nosotros lo primero que hacemos es, esos fragmentos están en un capítulo de la película, y decidimos quitar el capítulo entero, que son 5 minutos, y darle ya una copia a TV3 y explicándoles que hemos quitado los 5 minutos donde se denuncia, es decir, que esa película está limpia (), pero por otra parte, jugamos con el policía y con su abogado, diciéndole que TV3 tiene dos copias, a TV3 le hemos enviado una copia entera y una copia... porque el policía nos pedía 90.000 euros de demanda. Entonces, con el policía estamos negociando durante todo el mes, hasta justo el día de antes de la emisión, en que le ponemos un poco contra las cuerdas, le advertimos que censurar la película tiene un coste en la red, que se llama efecto Streisand, y que le puede volver. El tío no hace caso, y el último día conseguimos que firme un papel conforme nos retira la demanda, no nos denuncia, y nosotros podemos emitir la película con el trozo censurado. Pero lo que hacemos nosotros es jugar a la censura, y el día de antes sacamos un artículo, La Directa saca un artículo en el que anuncia que censura la película de TV3, que hay 5 minutos censurados. Eso crea el efecto Streisand, que el policía no quiso escuchar. Alguien cuelga el trozo, porque habíamos vendido dvds durante un año y medio, alguien cuelga el trozo del policía, que tuvo *ochentasmil visitas en 4 horas, fue el tráiler más visto de los que hemos hecho nunca. Y la película bate records de audiencia esa noche en TV3 porque entre el Streisand, la censura, el no sé qué, pues consiguen que...

- O sea, que el corte lo proponéis vosotros

1. O sea, sí que realmente hay una censura de unos segundos, pero no de 5 minutos. Son unos segundos de varios fragmentos que son imágenes de un juicio que en realidad aún está

abierto, y que estaban bajo secreto de sumario. Entonces el policía o la jueza se ampara ahí, o lo que dice es que aunque trozos de esos videos, no de ese en concreto, pero de otros videos también de ese juicio se habían difundido por la prensa meses antes, y nadie había dicho nada, en este caso el juez lo utiliza para decir que esta película no se puede emitir porque...

2. Es básicamente unos pocos segundos en los que el juez humilla al policía, porque está en un interrogatorio y entonces le habla, le dice: cálese. Le habla como mal y tal...

1. Le humilla y le pone en evidencia

2. Le pone en evidencia y entonces él, por temas de honor pide que esto se retire y el juez le da la razón, en las medidas cautelares, luego habría que haber hecho el juicio y ver si realmente... pero bueno, las medidas cautelares piden la retirada total de unos 15 segundos en distintos momentos, con lo cual, si nosotros respetamos la decisión judicial toda la parte dejaría de tener sentido, con lo cual era mejor quitar, bueno, era mejor no, no había otra que quitar los 5 minutos estos

1. Bueno, nos costó mucho decidirnos y tampoco sabíamos muy bien en ese momento la estrategia... queríamos salvar la emisión

2. Sí, habíamos pensado dejar la imagen en negro, y poner: trozo censurado, algo como más... pero al final era más inteligente quitarlo todo y dejar que pasara lo que iba a pasar, que fue que alguien subió el trozo por internet

- *¿Y luego el madero este, después de que se pasase y tuviese tantas visitas, no hizo nada?*

1. El madero pues lo pasó bastante mal, porque en el pueblo donde está trabajando ahora, hubo manifestaciones por la calle para pedir su dimisión, pusieron al gobierno municipal contra las cuerdas para que lo echasen, la verdad es que fue una mala jugada por su parte, bastante mala jugada... no midió la fuerza de las redes...

2. Sí, todo lo que quería evitar se...

1. Además era un capítulo en el que él era secundario, es decir, hay partes que él comenta que son mucho más memorables, digamos, en el sentido de que la gente lo va a recordar. Esa parte no lo era, pero él decidió que fuese el tráiler de la película

- *¿De esta primera proyección hubo luego debate?*

1. La proyección quieres decir...

- *La del cine*

1. Ah, la del cine. Esto fue en junio de 2013 y ahí hasta enero de 2015, que es cuando la estrenamos en televisión, nos pasamos un año y medio...

2. Pero el día de la okupación ¿hicimos debate después?

1. No hicimos debate después, lo que debatimos es si nos quedábamos en el cine o no nos quedábamos... nosotros ya habíamos... eso de involucrar a muchos colectivos antes de la okupación, también habíamos pedido como la valoración de gente histórica de Barcelona en si había fuerzas o no había fuerzas para mantener una okupación durante más de un día, porque es un cine muy grande y claro, no sólo es okuparlo, si lo okupas es para algo, entonces ¿va a haber una programación? ¿Va a haber actividades? ¿Qué contenido le damos al cine? Entonces, la gente así como más histórica, y en la que más confiamos, nos dijeron: lo okupáis, acabáis la peli, lo cerráis y os vais, y quedáis como... pero en el momento de acabar la película hubo quien se... es que ahí dentro, y bueno, para mí de todo el proceso () es el día más memorable de todos

- *Es muy simbólico*

1. Sí, súper simbólico y muy bestia. Entonces, ahí hubo gente que quería quedarse, tuvimos un pequeño debate al final de la película, () los convencimos y entonces limpiamos todo el cine, apagamos las luces, bajamos la persiana y nos fuimos así como muy...

2. Y el día siguiente vinieron los mossos a desalojar porque pensaban que estábamos dentro, levantaron la valla y buscaron si había alguien y no encontraron a nadie, o sea, que fue muy inteligente...

- *Y en el momento de la proyección no hubo ningún problema, ni siquiera...*

1. No, no hubo ningún problema. La cuestión es que dos años antes ese cine en el 2011 se había okupado, antes del 15M, por unas 400 o 500 personas, y se desalojó muy violentamente, y todo el mundo tenía ese recuerdo de ese cine y de la violencia con que se había desalojado, entonces a nosotros también como responsables, como los que habíamos propuesto okuparlo y pasar la película, pues también nos preocupaba que pudiese pasar algo con gente que veía engañada, bueno, que venía sin saber dónde se iba a meter. Entonces, era arriesgado. De todas formas, como teníamos a un diputado en la puerta para negociar, un abogado, () haciendo cadena humana...

2. No se atrevieron, lo valoraron y dijeron, pensaron... además, si habíamos okupado el cine para proyectar una película sobre represión policial, un caso muy delicado para ellos también, nosotros buscábamos ser noticia de todas formas, es decir, que un desalojo violento nos hubiera dado más publicidad. Es decir, en aquél momento tuvimos cierto impacto mediático...

1. Que nos pareció muchísimo

2. Nos pareció muchísimo y en realidad no era nada comparado con lo que vino después, con la proyección en TV3, pero siempre era, había una voluntad de que esto no saliera

mucho a la luz, de que se quedara en un plano así como muy discreto y tal, y cada vez iba saliendo más a medios. Luego claro, vino lo del premio del Festival de Málaga, por ejemplo. Empezó a salir la película en secciones de cultura de los periódicos, no lo hablaban como noticia sino como cultura

1. Es la estrategia que habíamos seguido, como en sucesos o en política o lo que fuese, no nos iban a sacar nunca porque () pero también en las páginas de cultura no había tanto control y de repente pues en El País, La Vanguardia, El Periódico...

2. Sí, salieron dos páginas en El País hablando de Ciutat Morta, o en La Vanguardia, en el Culturas, salía un especial también... iban saliendo cosas, siempre con esa cosa de bueno, es una peli, es un proyecto cinematográfico, tal, cual, hasta que se pasó en TV3 y ahí ya pasó a ser portada, noticia

1. Eso nos permitió, las páginas de cultura nos permitió en el momento después de ganar Málaga y pasar por varios festivales, en San Sebastián nos invita le festival sin competir, porque habíamos estado en Málaga, pero nos invita al festival, nos permite hacer cierta presión en las redes a TV3 diciendo cómo es posible que una producción catalana que ha ganado el festival de Málaga, que ha estado en este festival, en este otro, que ha ganado tantos premios, que está saliendo en las páginas de cultura, cómo es que no se pasa por TV3, cuál es la razón, y ahí la (). Y una cosa que luego nos hemos enterado que les daba mucho miedo dentro de TV3 es que se hablase de censura, de que la cadena censuraba. Y un poco ahí la llevamos más allá del límite porque al final la pasamos. Pero jugamos la estrategia esta de venderlo como un producto cultural...

- *¿Y valorabais también la posibilidad de desactivación del contenido política del contenido por pasar () como cultura?*

2. No, yo creo que en ningún momento tuvimos miedo porque la peli no se corta un pelo, es decir, que no es un proyecto de documental de creación en el que tú puedes saber que vas con un mensaje muy radical pero que quede medio encubierto y que nunca uno va a entender... no, ahí salen nombres y apellidos, () culpables, salen jueces, policías, políticos que aún están en activo... es decir, que lo que nos interesaba era salir en medios, es decir, donde fuera, y sabíamos que tarde o temprano acabaría petándolo, porque no...

1. Sí, lo testeábamos en cada pase que hacíamos por ahí. Los debates eran muy largos y la gente salía muy cabreada al ver la película.

- *¿Y efectos políticos de la peli?*

1. Políticos en qué sentido ¿institucional?

- *Sí, o legal*

1. Institucional sí que hubo, para mí hay uno muy importante, y es que después de toda la repercusión que tuvo, sobre todo aquí en Cataluña, que estuvo dos semanas en portada, salía en los telediarios, () los diarios abrían con esto, para mí lo evidente es que la institución no se ha movido un pelo, aunque tenemos una declaración del parlament de Catalunya por unanimidad, leyendo el portavoz del PP una declaración en la que dice que hay que reabrir el caso, y que esto no puede volver a pasar y tal, aparte de eso, que es una declaración de intenciones pero que no va más allá, el que no se haya movido la institución, para mí le da toda la razón a la tesis de la película, que no son unas manzanas podridas, que no son unos policías malos, que no es una jueza loca, sino que es un sistema que opera así, y el que no se haya movido ni un milímetro, pese a la opinión pública totalmente volcada con la tesis de la película, yo creo que...

2. A pesar de que no hubo consecuencias, es decir, la fiscalía no reabrió el caso, sí que fue una sacudida a nivel político, esto se habló en el parlament, se habló en el ayuntamiento de Barcelona varias veces, hicieron muchas ruedas de prensa a nivel de ayuntamiento, en campaña electoral se usaba el concepto Ciutat Morta, tanto Ada Colau como la CUP y creo que hasta Esquerra usaba el concepto Ciutat Morta como forma de decir éste no es el modelo de ciudad que queremos, etcétera. Es decir, que sí que se convirtió...

- Supone un quiebre en ciertos discursos y en ciertas formas de...

2. Sí, pasó a formar parte del imaginario colectivo como un modelo y algo que no es...

1. Hay una encuesta en El Periódico que no es... sale un mes más tarde de la película y preguntaba preguntas de intención política, porque venían las elecciones municipales, pero dos preguntas iban relacionadas con Ciutat Morta, y una de ellas era: ¿conoce usted el caso de Ciutat Morta? Y el 70% de los encuestados decía que sí, un caso que antes de TV3 conocían, conocíamos quinientas personas, dos mil, cinco mil, no sé, o sea, un número... era mainstream, todo el mundo conocía el caso. Y luego había una segunda pregunta: y en el caso de conocerlo ¿qué tesis te crees, la que defiende el documental o la de la policía? el 53% apoyaba la del documental y el 13% el de la policía, o sea que había sido demoledor el impacto. Y yo creo que sí, que incluso en las elecciones tuvo su ()

2. Influyó sin ningún tipo de (), es decir, que les pilló muy mal porque las elecciones eran en marzo

1. En mayo, el 24 de mayo

2. En mayo, y la peli se emitió en febrero o finales de enero

1. El 17 de enero

2. El 17 de enero, entonces claro, todo el boom mediático fue en febrero, y de repente era hegemónico, es decir que daba la sensación de que no se hablaba de otra cosa, cada día,

porque todos los periodistas se pusieron a investigar este caso, que estaba enterradísimo, un caso de 2006, de repente todas las redacciones pedían a sus periodistas que sacaran el máximo de información de este caso, y durante febrero no se habló de otra cosa, y claro, todo eso tuvo su impacto luego en la campaña electoral

1. A mí lo que más () después de la película del pase por TV3 que nos invitaron a muchos sitios a dar charlas y abrir debates, era el mundo académico, por ejemplo, en las facultades de comunicación y de derecho creo que ahí sí que ha tenido mucho impacto y que hay como una generación de gente joven que estaba estudiando en ese momento cuando pasó la película, que yo creo que ahí sí que va a quedar algo, un poso de ()

2. El otro día que estaba comiendo con mi prima que tiene 20 años o así, ha empezado la escuela () y me dijo: el otro día tuvimos una clase entera sobre Ciutat Morta... hablaron de toda la estrategia a nivel de cómo se () una estrategia de comunicación al margen de la publicidad y las formas tradicionales de promocionar un proyecto

1. Por ejemplo en San Sebastián, hablando de la guerrilla de la comunicación, que nosotros íbamos ahí en una sección paralela, sin competir ni nada, pero cuando fuimos allí había un cartel gigante, en la puerta donde se inaugura el festival, de () y le hicimos una foto, la mandamos aquí a Barcelona a un amigo, con photoshop, nos puso Ciutat Morta en el cartel y la difundimos por las redes, no desde nosotros sino como una cosa que pasaba por allí, y de repente hasta ahora que hay gente que lo ha visto realmente... yo lo vi, yo he estado allí, el cartel estaba allí... y es como () la guerrilla de la comunicación, sin un duro tener impacto mediático...

