

## **Reescrituras de la historia: Movilizaciones antifranquistas y re-construcción del sentido.**

**Dr. Roberto Arnau Roselló (España).<sup>1</sup>**

**arnau@uji.es**

**Universidad de Valencia**

### **Resumen**

Es constatable la existencia de un periodo del cine español casi olvidado, pero de suma importancia en la configuración de nuestra memoria histórica visual. Se trata de aquel que construye su idiosincrasia en la clandestinidad, cuyas producciones militantes sin licencia comercial de exhibición se distribuyen entre una red de centros sociales y cineclubs durante los últimos años de la dictadura franquista (1970-1975). Estos films, eminentemente colectivos, constituyen uno de los puntales del movimiento político antifranquista por cuanto se gestan, se ruedan y distribuyen en su seno. Pero a su vez, representan aspectos consustanciales de las luchas sociales y los modelos políticos de organización colectiva que impulsaron el camino hacia la democracia frente a la caduca y represora dictadura franquista. Paradójicamente, en la actualidad la mayoría de estas imágenes no son conocidas por estos filmes, sino por su inclusión posterior en series documentales televisivas realizadas en la década de los ochenta. Estos productos audiovisuales televisivos han contribuido a fijar en la memoria visual colectiva una serie de imágenes-ícono que condensan la esencia del discurso del consenso promovido precisamente desde los medios institucionales, como mecanismo para pulir, dirigir y condicionar el significado de las imágenes de las luchas sociales antifranquistas. Por ello, es necesario denunciar las operaciones de apropiación discursiva a las que se han visto sometidas, en una constante reescritura llevada a cabo en este tipo de trabajos sobre la transición política española, como demuestra la serie La Transición Española dirigida por Elías Andrés y Victoria Prego. En estas aproximaciones periodísticas la representación de la llamada Transición española como un proceso acabado, perfecto, sin aristas ni posibles interpretaciones, a través del falso discurso del consenso, choca frontalmente con la