- *¿Qué formación tenéis? además de audiovisual*

2. Yo soy sociólogo

1. Yo arquitecto, bueno, no acabé la carrera de arquitectura

- *Lo de memoria histórica si os apetece, como lo comentáis en la página web, pero tampoco decís realmente...*

2. Lo de memoria histórica es un poco, viene de, hay como esta obsesión desde el activismo, el video-activismo, de estar hablando siempre de la inmediatez, de las cosas que están pasando, y nosotros lo que nos gusta es recuperar cosas que igual ya han pasado, y trabajarlas para poder aprender de cosas que han ido mal en el pasado. Ciutat Morta es un ejemplo en el sentido de que nosotros pillamos un caso del 2006 y lo hacemos popular en 2013, mucho tiempo más tarde, 2015. Ahora estamos hablando de Idrissa, que es un caso que pasó en 2012, y no tenemos el complejo ni el problema de estar investigando el tiempo que haga falta, para poder aprender de cosas que ocurrieron en el pasado. En ese sentido también yo creo que en la web esto estaba por el tema de la película No res, que habla del pasado, de la cultura obrera en algunos barrios de Barcelona, que como tratamos, Barcelona es siempre nuestro ámbito de trabajo, es decir, que intentamos trabajar sobre lo que ocurre en nuestra

ciudad, porque es lo que conocemos más y lo que nos queda más cerca, en este sentido el tema de la memoria de los barrios obreros, que ha sido sistemáticamente borrada y sustituida por parques temáticos, pues es un poco lo que también nos motivó a hablar de ()

1. Y el trabajo que hacíamos en la comisión audiovisual al margen de esta voluntad de trascender a públicos alejados de los movimientos, o de la política de la ciudad, también había una motivación de documentación, porque éramos muy conscientes de que lo que estábamos viviendo en ese momento era histórico, y ahí hay todo un trabajo de documentación, de material que nunca hemos hecho nada con él, pero que estábamos siempre con las cámaras... del 15M y de todo lo que ocurría alrededor del 15M, todo lo que se desarrollaba a partir del 15M, y tenemos no sé cuántas teras de material grabado...

- *¿Documentación de ese mismo momento? Era como generar archivo de algo que sientes que ()*

1. Exacto, siempre ha habido la voluntad desde que estamos aquí, de hacer un archivo histórico de lo que sucedió

2. Y luego hemos estado colaborando, ahora mismo estamos colaborando con un proyecto sobre la COPEL, que es la Coordinadora de Presos En Lucha. Les estamos asesorando. En principio, lo llevábamos nosotros como productora, pero al final preferimos tomar una posición más de apoyo paralelo. Esto lo está montando Pablo Gil, no sé si lo conoces, pero sí, nos interesan este tipo de proyectos, de causas olvidadas, y luchas que no han sido visibilizadas y todo eso

- *También como reactivación de proyectos políticos, quizás*

1. () desde la cooperativa, desde antes que la montásemos, porque en realidad ya trabajábamos así, a partir de proyectos financiados poder nosotros financiar otros que no tienen capacidad de financiación

- *Lo de la COPEL está por crowdfunding, ¿no?*

1. COPEL sí

2. Nosotros intentamos hacer una coproducción con TV3 con este proyecto, y no salió, es extremadamente difícil coproducir con TV3, pero bueno, hicimos todo el dossier, acompañamos el proyecto para intentar que consiguiera los recursos necesarios y tal, y no fue posible, y entonces les animamos a hacer una campaña de crowdfunding que apoyamos y les asesoramos en esto, y ahora la persona que acabará montando el proyecto viene de parte nuestra, es decir, que no es parte de Metromuster pero sí hemos hecho el vínculo y vamos a estar acompañando

- *¿Y decíais que no queríais, vosotros no hacéis crowdfunding?*

1. Es un poco controvertido el crowdfunding, tiene un componente muy neoliberal, lo de... es como lo que ha pasado ahora mismo en la (), todo esto de la solidaridad catalana, que no lo puedes criticar porque resulta que hay mucha gente que () dinero a causas perdidas y tal, pero () caridad más que solidaridad. El crowdfunding no es lo mismo, pero sí que al final cuando pedimos dinero siempre acabamos apelando a la misma comunidad, y precarizando a la misma comunidad. Entonces para nosotros no es una vía, sobre todo porque en un crowdfunding para una producción audiovisual, que suele ser muy cara, un crowdfunding no llega, igual que podemos sacar, quince mil, veinte mil euros, con un crowdfunding, cuando Ciutat Morta pues hubiese costado si hubiésemos pagado nuestros sueldos y tal, pues cien mil euros, es decir...

- *¿Y cómo os financiáis entonces?*

1. Bueno, Ciutat Morta no lo financiamos, básicamente, fue trabajo gratis, durante todo el año

2. Fue terrible

1. Y es algo que no queremos repetir nunca más, porque sí, Ciutat Morta está muy bien, el caso tal, pero nosotros a nivel personal, eso no es sostenible en el tiempo, trabajar así, porque no ()

2. El tema es que el crowdfunding se puede interpretar como una forma de autogestión, es decir, que en este sentido es muy positivo haber encontrado formas de organizarnos para poder financiarnos nuestros propios proyectos, al margen de... pero al mismo tiempo es lo que decía Xapo, son también mecanismos de esta supuesta nueva economía online, en la que de alguna forma al Estado ya le va bien que nos financiamos nosotros mismos la cultura, cuando en realidad debería haber una obligación de financiar proyectos culturales por parte del Estado, es decir, que seguimos pagando impuestos para cultura y volvemos a pagar nosotros mismos aquello que realmente nos interesa que se haga a nivel cultural. Entonces en este sentido es controvertido, y no estamos en contra, pero sí que somos muy pioneros en el tema del crowdfunding, es decir No res, que es el primer documental que hacemos, es el primer documental que se hace en este país financiado por crowdfunding, probablemente la primera película, porque creo que El Cosmonauta ni siquiera estaba terminado, y lo hicimos antes de que existiera Verkami y todo eso. Y luego hemos hecho muchos proyectos con crowdfunding que han salido muy bien, proporcionados a lo que nosotros... Ciutat Morta hicimos una estimación totalmente errónea, pedimos...

1. Tampoco sabíamos lo que íbamos a hacer, en ese momento

2. ...cuatro mil euros, y conseguimos casi cinco mil y estábamos la mar de felices, pero no nos imaginábamos que acabaría siendo lo que fue. Ciutat Morta tenía que ser un video de 20 minutos resumiendo el caso. Y sí que, desde esta experiencia, llega un momento en que nos damos cuenta de lo que decía Xapo. Por un lado que hay algo perverso en todo esto, es decir,

que de alguna forma estamos legitimando el hecho de que el Estado cada vez financie menos proyectos culturales de calidad, y que diga: ah bueno, se lo hacen ellos mismos, es un poco como las ONG en los países pobres, ah bueno, pues si ya vienen a arreglarme el tema de la sanidad, pues por qué voy a invertir yo como Estado en eso, en la cultura es un poco parecido. Y luego lo que dice que los números nunca te salen, una película vale mucho más de lo que tú puedas conseguir con crowdfunding, y entonces, el hecho de que siempre estamos pidiéndole a la misma gente dinero para el mismo tipo de proyectos...

1. Hemos hecho tres crowdfunding en seis años o cinco años, tampoco es tanto, pero precisamente porque...

2. Pero no sólo nosotros, sino que...

1. Sí, sí, sí, la comunidad

2. Todo el entorno nuestro que hace proyectos al final está pidiendo a la misma gente, o sea, yo estoy poniendo pasta en crowdfunding cada mes, proyectos interesantes, proyectos que son importantes y tal, pero vas... y es una forma de pagar impuestos también, al final. Y en la película que estamos desarrollando ahora, desde hace ya más de un año, Idrissa, hemos optado por mezclar vías tradicionales de financiación audiovisual, lo que sería subvenciones, hemos hecho una coproducción con una productora normal de Barcelona, estamos intentando hacer preventas con canales de televisión, lo clásico, pero...

1. Lo clásico sin perder las licencias libres, seguimos trabajando con licencias libres

2. Luchando para trabajar desde la cultura libre, eso es algo innegociable para nosotros, pero al mismo tiempo estamos explorando también formas alternativas de financiación, pues a través de llegar a acuerdos con ONG o entidades que en un momento dado pueden tener interés en hacer determinadas campañas de comunicación que tocan los mismos temas que nosotros estamos tratando, como fue el caso de, bueno, Tarajal acabó siendo un proyecto independiente, pero Tarajal era un intercambio que nosotros hacíamos con el Observatorio DESC en el que ellos ponían pasta para Idrissa y nosotros a cambio les hacíamos una documentación sobre el caso de Tarajal, al final resultó que Tarajal se convirtió en una peli que acabó, nos acabaron llamando del Documenta Madrid y de... sin nosotros haber previsto nada de eso. Pero bueno, un poco estamos explorando esas vías, y también pues ahora por ejemplo hemos llegado a un acuerdo con la Universidad de Granada, para hacer unos talleres para niños sobre la imagen que proyectan los migrantes sobre la población local, y lo estamos intentando vincular con el proyecto de Idrissa también, eso también es una forma que tenemos de financiarnos, con el Ayuntamiento de Sabadell estamos también negociando ahora cómo financiar, bueno, es como que no estamos descartando nada, pero jugamos un poco a todo

- *¿Sin que os llegue a condicionar el propio contenido, como buscar una tercera vía?*

1. () no llegamos a ningún acuerdo. Sí que es verdad que el crowdfunding desde un principio siempre nos lo habíamos tomado más como una campaña de comunicación que como una manera de conseguir dinero, porque el crowdfunding por una parte te permite la visibilización en la red, de que algo, el proyecto está en marcha, y por otra parte, la gente que pone dinero se convierte como en emisor del proyecto, porque se compromete de alguna manera a poner dinero en ese proyecto, cada vez menos, porque hay una saturación de crowdfunding, la gente pone ya automáticamente para cualquier cosa, pero al principio era un poco, te comprometía un poco, el hecho de haber puesto el dinero allí, en hacer seguimiento. Y una cosa que siempre hemos apostado y que nos permite mantenernos de esta manera ahora, o experimentar a financiarnos así, es que nosotros no presentamos un documental acabado, y decimos: vamos a estrenar una película, sino que desde el primer momento que empezamos Idrissa todo es una campaña de comunicación continua, ahora seguramente quede un año y algo para estrenarla, cuando la tengamos acabada, pero ya estamos con la campaña de comunicación, hace una semana hicimos una rueda de prensa, sacando un bombazo de noticia, mañana sacamos otra noticia así en plan bomba, dentro de dos semanas montamos un homenaje a Idrissa en la calle, es como ir alternando noticias con actos en la calle, implicando a los colectivos que trabajan alrededor, porque ellos no tienen dinero para financiarnos pero sí que nos dan apoyo, investigación y visibilidad, y bueno, jugando un poco con las herramientas que tenemos a nuestro alcance, que son los movimientos sociales de los que formamos parte, para dar visibilidad a una lucha que es compartida. Evidentemente si fuese una ficción o una película de entretenimiento, seguramente esas estrategias no podríamos, no las utilizaríamos ()

2. Sí, la película uno la vive no sólo yendo al cine cuando el proyecto está terminado sino que la gente ya está viviendo la película a medida que nosotros construimos un relato tenemos una estrategia, hay cosas que nosotros ya sabemos pero no las vamos a contar hasta x momento y las vamos a contar a través de prensa, es decir, que de alguna forma estamos hackeando la realidad para que esto sea una experiencia para toda la sociedad, en el que se va dosificando la información y va teniendo una serie de inputs, que al final el objetivo es provocar un cambio social y de mentalidad en determinados temas, que es lo que pasó con Ciutat Morta, o sea, la gente hoy en día desconfía más de la policía que antes de Ciutat Morta, sin ningún tipo de duda, al menos aquí, y esto te genera una sociedad civil más crítica, más despierta, etcétera, etcétera. Entonces la película es casi como un residuo que puede...

- Casi como la excusa, y la buella

2. Sí, lo que va a quedar a nivel de () histórico, porque también intentamos en la película, que sea un producto artístico de calidad por sí solo, es decir, que sea algo que permanezca, pero la película ha empezado ya para mucha gente

1. Nosotros lo llamamos, por llamarlo de alguna manera, le pusimos el nombre de código abierto, porque además todo lo que producimos, y parte del material de investigación, lo colgamos en la web y cualquiera lo puede utilizar mientras nosotros estamos produciendo para hacer otras cosas o hacer lo mismo o lo que quiera, y esto con Ciutat Morta, que fue un

poco espontáneo, porque no estaba pensado así, pero sí que íbamos compartiendo igual que ahora estamos haciendo con Idrissa, íbamos compartiendo todo lo que ocurría durante la producción de la película y después, lo que generó fue que fuese un producto transmedia real, no transmedia porque hemos sacado una app de móvil, un librito y un cd del, no, era transmedia porque había gente haciendo, gente que nosotros ni conocíamos haciendo canciones sobre Ciutat Morta, haciendo una obra de teatro sobre Ciutat Morta, haciendo... y eso lo convierte realmente en transmedia, es decir, que ha atravesado otros niveles de comunicación, el teatro, la música... y eso lo que queremos hacer un poco con Idrissa, es decir, el material está ahí, el copyright no nos interesa para nada, y haced con esto lo que queráis y acompañadnos en el camino de la denuncia

- *Muy interesante. ¿Y de Tarajal me podéis contar...? no la he conseguido ver*

1. Te pasamos el enlace ahora, la pasaron en TV3 en febrero...

- *Iba a ir a verla a La Gattonera, que estuvisteis...*

2. Nos han vuelto a cambiar la fecha

1. ¿Qué dices?

2. 14. Sí, ya le he dicho a Ambrós que no estamos de acuerdo, pero creo que no... bueno, a principios de enero se va a emitir en TV3, el 14 de enero, hemos vuelto a la fecha inicial, bueno, 14 de enero se estrena en TV3 y entonces ya estará liberada, porque es el compromiso también... y Tarajal es un encargo del Observatorio DESC, que es un grupo de abogados que se dedican a hacer litigio estratégico, al que nosotros llegamos a un acuerdo, cuando ellos se enteran de que nosotros estamos trabajando el tema del control migratorio, los CIE y todo esto, ellos andaban buscando una productora que les hiciera una especie de video corporativo sobre la tarea que ellos están llevando a cabo por el tema de las muertes de Tarajal, básicamente visibilizar la querrela popular que ellos estaban liderando como litigio estratégico y que la gente supiera un poco qué es lo que hace el DESC, entonces en este sentido era una especie de publicidad que a nosotros nos piden, a cambio de colaborar con el proyecto de Idrissa, entonces es lo que hablábamos de las nuevas formas de producción que estamos experimentando, y nos pareció fantástico, porque además era una cantidad de dinero que nos interesaba bastante y tal, lo que acabó pasando es que empezamos a escarbar con el tema de Tarajal y lo que otra vez tenía que ser un video de 20 minutos, y hasta habíamos pensado hacer algunas cápsulas, se acabó convirtiendo en un documental por sí solo, simplemente porque nos sentíamos con la responsabilidad de tenemos toda esta información, esto es muy grave, no podemos simplemente decir: el Observatorio DESC que está llevando a cabo... sino que era como: vamos a contar eso bien, y obviamente respondiendo al encargo que era, que es un poco lo que nos pesa de este documental, que no es al cien por cien como nos hubiera gustado hacerlo, sino que hay mucha paja que a nosotros no nos interesaba mucho, que es como todo el tema así más legal

1. () es un encargo, hacemos un encargo () lo que son producciones de encargo a lo que son producciones que salen de aquí

2. Pero es un encargo que al final los recursos que nosotros teníamos que usar para poder hacer Idrissa, no bastaron para hacer el propio proyecto de Tarajal, es decir, que no nos salió bien la jugada, pero bueno, al final es algo que presentamos en su momento, tampoco le dimos mucha importancia, y como te comentaba nos sorprendió que de repente pues nos llamaron del festival del Documenta Madrid que la querían estrenar allí, y luego del festival de derechos humanos de San Sebastián, y a ()

1. Tiene un aire más de reportaje que de..., para nosotros ()

2. Y aun así, si tú ves Tarajal, que te vamos a pasar el link, pues sí es un reportaje por encargo pero verás que hay una voluntad de explorar en los formatos y no narrar de la forma más clásica, digamos que hay un margen también de eso (...)

1. (...) como hay cosas grabadas que son delicadas... que pase cierto tiempo para que prescriban delitos y esas cosas también es interesante

2. Sí, hay procesos, uno de nosotros está precisamente imputado en...

1. Sí, hemos tenido varios juicios con este material, nos han pedido material para recursos y...

2. Era un tema de la huelga general y entonces la policía se basa en material como el que tenemos nosotros para luego acusar a algunas personas...

1. Es delicado...

2. Pero sí, la idea es eso tenerlo disponible...

Testimonios de *Vitoria* (1976), del Colectivo de Cine de Madrid.

Transcritos por Lidia Mateo Leivas.

Comunicaciones entre la policía durante el 3 de marzo

—(...) de todos modos si nos marchamos de aquí se van a escapar de la Iglesia, ¿eh?
Cambio.

—Procedan a desalojar la iglesia. Cambio.

—Si la desalojan por las buenas, bien; si no, a palo limpio. Cambio.

—¡Está repleta de tíos! Repleta de tíos. Entonces por las afueras los tenemos rodeados de personal ¡Vamos a tener que emplear las armas!

—Sacarlos como sea. Cambio.

—Gasead la iglesia. Cambio.

—A ver ese fuego, ¿qué ha sido? ¿Ha sido al aire? Cambio.

—Dijo que había heridos. Estaba preguntando si había heridos. Cambio.

—De momento de los nuestros no hay ninguno. Cambio.

—Bueno, está bien, está bien.

—Dile a Salinas que hemos contribuido a la paliza más grande de la historia. Cambio.

—Yo sí te mando botes y te mando pelotas, pero vamos sin cartuchos. Cambio.

—Pues eso es como si me enviaras una flauta y no supiera tocar, ¿sabes? Por cierto, aquí ha habido una masacre. Cambio. Oye, pero de verdad una masacre, ¡eh!

Testimonio de una mujer en la iglesia de San Francisco de Asís

—Bueno, yo estuve aquí. Esto fue horroroso, estaban unas 15.000 personas fuera y 5.000 dentro de la iglesia y, cuando empezaron a cargar contra la gente de fuera, por el micrófono se empezó a decir que la gente se tranquilizase que dentro no podían entrar y tal. Entonces la gente se tranquilizó bastante, pero de repente la policía empezó a tirar pelotas de goma y piedras a las puertas para obligarnos a salir. Dijimos que estaríamos aunque fuera tres días, hasta que se fuera la policía, pero que no podíamos salir porque nos iban a machacar, y nos quedamos dentro. Entonces, entró la policía con un pañuelo blanco y se les invitó por el micrófono a que dejaran las armas fuera y entraran a dialogar. La respuesta de ellos fue entrar con bombas de humo. La primera cayó en un confesionario y luego siguieron lloviendo bombas y bombas, yo no sé, serían 10 o 12. Entonces, la gente se puso nerviosísima, pero no se atropelló ni nada,

porque tampoco podíamos movernos con la cantidad de gente que había aquí. Lo primero que se hizo fue con las macetas romper todos los cristales para poder respirar, entonces la gente se asomaba a respirar y la policía asomaba las metralletas... Después, la gente empezó a salir, pero la gente que estaban afuera al ver que nos estábamos asfixiando, al ver que nos estábamos asfixiando, empezaron a tirar piedras a la policía para que desacordonaran la iglesia, que tenían totalmente acordonada, hasta las ventanas y las puertas y todo. Entonces empezó a salir la gente y la policía empezó a tirar con metralleta. Los que estábamos dentro no nos creíamos que era metralleta, pero al final nos quedamos un grupo de unos 200 en la cripta y salimos por una puerta y la gente estaba enfrentándose a la policía con piedras y la policía tirando con metralletas. Nosotros salimos saltando tapias y de todo, medio asfixiados. A la gente que salía, que la llevaban en brazos porque no se tenía de pie, la golpeaban con las porras y a un señor le dieron con porras eléctricas.

Diálogos entre vecinos

—Eso lo vi yo también. En el primero (yo vivo en un cuarto), en el primero ha perforado la persiana, el cristal y el tabique de la habitación. No ha pasado a la cocina porque hay un muro de hormigón que baja de obra.

—Y después, eran de goma. Y después, somos grupos clandestinos. Si fuéramos grupos clandestinos, tendríamos pistolas y metralletas para sacar a la policía.

—¡Eso es una mentira de TVE y de la prensa!

—(...) los patronales, sean los empresarios, eh, hoy se llenan con veinte millones; pasado mañana, al año siguiente, quieren ganar cuarenta, mientras al obrero le tienen cohibido con veinte perras, eh, a pasar hambre.

—¿Dónde está el gobernador? ¿dónde está? No se le ven los huevos.

—Ah, en Mad[rid]...

—Si fueran bandas clandestinas, como decían, y si fuéramos terroristas de la ETA, como solían decir, tendríamos armas para enfrentarnos a esos desgraciados, a esos asesinos, que no son más que asesinos.

—Que digan la verdad. La televisión que no dice nada de la verdad. Todo lo que dice es mentira completamente, porque son obreros que no piden nada más que el sueldo para sus hijos y están diciendo que son terroristas. No hay derecho a eso. Eso es una cosa muy injusta.

—Hoy se ha podido comprobar en la catedral que es el pueblo de Vitoria el que está así y que esto no son grupos clandestinos como dice el gobernador, un señor que ha pasado aquí quince días y nos está hundiendo. Nos está hundiendo, coño.

—Aquí se entró a matar, simplemente a matar.

—Sinvergüenzas y canallas. Lo que han hecho hasta con criaturas de cinco años. Yo me he encontrado aquí y fue de vergüenza () qué pena. Nosotras estábamos dispuestas a pasar aquí treinta días o cuarenta, hasta sin comer, porque decíamos: “respetarán la casa de Dios”. Y decía el del micrófono: “no os preocupéis”. Y no nos alteramos ninguno. Esto tenía que salir, para que vean lo que pasa aquí.

—Lo que no hay derecho es de que durante cuarenta años hayamos estado oyendo *de que se han quemado iglesias en el 36 y ahora las queman ellos.

—Ellos, ellos, que son unos sinvergüenzas, unos canallas... Que nos avergonzamos de ser españoles por lo que han hecho ellos, los gobernadores que tenemos, el Gobierno.

—Esto es lo que hace falta, que salga aquí en España. Que salga esto, lo que ha salido.

—Por cinco mil pesetas ha sido. No hay derecho que España esté en luto, así, que son un atajo de sinvergüenzas.

—Están dos chicos para morir. Dos chicos están en la agonía ahora mismo.

—Y, además, que no son cinco mil pesetas ni seis mil. No es más que el hecho de que la policía proteja al patrón. Y están todos juntos: la policía, patrón y Estado.

—Nos han pegado en la calle Postas. Han pegado a un señor mayor y el señor les ha dicho: “¿Queréis más muertos? Pues matadme ya”. Eso les ha dicho un señor de sesenta años.

—Que se entere toda Europa y que echen a todos los ministros estos que van proclamando por ahí una democracia falsa y que están diciendo que estamos alterando el orden público y la paz social; la paz social es la nuestra y eso es una ley, que la estamos exigiendo un pueblo entero.

—Lo único que pedimos nosotros es que, si esto no puede salir en España, el día que el ministro de trabajo o el día que Fraga Iribarne pase por Suiza o por donde sean ustedes, que le representen la película esta, para que vean la verdad.

Familias de las víctimas entrevistadas en las casas

Blanca Barroso, hermana de Romualdo Barroso

—De mi hermano, que era muy bueno y lo han matado unos asesinos, unos canallas, unos sinvergüenzas... todo eso () mi hermano. Y hay que luchar, porque en España estamos hasta las narices de mentiras tras mentiras.

Romualdo Barroso Frejo, padre de Romualdo Barroso

—Usted, ¿cree que su hijo merecía morir como ha muerto?

—Sí, señor.

—¿Por qué?

—Porque lo veía yo en él *de que él... Lo que ha dicho ella: era muy valiente, muy decidido. Y que estamos cansados de mentiras y granujas. Y, así mismo, pues, el día que llegó aquí, se lo dije: “tenga cuidado, hijo, que mira que estos te pillan y te matan, que a los jóvenes los machacan”. Y eso mismo le han hecho a mi hijo: él confiado y yo diciéndoselo además. Pero, claro, como jóvenes, pues le tiró y fue; en la iglesia había unas cuatro mil personas aproximadamente y los guardias tenían ya preparada la emboscada, que lo que han hecho ha sido una emboscada: no dejarnos a nosotros *de acercarnos [por]que entraría más personal, y nos retiraban a palos y a tiros. Y a continuación ya, como le he dicho, lo tenían preparado para romperles los cristales, meterles los gases de humo (que salieron asfixiados de la iglesia) y los tiros que metían dentro también, claro, que rebotaban en las vigas de hierro. Y, a continuación, las criaturas salieron de allí mareadas, asfixiadas, y se liaban a tiros con ellas. Tiros, pero de goma y bala, los dos, esos dieron a mi hijo.

Fina Bandera, novia de Romualdo Barroso

—Lo conocía desde los catorce años. Desde entonces se enamoró de mí y entonces ya no hacía más que seguirme. Tuvimos unos pequeños problemas que ya hemos solucionado y, ahora que todo teníamos arreglado, es cuando se ha marchado. Siempre ha estado luchando por la unión obrera. Porque tenía más ilusión que ninguno. () era una cabaña que estábamos haciendo con maderas. Todos los domingos solíamos ir allí al monte. Hacíamos reuniones y misas y, como muy bien dijo el otro día su padre, ayer hemos perdido un gran montañero, porque era el que más animaba al grupo y el que mejor conocía el monte de todos. De todas maneras, ya le digo, hay que seguir luchando, porque eso es lo que nos ha dejado él, lo que nos ha dicho.

Pili Legarda, amiga de Romualdo Barroso

—Lo gran compañero que era, nadie lo sabe, nada más que todos nosotros, todos los que hemos vivido con él.

Fina Bandera, novia de Romualdo Barroso

—Sólo pido una cosa: que ya por favor no haya más sufrimiento, ni más muertes. Ya que eso nos ha tocado a nosotros y se lo han llevado y no me lo dejan, que se los dejen a todos los demás, sólo pido eso.

Faustina Chaparro Araujo, madre de Romualdo Barroso

—Pues yo, que mi hijo era muy bueno, muy bueno, y lo queríamos mucho, pero yo me alegro porque ha muerto por el ideal que él tenía.

Funeral

Sacerdote

—(...) de un dolor profundo, sobre unas familias de Vitoria y sobre este pueblo nuestro. Las familias de Pedro María, obrero de Forjas [Alavesas], de Romualdo, obrero de Agrator y de Francisco, obrero de Panificadora Vitoriana, muertos sobre nuestras calles ...

Aunque no fuera más que porque dos de los que han muerto han muerto a la sombra de uno de nuestros templos, tendríamos que decir, no con odio pero sí con clara firmeza, una palabra de denuncia ...

Pero este carácter de refugio, capaz de amparar en el pasado a los perseguidos por la justicia, no ha sido ahora suficiente para garantizar las vidas de estos hombres. Y no eran criminales y no estaban perturbando la paz pública ... Resulta difícil aprobar el hecho de que la fuerza pública penetre violentamente en uno de nuestros templos ... Resulta difícil admitir el empleo de unos medios que, si hubieran de ser alguna vez utilizados, no deben serlo en forma indiscriminada contra una multitud de personas de toda edad y condición ...

No es lícito matar, no es lícito matar así. Para estas muertes, creemos que no se puede encontrar justificación ni en la ley, ni en una pretendida legítima defensa, ni en nombre del orden público, que, por el contrario, resulta lesionado por el empleo injustificado de una violencia extrema ...

Esperamos de las autoridades competentes una rigurosa clarificación de los hechos ... Y, en nombre de Jesús, de aquél que murió perdonando a los que injustamente le sacrificaban, nos atrevemos a pedirlos la misericordia de vuestro perdón para los que os los han arrebatado.

Portavoz obrero

—Compañeros, dos advertencias para leer lo que tengo que leer, en nombre de todos los trabajadores y del pueblo de Vitoria: la primera es que muchos hemos venido aquí para orar, pero también muchos hemos venido porque es el único medio que tenemos para reunirnos. Y queremos aprovechar, tenemos que aprovechar este momento para seguir marcando unas consignas porque pensamos cuando salimos a este conflicto que el problema era justo. Lo seguimos pensando y lo seguiremos pensando hasta el final. La segunda advertencia es para los familiares: todos comprendemos el profundo dolor que no se puede explicar, que tienen que sufrir los familiares de estos compañeros, pero también queremos decirles que estos son hermanos nuestros, estos muertos son nuestros, son de todo el pueblo de Vitoria. En este acto se está manifestando que solamente un puñado, muy pocos, un puñado de patronos son los que se excluyen de este amor, de esta unidad que aquí se está demostrando. Estos compañeros han muerto por lo mismo que nosotros hemos luchado y estamos luchando, por cinco mil pesetas de aumento igual para todos, o seis mil, por una jubilación decente a los 65 años, por una enfermedad cubierta y segura, por unas mejores condiciones de vida, por todo lo que hemos planteado desde el primer día. Las organizaciones representativas de estas luchas pensábamos plantear antes de empezar este funeral que, si estaban las autoridades, saldríamos todos, porque no se puede compaginar y estar llorando en el mismo lugar los asesinados y los asesinos. Nosotros pedimos un juicio popular a todos los responsables de este (). Y termino compañeros, leyendo un escrito que hemos hecho las comisiones representativas: “Compañeros, ya basta, ya basta tanta miseria, explotación, perdón y mentira. Pedro María, Romualdo, Francisco, vuestra sangre no será inútil, vuestros asesinos no quedarán sin castigo. Habéis creído en la lucha que un día conducirá a nuestra liberación. Es probable que no seáis las últimas víctimas de una sociedad injusta y podrida, pero nosotros cogeremos la antorcha que ahora dejáis y seguiremos con ella adelante, adelante hasta la meta. Nosotros desde aquí hacemos un llamamiento a todos los trabajadores y a todo el pueblo de Vitoria: la huelga general

debe continuar y nos debemos unir a la convocatoria de huelga general convocada para el lunes en todo el País Vasco”.

Cánticos y proclamas en el funeral

—¡Gloria a los muertos del mundo del trabajo!

—¡() que digan la verdad!

—¡Justicia! ¡Asesinos!

—¡El pueblo unido jamás será vencido!

—¡Muertos, obreros, el pueblo vengará!

—¡Detenidos, libertad!

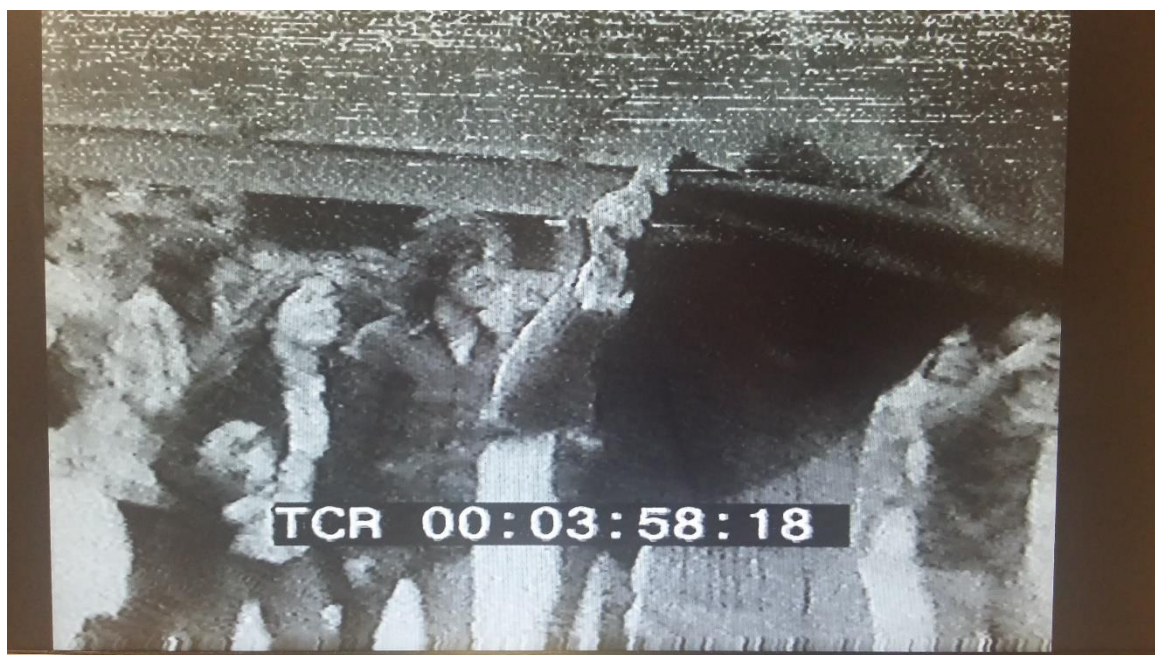
—¡Fuera () de Vitoria! ¡Fuera de todas partes!

—¡¿Dónde está el Gobernador?!

1.- Cartel de *Quico Sabaté* (1980) del Equipo Penta. Cedido por Bartomeu Vilà



2.- Fotograma de *Manifestació funeral Oriol. Anarcos* [título con el que se le conoce en la Filmoteca de Cataluña], del Grup de Producció (1976)



3.- Fotograma de *Spagna 68*, de Helena Lumbreras (1968)



4.- Fotograma de la entrada de *O todos o ninguno*, del Colectivo de Cine de Clase (1976)



5.- Grupo La Colmena, «Convocatoria a la Muestra de Cine Independiente en Almería», 1975, Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito

MUESTRA DE CINE INDEPENDIENTE EN ALMERIA

Del 4 al 10 de Agosto de 1975

Organizado por el Grupo La Colmena
(Secc. Cinematográfica Ateneo de Almería)

PLANIFICACION

1º) Estar orientada a aquellos grupos y personas que se planteen el trabajo fílmico como un compromiso con el momento histórico que les ha tocado vivir, utilizando diferentes formas para responder a este compromiso ya sea el realismo o la ficción, el cine histórico o el cine encuesta, el documental o el dibujo animado, etc.

En definitiva, un cine imaginativo, inquieto, sin moldes ni encasillamientos: UN CINE DE AUTOR(ES).

2º) No concesión de premios, ya que queremos desechar el afán individualista-competitivo que viene caracterizando a // ciertos certámenes.

3º) La MUESTRA se celebrará en ALMERIA durante la semana del 4 al 10 de Agosto de 1.975.

4º) Período de recepción de las fichas técnicas de los / films (Título, intérpretes, guión, dirección, realización, pase (m/m), duración, sonido y color), hasta el día 30 de JUNIO. El formato máximo que nos es posible admitir con vistas a / la proyección será de 16 m/m.

5º) Período de recepción de los films, hasta el día 25 / de JULIO.

6º) La organización pretende en principio exhibir todos los films que se le envíen; en caso de que se recibiese un número excesivo de aquéllos, nos veríamos obligados a realizar / una selección previa.

7º) Las fichas técnicas y los films se enviarán a:
Manuel Abad Berjón
(Grupo La Colmena)
Apartado de Correos nº 314
ALMERIA.-

8º) La organización se compromete a la devolución de // todos los films recibidos una vez finalizada la MUESTRA.

9º) Se pretende organizar simultaneamente y dentro de // esta semana, unos coloquios-mesas redondas entre autores-realizadores y público interesado en la problemática del Cine Independiente.

Grupo LA COLMENA

CONCLUSIONES
DE LA I MUESTRA NACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE.
ALMERIA.- 1.975

Durante las Mesas Redondas que siguieron a las Proyecciones, los autores y críticos participantes, llegaron a las siguientes conclusiones, que quieren dar a conocer a la opinión pública por medio del presente documento:

PRIMERA.- Necesidad de encontrar una definición que sustituya a la equívoca y generalizada de cine independiente y sirva en el futuro para designar a un tipo de cine en el que la alternativa ideológica sea su factor determinante.

En este sentido, se acordó denominar CINE ALTERNATIVO a aquel que propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y a las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine.

SEGUNDA.- El CINE ALTERNATIVO propugna:

- 1ª) Un cambio ~~estructural~~ estructural que comporte su modo de producción y su difusión (distribución, exhibición).
- 2ª) Una práctica cinematográfica que se inscribe dentro del contexto socio-político donde se produce.

TERCERA.- Característica esencial de este CINE ALTERNATIVO es la necesidad de que cumpla una función social en contraposición con el cine de industria.

CUARTA.- Se estudió especialmente lo relativo a la alternativa de difusión, que debe dirigirse a canalizar este tipo de cine a través de las potenciales plataformas socio-culturales más al alcance del pueblo: cine-clubs, cine-forum, asociaciones de vecinos, entidades culturales, etc.

QUINTA.- Todos los participantes han llegado a la Conclusión de que es imposible la celebración de una Muestra de Cine Alternativo en las condiciones actuales de censura. Concretamente en la Muestra de Almería han sido rechazados varios films, a los que hay que añadir un buen número de ellos que los propios autores, concidos los criterios actuales, decidieron no presentar a censura.

SEXTA.- Los participantes exigen la abolición de la censura a todos los niveles.

7.- Cooperativa de Cine Alternativo. «La Cooperativa de Cine Alternativo»,
1976, Archivo de Martí Rom, Documento inédito

La Cooperativa quiere cumplir una doble función: PRODUCIR y DISTRIBUIR los films. Fundamentalmente se opera en dos campos distintos como son el cine infantil y el cine independiente. Formada por gente muy ligada a circuitos de exhibición, como son cine-clubs, cineforums, ... La Cooperativa asegura una distribución y exhibición adecuada de los films, tanto los producidos por la propia Cooperativa, como todos los pertenecientes a la "Central del Corto" que se constituye en la rama de distribución formada por los films en depósito, de muchos otros autores ajenos a la Cooperativa. Por medio de unas cuotas establecidas (parte del importe de los alquileres de los films) se consigue una financiación básica para poder producir otras películas. Un intercambio de material, equipo de rodaje, ... entre sus miembros, facilita también los medios de rodaje y realización.

ESQUEMA

COOPERATIVA

PRODUCCION

creacion de "equipos de produccion"

DISTRIBUCION

- 1-films realizados por los "equipos" de la Cooperativa.
- 2-films de la "CDC".
- 3-(en proyecto) films procedentes de compra o intercambio con cineastas extranjeros.

EXHIBICION

Su planteamiento viene expuesto en el texto sobre la "CDC".

Dedica gran importancia a la labor de "Promocion", concreta da en :

1-sesiones de promocion en las Reuniones de Zona de los cine-clubs, o en reuniones comarciales.

2-edicion de textos ("dossiers") sobre el material distribuido.

3-progresiva edicion de textos en la prensa cinematografica española.

8.- «Catálogo de films distribuidos por el Colectivo de Cine de Madrid».
 Archivo de Tino Calabuig, Documento inédito

CATALOGO DE FILMS DISTRIBUIDOS POR EL COLECTIVO DE CINE DE MADRID (CCM)

TITULO	FORMATO	DURACION	SONIDO	TEMATICA
(1) "MUERTE DE PEDRO PATINO"	16mm b/n	20m	óptico castellano	Testimonios sobre el obrero P. Patiño, asesinado en Getafe.
(2) "UNIVERSIDAD 71-72"	16mm b/n	20m	óptico castellano	Sobre las luchas estudiantiles en Madrid, centrado especialmente en la huelga de Medicina de ese curso.
(3) "PRESOS"	16mm b/n	12m	óptico castellano	Fotomontaje sobre la vida de los presos políticos en las cárceles españolas.
(4) "PROCESO LOOJ"	16mm b/n	24m	óptico castellano	Testimonio sobre el conocido proceso contra 10 dirigentes de CCOO.
(5) "LA LUCHA OBRERA EN ESPAÑA"	16mm color	25m	óptico castellano	Análisis de las luchas obreras, especialmente de las huelgas de SKF, Standard y la minería asturiana.
(6) "QUE TRATA DE ESPAÑA"	16mm color	22m	óptico castellano	Reportaje sobre los actos y la exposición celebrada en Milán en apoyo de CCOO.
(7) "XIRINAGHS"	16mm b/n y color	10m	óptico catalán y castellano	Retrato del conocido luchador por la amnistía y las libertades.
(8) "40 ANYS DE GLORIA"	16mm b/n	30m	óptico catalán y castellano	Film sobre la historia y la lucha del PSUC, desde su fundación.
(9) "EL CORAZON DE CORVALAN"	16mm b/n	55m	óptico castellano	Obra del soviético Roman Karmen sobre el Sec. Gral. del PC chileno y su prisión después del golpe de Pinochet.
(10) "CAMPEÑINOS"	16mm b/n	51m	óptico castellano	Estudio sobre la realidad socio-política del campesinado colombiano.
(11) "I.B.J."	16mm b/n	20m	óptico inglés con subt. en cast.	Film de Santiago Alvarez sobre la política yanqui en Vietnam.

TITULO	FORMATO	DURACION	SONIDO	TEMATICA
12) "HANOI, MARTES 13"	16mm	40m	óptico castellano	Documental sobre la vida cotidiana en los momentos más terribles de la agresión yanqui.
13) "LA PRIMERA CARGA A MA-CHETE"	16mm b/n	100m	óptico castellano	Film cubano de M. Octavio Gómez sobre la guerra de independencia de Cuba.
14) "GRANADA MI GRANADA"	16mm b/n	100m	óptico castellano	La guerra civil española y el momento actual vistos por el soviético Roman Karmen.
15) "EL ACORAZADO POTEMKIN"	16mm b/n	80m	música y subt. en francés	Famoso film de S.M. Eisenstein.
16) "OCTUBRE"	16mm b/n	120m	música y subt. en francés	Reconstrucción de Eisenstein de la revolución bolchevique de Octubre.
17) "LA NUEVA BABILONIA"	16mm b/n	100m	muda con títulos en castellano	Film de Kozintsev sobre la comuna de París.
18) "LA MADRE"	16mm b/n	90m	muda con títulos en castellano	Film de Pudovkin basado en la novela homónima de Gorki.
19) "TEST DE VIOLENCIA"	16mm color	18m	óptico música y títulos	Documental sobre la pintura de Juan Genovés inbricada en la realidad contemporánea.
20) "SUEÑOS Y PESADILLAS" (Dreams and Nightmares)	16mm color	70m	óptico en inglés con traduc. al castellano	Film de Abe Osheroff, ex-combatiente de la Brigada Lincoln, sobre la España de 1936-37 y la actual.
21) "CRIMEN HORRIBLE, CASTIGO MERECIDO"	16mm b/n	30m	óptico en vietnamita con subt. en castellano	Film denuncia sobre los bombardeos de Hanoi y Haiphong por la aviación norteamericana.
22) "CAMARADAS"	16mm b/n	90m	óptico castellano	Film de R. Karmen sobre los revolucionarios latinoamericanos.
23) "LA GUERRA DE LOS MOMIOS"	16mm b/n	80m	óptico castellano	Film de Heynowsky y Scheumann sobre la burguesía chilena y el golpe de estado de Pinochet.
24) "SOY, HE SIDO Y SERE"	16mm b/n	90m	óptico castellano	Film de Heynowsky y Scheumann sobre los presos políticos chilenos.

TITULO	FORMATO	DURACION	SONIDO	TEMATICA
25) "AQUI MEXICO"	16mm b/n	40m	óptico castellano	Análisis de la situación política mexicana en 1968, cuando la matanza de Tlatelolco.
26) "VITORIA"	16mm b/n	21m	óptico castellano	Testimonio sobre los 5 obreros masacrados en marzo de 1976 en Vitoria.
27) "AMNISTIA Y LIBERTAD"	16mm color	34m	óptico castellano	Documental sobre los sucesos políticos en España desde la muerte de Franco al 1 de Mayo.
28) "RAIMON"	16mm color	10m	óptico catalán	Recital de Raimon en el Pabellón de Deportes del Real Madrid.
29) "CAMILO TORRES"	16mm b/n	12m	óptico francés	Documental-entrevista con el sacerdote guerrillero colombiano, poco antes de su muerte.
30) "SEPTIEMBRE CHILENO"	16mm b/n	45m	óptico castellano	Documental sobre el golpe de estado de los fascistas chilenos.
31) "LA HISTORIA ES NUESTRA Y LA HACEN LOS PUEBLOS"	16mm b/n	51m	magnético castellano	Análisis de la realidad política de varios países latinoamericanos.
32) "DOLORES A MADRID"	16mm color	45m	óptico castellano	Mitín de Roma en conmemoración del 80 aniversario de Dolores Ibarruri.
33) "GINEBRA"	16mm color	50m	óptico castellano	Mitín de Ginebra con intervenciones de Dolores Ibarruri, Carrillo.
34) "MITIN DE MONTREUEIL"	16mm b/n	40m	óptico castellano	El primer gran mitin de masas celebrado por el PCE, en París con diversas intervenciones.
35) "A TODOS LOS PUEBLOS DEL MUNDO"	16mm color	22m	óptico castellano	Film-testimonio sobre la situación chilena a 3 años del golpe militar.
36) "LA CIUDAD ES NUESTRA"	16mm color	50m	óptico castellano	Sobre el problema de la vivienda en los barrios obreros.
37) "LARGO VIAJE HACIA LA IRA"	16mm b/n	30m	óptico castellano	Documental sobre los inmigrantes andaluces en Barcelona.
38) "LARGO VIAJE HACIA LA EXPLOTACION"	16mm b/n	20m	óptico castellano	Sobre los inmigrantes marroquíes en Barcelona.
39) "MUERTE DE PAZ"	16mm b/n	40m	óptico italiano	Análisis de las condiciones de vida del proletariado italiano y los accidentes laborales.
40) "OMAC: UN MINUTO MAS QUE EL PATRON"	16mm b/n	30m	óptico italiano	Documental sobre un proceso huelguístico en Italia que terminó con la ocupación de la fábrica OMAC.

9.- Cartel de mitin-coloquio sobre el asesinato de Puig Antich. Rotterdam, 1974.
Archivo del International Institute of Social History (Amsterdam)

Saludamos la memoria de
SALVADOR PUIG ANTICH
Asesinado a garrote vil



¡ BASTA YA DE CRIMENES FASCISTAS !

El domingo día 24 de Marzo a partir de las 12h. de la mañana se celebrará un mitin-coloquio sobre la situación en Espana después del asesinato de Puig Antich. En el acto se proyectará una pelicula sobre los presos politicos espanoles.

¡ TODOS al MITIN !

Dirección: ROTHAAANHUIS
Rozengracht 133
Tranvias= 10 y 13

Organiza: P.C.E.

10.- Cartel de conferencia sobre los Sucesos de Vitoria. Rotterdam, 1976. Archivo del International Institute of Social History (Amsterdam)

497

EL 10 DE ABRIL, A LAS 3.30 DE LA TARDE
EN EL «TREFCENTRUM-ROTTERDAM» (GENERAAL v/d HEYDENSTRAAT 40)

CONFERENCIA SOBRE



—FRANCISCO AZNAR, DE 17 AÑOS, PEDRO M. OCIO, DE 27, Y ROMUALDO BARROSO, DE 19, LOS TRES PRIMEROS QUE CAYERON EN VITORIA ASESINADOS POR LA POLICIA DE JUAN CARLOS Y SU MINISTRO FRAGA IRIBARNE—

«LOS ULTIMOS SUCESOS EN ESPAÑA Y LA SITUACION POLITICA ACTUAL»

POR UN MIEMBRO DEL COMITE CENTRAL DE **O.R.T.**
(ORGANIZACION REVOLUCIONARIA DE TRABAJADORES)



...Cuando los obreros españoles piden salarios justos, Libertad y Amnistía, el pelele Juan Carlos les contesta con palos y balas... Pero la Clase Obrera y los Pueblos de España están dispuestos a conquistar su soberanía luchando cada día con más coraje.

¡ESPAÑOLES Y HOLANDESES, ASISTID A ESTA conferencia EN PRUEBA DE SOLIDARIDAD!

¡ABAJO EL ASESINO JUAN CARLOS! !!
LIBERTAD PARA ESPAÑA

11.- Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig durante los Sucesos de Vitoria, 1976



12.- Postal de los 8 objetores de conciencia encarcelados para enviar a Arias Navarro en señal de protesta. Amsterdam, 1976. Archivo del International Institute of Social History (Amsterdam)

Siete objetores de conciencia han sido detenidos en la madrugada del domingo 8 de febrero.

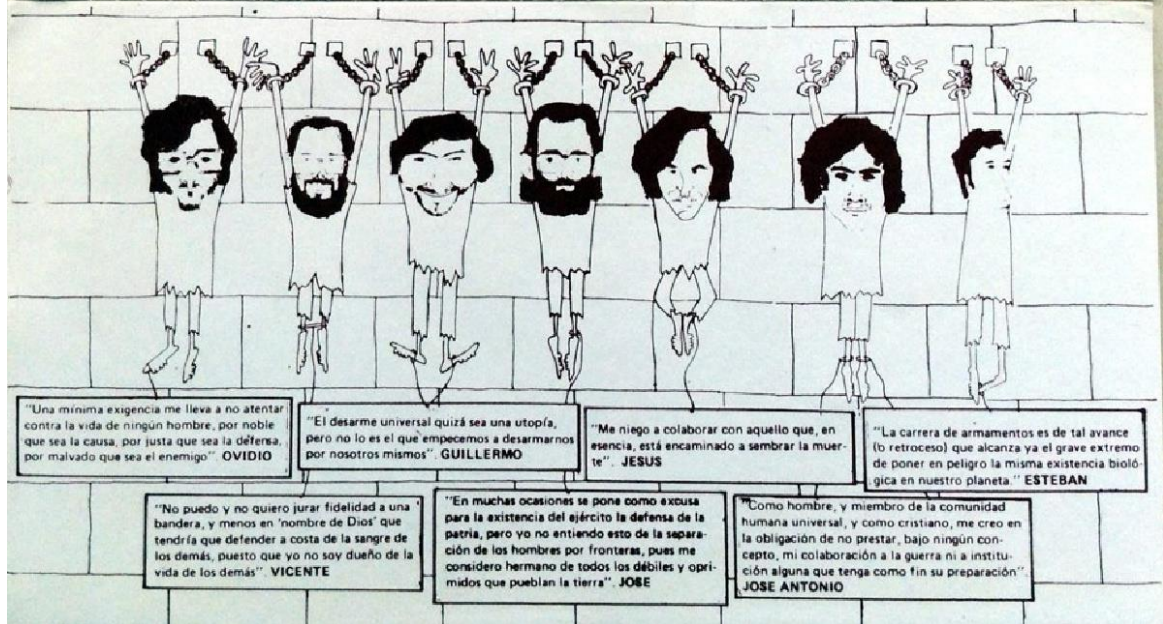
Prestaban sus servicios en el barrio de Can Serra de L'Hospitalet y en el Asilo del Parque de Barcelona.

¿Su delito?: Considerar más lógico hacer este Servicio Civil que el Servicio Militar.

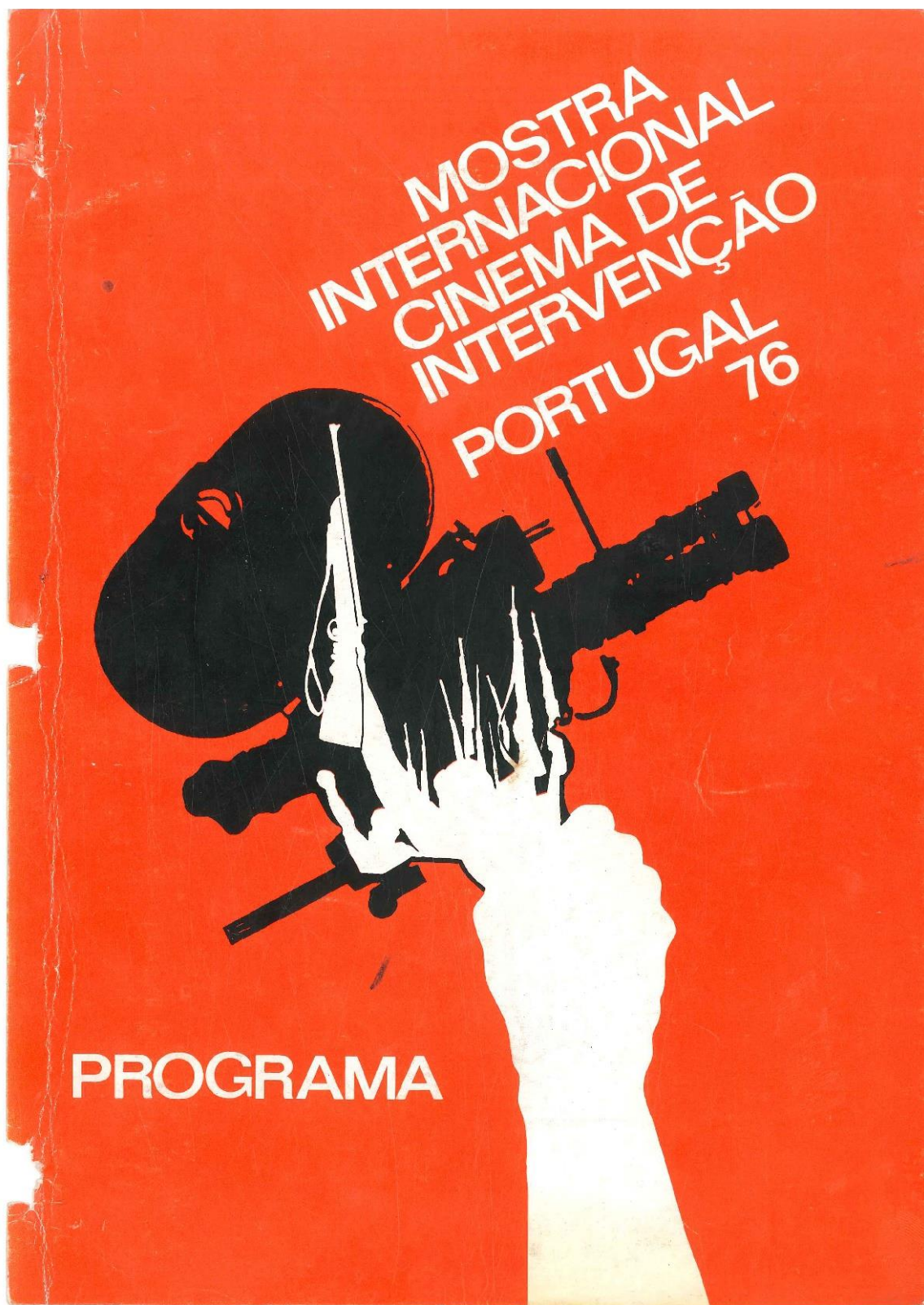
¿Su condena?: Entre 3 y 8 años podrá ser según la ley vigente.

SE TE PROPONE enviar la carta adjunta en un sobre al Sr. Arias y remitir el cupón a: DERECHOS HUMANOS, LAURIA 7-3º. BARCELONA - 10

EDITA: P A X - Dep. leg. B.10180/76



13.- Cartel de la Mostra de Cinema de Intervenção de Estoril, 1976. Cedido por Ana Vila



14.- Cartel de *Entre la esperanza y el fraude* (1976) del Colectivo SPA



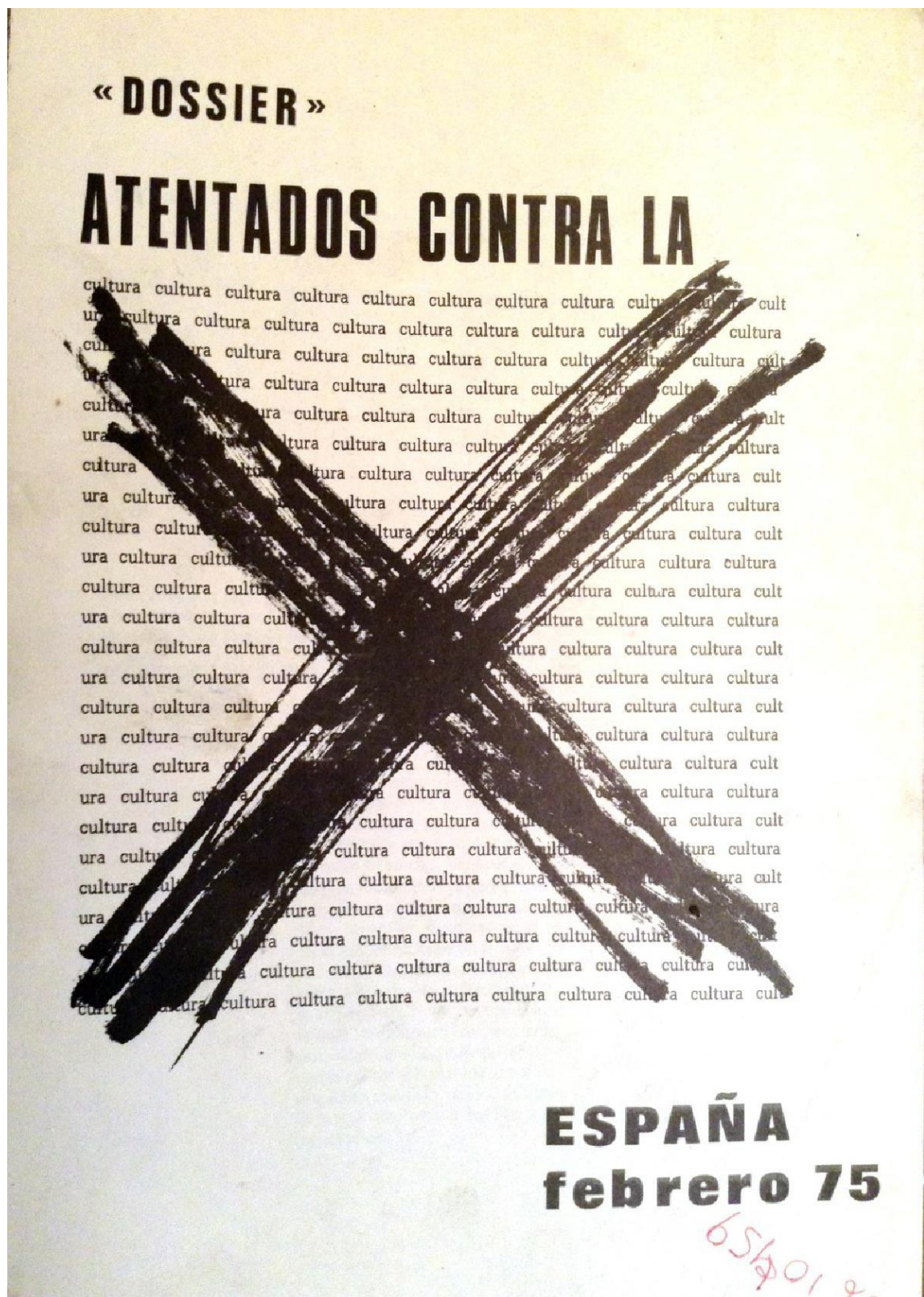
15.- Cartel de *Guerrilleros* (1978) del Colectivo SPA. Cedido por Bartomeu Vilà



16.- Fotograma de *Argelès* (1979) de José Antonio Zorrilla



17.- Portada del dossier de atentados contra la cultura realizado por Martí Rom, 1964-1974. Cedido por Josep Miquel Martí Rom



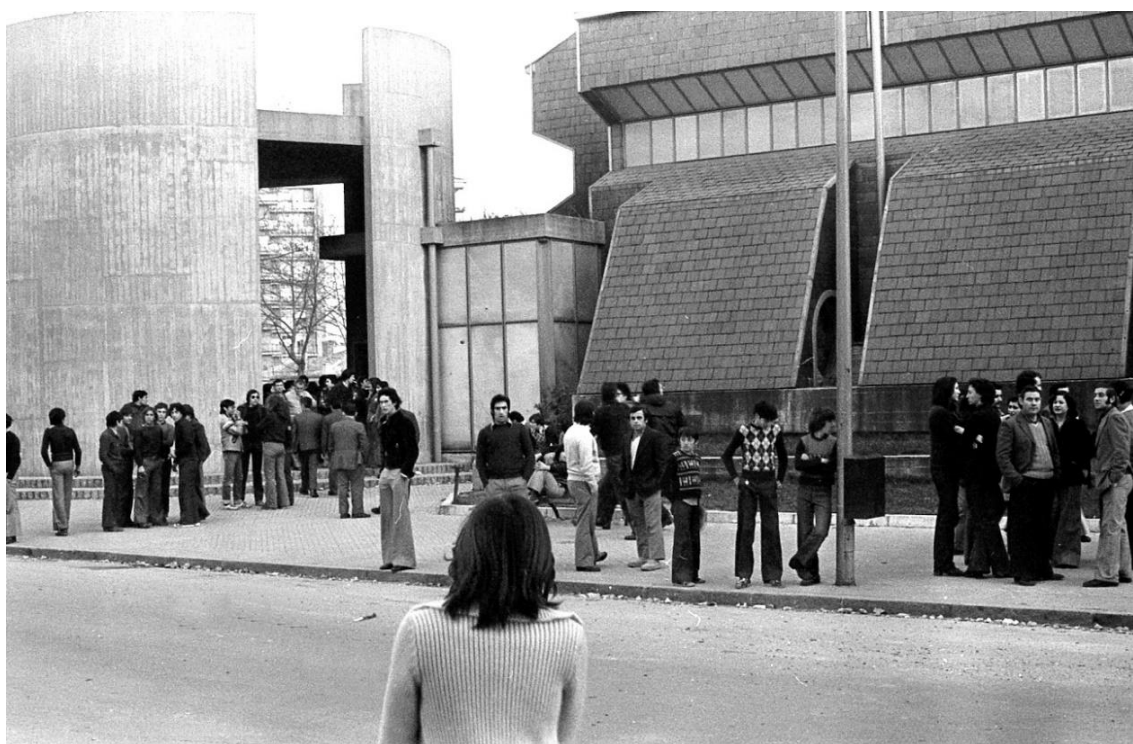
18.- Fotografías del rodaje de *Viaje a la explotación* del Colectivo SPA, Barcelona, 1974. Cedidas por Bartomeu Vilà



19.- Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig del Barrio de Zaramaga, Vitoria, 1976



20.- Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig de corros de vecinos en los exteriores de la iglesia de San Francisco en Vitoria, 1976



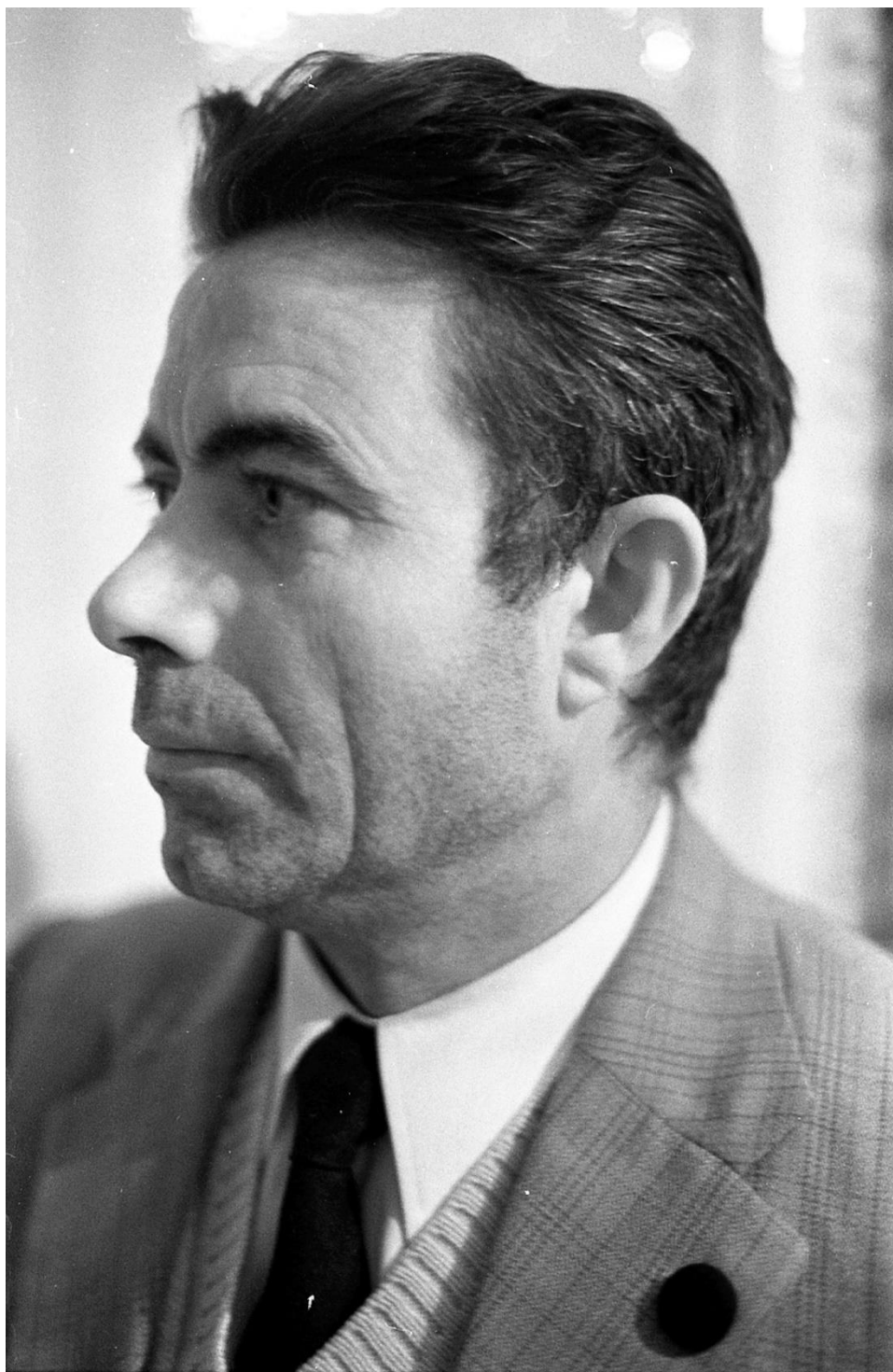
21.- Faustina Chaparro Araujo, madre de Romualdo Barroso, cogida del brazo por Fina Bandera, amiga de Romualdo Barroso, asesinado el 3 de marzo. Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig. Vitoria, 1976



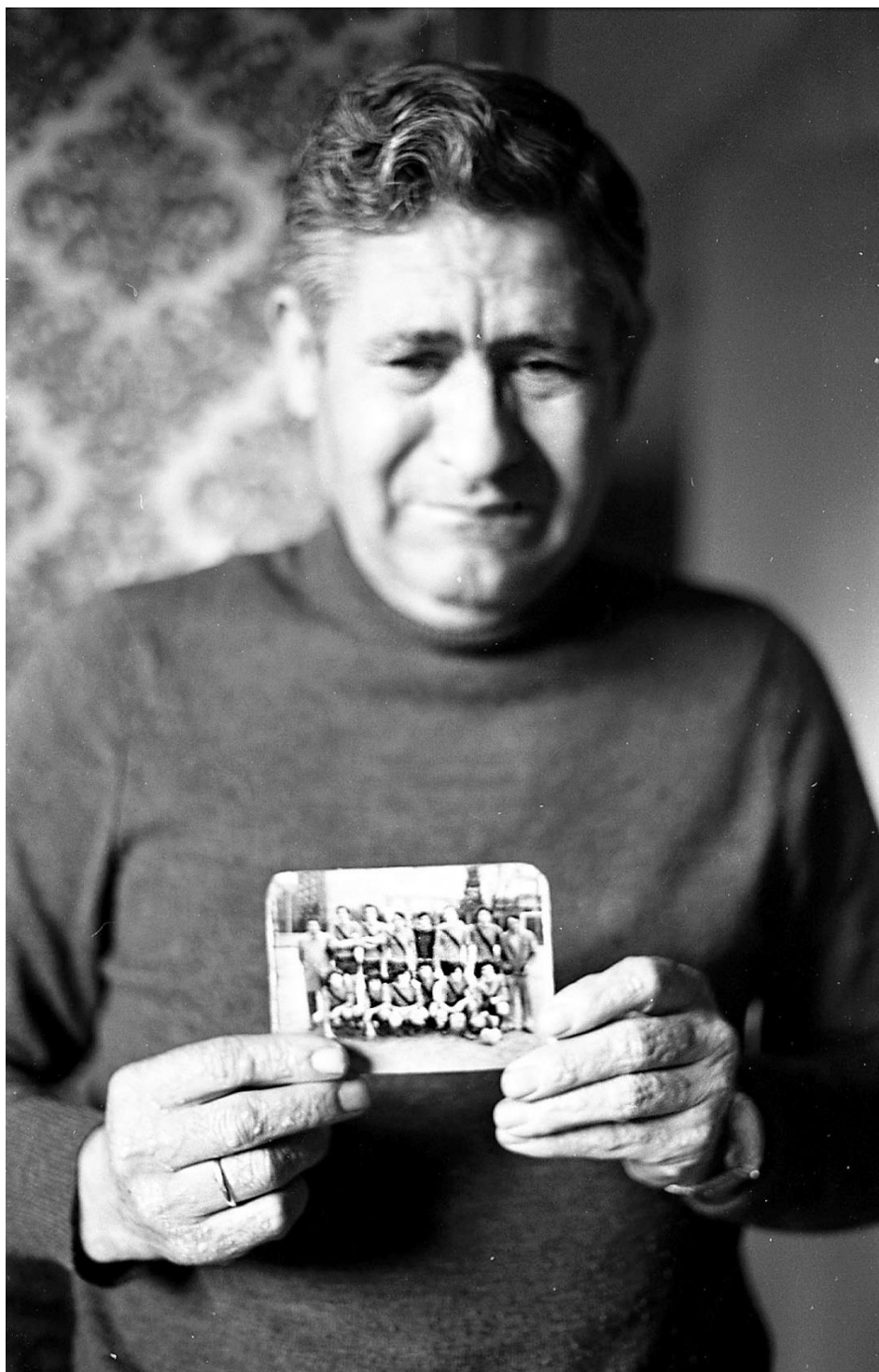
22.- Blanca Barroso Chaparro, hermana de Romualdo Barroso, asesinado el 3 de marzo. Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig. Vitoria, 1976



23.- Romualdo Barroso Frejo, padre de Romualdo Barroso Chaparro, asesinado el 3 de marzo. Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig. Vitoria, 1976



24.- El padre de Francisco Aznar sostiene la foto de su hijo, asesinado el 3 de marzo. Fotografía realizada y cedida por Tino Calabuig. Vitoria, 1976



25.- Cartel de *Democráticos Tiranos*. 2013



26.- Fotograma de *Largo viaje hacia la ira* (1969) de Llorenç Soler



27.- Cartel del ciclo 40 años no es nada. Reflejos y derivas del cine militante español contemporáneo. Diseño de Nimú. Madrid, 2014

UN CICLO DISEÑADO POR **DAVID VARELA Y SAMUEL ALARCÓN** DEL 6 AL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2014 **SALA BERLANGA (MADRID)**

40 AÑOS NO ES NADA

NUESTROS SUEÑOS
NO CABEN EN
VUESTRAS URNAS

GUARDIA FINANZA

ORGANIZAN

fundación
soae

EL SOPAR
 NÚMEX PRESENTA...
 SESIÓN DE BARRIOS
 MERCADO DE FUTUROS
 SESIÓN DE COLECTIVOS

VIDAEXTRA
 EDIFICIO ESPAÑA
 50 DÍAS DE MAYO
 DEL PODER
 FALSOS HORIZONTES

6-10/09/2014
 7-9/09/2014
 11-14/09/2014
 12-15/09/2014
 13-16/09/2014

DOCMA
 EL cine que viene
 radio 5 rne
 Filmoteca de Castilla-La Mancha
 nimú
 COLABORAN

DOCMA.ES/ACTIVIDADES/PROYECCIONES/PROGRAMA-40-ANOS-NO-ES-NADA/

28.- Fotografía de proyección de *La ciudad es nuestra* en la plaza de Xoxé Tarrío. Madrid, 2016.



29.- Cartel de la videoteca del Local Anarquista Magdalena. Madrid, 2017.



ASÓMATE

VIDEOTECA LOCAL ANARQUISTA MAGDALENA

CATÁLOGO AMPLIADO CON MÁS DE DOSCIENTOS TÍTULOS

APARTE DEL PRÉSTAMO A PERSONAS INTERESADAS EN LAS PELÍCULAS, QUEREMOS PONER ESTE ARCHIVO A DISPOSICIÓN DE TODOS AQUELLOS COLECTIVOS, GRUPOS O INDIVIDUALIDADES PARA QUE ENCUENTREN UN PUNTO DE REFERENCIA Y AYUDA A LA HORA DE REALIZAR PROYECCIONES EN JORNADAS, CHARLAS O DEBATES, ASÍ COMO SERVIR DE AYUDA EN LA CREACIÓN DE PROYECTOS SIMILARES A ÉSTE.



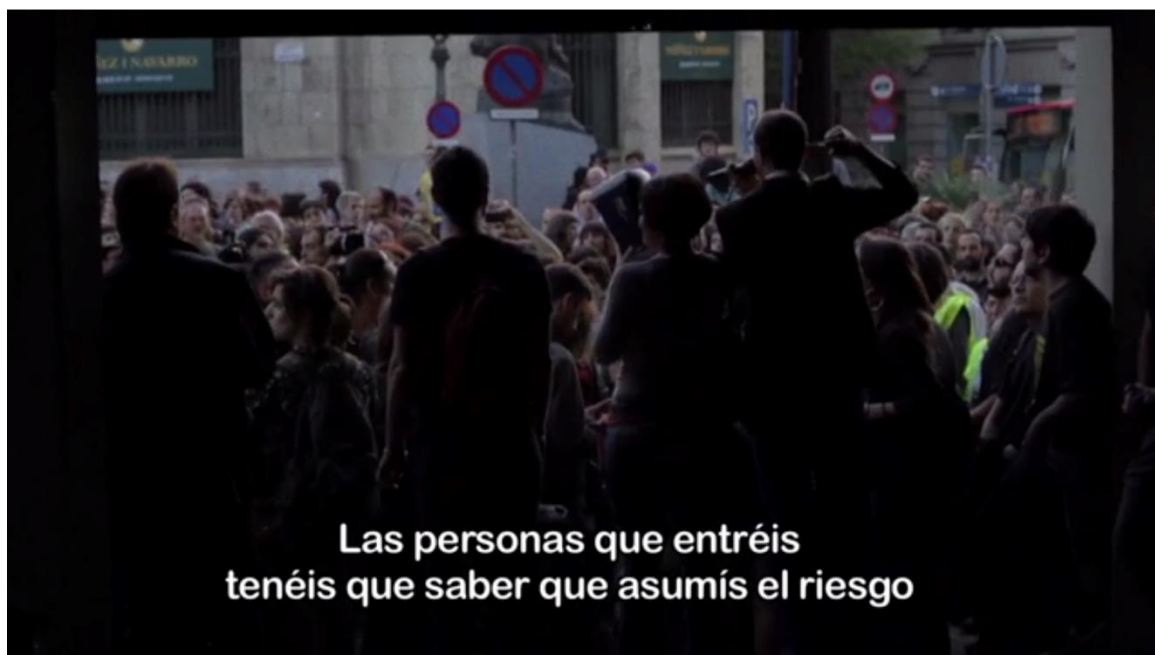
localanarquistamagdalena
bibliotecavideotecaarchivoactividades

Abierto de lunes a sábado de 18:00 a 21:00 y los domingos de 11:00 a 14:00
C/ Dos Hermanas nº 11 - Metros: Tirso de Molina(L1), Lavapiés(L3) y La Latina(L5)

30.- Fotografías de la ocupación del cinema Patricia Heras durante el estreno de *El caso 4F*. Barcelona, 2013.



31.- Fotograma de *Ciutat morta* (2013)



32.- «Relación de noticias en prensa sobre Ciutat Morta». Documento inédito.
Archivo Metromuster.

Nando Cruz / Nativa

Xapo Ortega: “Ciutat morta’ es una herramienta transformadora”

<http://www.nativa.cat/2015/06/xapo-ortega-ciutat-morta-es-una-herramienta-transformadora/>

El País / María Robert / Gregorio Belinchón

Spain’s documentary scene is booming, but is anyone watching?

Some 75 films covering a wide range of subjects were released in cinemas last year, but few caught the attention of audiences

http://elpais.com/elpais/2016/06/29/inenglish/1467188546_603785.html

Fotogramas

'Ciutat Morta': Un fenómeno mediático inesperado

<http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/Ciutat-Morta-Un-fenomeno-mediatico-inesperado>

El Punt Avui / 20/01/2015

Esclat documental

L'espectacular èxit d'audiència del documental 'Ciutat morta' posa en relleu la vitalitat d'un gènere cinematogràfic que viu de fa anys una veritable “edat d'or”

<http://www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/814573.html>

Abigail Armengol / *Crític* / 12/05/2016

Xavi Artigas i Xapo Ortega: “Aquest sistema està podrit”

<http://www.elcritic.cat/entrevistes/xavi-artigas-i-xapo-ortega-el-sistema-esta-podrit-9425>

Pau Rodríguez / 18/01/2015

I Patricia Heras va baixar al bar

La campanya *Baixa al bar* portar ahir desenes de persones a viure l'anhelada emissió de Ciutat Morta a TV3 des de locals com La Rouge al Raval, en què havia treballat Patricia Heras. TV3 es va veure obligada a censurar cinc minuts de la pel·lícula per ordre del jutge, com a mesura cautelar davant la possible violació del dret a l'honor del cap d'informació de la Guàrdia Urbana de Barcelona.

http://www.eldiario.es/catalunyaplural/Patricia-Heras-va-baixar-bar_0_347165293.html

Clara Morales Fernández / *El País* / 20/01/2015

'Ciutat morta' resucita el 'caso 4F'

El documental, que denuncia torturas policiales por parte de la Guardia Urbana, fue el programa más visto de la televisión catalana el pasado sábado.

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/19/television/1421696868_707756.html

PRE TV3

Esperanza Escribano / Público / 28/12/2014

El caso más grave de torturas en Barcelona, silenciado por los medios

El documental 'Ciutat Morta', premiado en el festival de San Sebastián, se ha vetado en Catalunya hasta que la presión popular ha obligado a TV3 a programar su emisión.

<http://www.publico.es/politica/caso-mas-grave-torturas-barcelona.html>

Jesús Rodríguez / 10/12/2014

Jubilació daurada pels dos guàrdies urbans del cas 4F condemnats per tortures

En principi, haurien de passar els propers dos anys a la presó, però, durant la resta de la seva vida, rebran el 100% de la nòmina gràcies a una sorprenent decisió de l'Institut Català d'Avaluacions Mèdiques

<https://directa.cat/jubilacio-daurada-pels-dos-guardies-urbans-del-cas-4f-condemnats-tortures>

Xavi Sánchez Pons / Mondosonoro / 09/11/2014

Las vergüenzas de Barcelona al descubierto

Documental-denuncia de una fuerza vindicadora, "Ciutat Morta" es todo un fenómeno del boca-oreja en los circuitos cinematográficos alternativos del país, además de obtener premios y reconocimiento de festivales con solera como los de Málaga y San Sebastián. Al habla sus directores, Xavi Artigas y Xapo Ortega.

<http://www.mondosonoro.com/Entrevista/Xavi-Artigas-y-Xapo-Ortega/Las-vergüenzas-de-Barcelona-al-descubierto/4842.aspx>

Alfonso Bargañó Viana / Guerrilla Press {reportaje} / 07/11/2014

<http://bcnmes.com/reportaje/guerrilla-press/>

Antonio M. Arenas / Revista Magnolia

Alcances 2014. 46 Muestra cinematográfica del Atlántico

<http://revistamagnolia.es/2014/10/alcances-2014-46-muestra-cinematografica-del-atlantico/>

Media.cat / 23/09/2014

Ciutat Morta: el documental de Barcelona que triomfa fora mentre s'ignora a casa

<http://www.media.cat/2014/09/23/ciutat-morta-el-documental-de-barcelona-que-triomfa-fora-mentre-signora-a-casa/>

TV3 / 16/09/2014

"Ciutat morta", "Sobre la marxa" i "No tot és vigília", al 62è Festival de Sant Sebastià
Els documentals "Ciutat morta", "Sobre la marxa" i llargmetratge "No tot és vigília" han estat seleccionats en el 62è Festival de Sant Sebastià. Els dos primers fan part de la secció "Made in Spain" i el tercer de la secció "Nuev@s Director@s".

<http://www.tv3.cat/actualitat/647680/Ciutat-morta-Sobre-la-marxa-i-No-tot-es-vigilia-al-62e-Festival-de-Sant-Sebastia>

Lucía Lijtmaer / ElDiario.es / 23/10/2014

No parece un documental

El documental polític en Espanya está asumiendo nuevas formas que lo alejan tanto del panfleto como del supuesto rigor historicista nacido en la Transición

http://www.eldiario.es/cultura/cine/parece-documental_0_316368552.html

Albano Dante-Fachín Café Amb Llet 30/09/2014

Com pot ser que jo no conegués aquesta història que va passar una nit de 2006 a Barcelona?

La matinada del 4 de febrer de 2006 Patricia Heras va caure de la seva bicicleta i va anar al servei d'urgències de l'Hospital del Mar. Allà, mentre esperava a ser atesa va començar un malson de tortures, presó i suïcidi.

<http://www.cafeamballet.com/com-pot-ser-que-jo-no-conegues-aquesta-historia-que-va-passar-una-nit-de-2006-a-barcelona/>

El Diario Vasco 23/09/2014

«No hemos pretendido hacer un documental imparcial»

'Ciutat Morta' cuenta el caso conocido como 4F: un grupo de jóvenes acabaron en la cárcel, acusados de intentar asesinar a un policía local de Barcelona. Denunciaron torturas y malos tratos. Una de las chicas acabó quitándose la vida.

<http://www.diariovasco.com/videos/culturas/zinemaldia/201409/23/hemos-pretendido-hacer-documental-3801272370001-mm.html>

BTV 23/09/2014

El documental 'Ciutat morta', projectat al Festival de Sant Sebastià

<http://www.btv.cat/btvnoticies/2014/09/23/el-documental-ciutat-morta-en-el-festival-de-sant-sebastia/>

Media.cat 23/09/2014

Ciutat Morta: el documental de Barcelona que triomfa fora mentre s'ignora a casa

<http://www.media.cat/2014/09/23/ciutat-morta-el-documental-de-barcelona-que-triomfa-fora-mentre-signora-a-casa/>

Diari Ara 29/08/2014

'Ciutat morta' i '10.000 km' seran al Festival de Cinema de Sant Sebastià

El documental de Xavier Artigas i Xapo Ortega sobre el cas 4-F i el debut de Carlos Marques-Marcet es projectaran en la secció Made in Spain

http://www.ara.cat/cultura/Ciutat-Festival-Cinema-Sant-Sebastia_0_1202279933.html

Carles Masià / La Directa 28/07/2014

“Ciutat morta sorgeix de la ràbia”

<http://directa.cat/noticia/%E2%80%99Ciutat-morta-sorgeix-rabia%E2%80%9D>

<http://www.llibertat.cat/2014/07/-ciutat-morta-sorgeix-de-la-rabia-27203>

Guillermo Zapata / eldiario.es 23/06/14

Mantener con vida a la poeta muerta

http://www.eldiario.es/interferencias/Mantener-vida-poeta-muerta_6_274082620.html

Sonia Sierra / Crónica Global 24/06/14

'Ciutat morta'

<http://www.cronicaglobal.com/es/notices/2014/06/ciutat-morta-9058.php>

El Punt Avui - Imma Merino 16/06/2014

Poeta morta

<http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/752311-poeta-morta.html?cca=1>

Violeta Kovacsics - Número Cero 17/06/2014

Ni olvido ni perdón

<http://numerocero.es/cine/critica/ciutat-morta/2433>

El País - Diego Galán 22/01/2015

'Ciutat morta'

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/22/actualidad/1421939118_988859.html

El País - Diego Galán 13/06/2014

El caso 4-F

El documental 'Ciutat morta' es extraordinario y sobrecogedor

http://elpais.com/m/cultura/2014/06/12/actualidad/1402567646_282677.html

La Crítica NYC 07/06/2014

Ciudades muertas, sistemas deficientes

Ciutat Morta (2014), de Xavier Artigas y Xapo Ortega

<http://www.lacriticany.com/ciudades-muertas-sistemas-deficientes/>

TimeOut Barcelona 19/05/2014

'Ciutat Morta': rèquiem per Barcelona

El polèmic documental 'Ciutat Morta', que la televisió pública catalana es va negar a emetre, es projectarà al festival de cinema documental Docs Barcelona

<http://www.timeout.cat/barcelona/ca/films/ciutat-morta-requiem-per-barcelona>

TimeOut Barcelona 19/05/2014

Docs Barcelona 2014: los mejores documentales del festival

Los mejores documentales que podréis ver en el Docs Barcelona, del 26 de mayo al 1 de junio

<http://www.timeoutbarcelona.es/barcelona/es/films/docs-barcelona-2014-los-mejores-documentales-del-festival>

Qué! 18/10/2013

Caso 4F: Un agente herido, torturas y un suicidio tras una noche trágica en Barcelona y un dudoso juicio

El caso 4F se cerró con un policía gravemente herido, el suicidio de una condenada, denuncias por tortura sin investigar y serias dudas sobre la instrucción. Ahora un documental cuestiona la versión oficial de este oscuro episodio de la reciente historia judicial española.

<http://www.que.es/ultimas-noticias/espana/201310180800-caso-agente-herido-torturas-suicidio-cont.html>

PlayGround 28/04/2014

Este documental no debería haber ganado ningún premio

Hablamos con los responsables de "Ciutat Morta", el documental que TV3 no quiso emitir y que recientemente resultó premiado en el Festival de Cine de Málaga.

<http://www.playgroundmag.net/musica/articulos-de-musica/entrevistas-musicales/este-documental-no-deberia-haber-ganado-ningun-premio>

El Diario.es 29/04/2014

Barcelona muerta, putrefacta y exhumada

Tres documentales levantan el cadáver de una Ciudad Condal que no nació con los Juegos Olímpicos ni sobrevivió al apagón.

http://www.eldiario.es/cultura/fenomenos/Barcelona-muerta-putrefacta-exhumada_0_254775349.html

El Diario.es 29/03/2014

Un documental sobre el caso 4F, premiado en el festival de Málaga

El largometraje catalán 'Ciutat Morta', que narra el caso de presunta corrupción policial de Barcelona que acabó con el suicidio de una de las condenadas, recibe la biznaga de plata al mejor documental.

http://www.eldiario.es/catalunya/documental-caso-premiado-festival-Malaga_0_243925848.html

La Marea 24/03/2014

El Caso 4F llega al Festival de Cine de Málaga de la mano de 'Ciutat Morta'

<http://www.lamarea.com/2014/03/24/el-caso-4f-llega-al-festival-de-cine-de-malaga-de-la-mano-de-ciutat-morta/>

TV3 28/10/2013

"Ciutat morta", nominat com a millor documental espanyol al MiradasDoc

El llargmetratge de Xavier Artigas i Xapo Ortega aborda el suïcidi de la jove Patricia Heras per denunciar un dels pitjors casos de corrupció policial a Barcelona.

<http://www.tv3.cat/actualitat/563862/Ciutat-morta-nominat-com-a-millor-documental-espanyol-al-MiradasDoc>

El Diagonal 08/04/14

'Ciutat morta': El vídeoactivismo rompe el silencio

El documental sobre el montaje policial del 4F, premiado en el Festival de Málaga.

<http://www.diagonalperiodico.net/culturas/22488-ciutat-morta-videoactivismo-rompe-silencio.html>

Diari Ara 29/03/2014

'Ciutat morta', premi al millor documental al Festival de Màlaga

El film de Xavier Artigas i Xapo Ortega investiga l'anomenat cas '4F', en què nou persones van ser condemnades per la seva suposada relació amb l'agressió a un agent de la Guàrdia Urbana, el 4 de febrer del 2006

http://www.ara.cat/cultura/Ciutat-al-documental-Festival-Malaga_0_1110489181.html

Diari Ara 08/04/2014

El DocsBarcelona estarà carregat d'activisme social

La 17a edició del festival se celebrarà del 26 de maig a l'1 de juny i comptarà amb el documental 'Ciutat Morta', premiat a Màlaga

http://www.ara.cat/cultura/DocsBarcelona-festival_de_cinema_0_1116488596.html

Cine Maldito 04/04/2014

Trailer para la ganadora a Mejor documental en Málaga, Ciutat Morta

<http://www.cinemaldito.com/trailer-para-la-ganadora-a-mejor-documental-en-malaga-ciutat-morta/>

Shift Magazine 10/04/2014

Ciutat Morta

<http://shiftmagazine.es/cinetv/ciutat-morta/>

OKUPACIÓ CINEMA PATRICIA HERAS

La Vanguardia 09/06/2013

Cientos de jóvenes ocupan el Palau del Cinema para proyectar el documental sobre el 'caso 4F'

Cientos de jóvenes han usado las instalaciones, cerradas desde 2001, para ver 'Des_muntatge 4F', que busca "esclarecer la verdad de uno de los casos más graves de corrupción policial" | El recinto ha sido rebautizado como Cinema Patricia Heras, en honor de la joven que se suicidó en las instalaciones policiales

<http://www.lavanguardia.com/vida/20130609/54375821114/palau-cinema-documental-desmuntatge-4f.html>

ElDiario.es

Denuncian torturas e irregularidades en el proceso y juicio del 4F

http://www.eldiario.es/catalunya/Denuncian-torturas-irregularidades-proceso-juicio_0_141036216.html

El Periódico

Ocupado el antiguo Palau del Cinema, en la Via Laietana

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/ocupan-antiguo-palau-del-cinema-via-laietana-2413218>

Diari Ara

Ocupen el Palau del Cinema de Via Laietana per projectar el documental sobre el polèmic 'cas4F'

http://www.ara.cat/societat/Ocupen-Palau-Cinema-Via-Laietana_0_934106830.html

Nació Digital

Ocupen el Palau del Cinema per projectar el documental Des_Muntatge 4F

<http://www.naciodigital.cat/noticia/55780/ocupen/palau/cinema/projectar/documental/des/muntatge/4f>

BTV

Ocupen l'antic cinema de la via Laietana per projectar-hi un documental

<http://www.btv.cat/btvnoticies/2013/06/08/ocupen-lantic-cinema-de-la-via-laietana-per-projectar-hi-un-documental/>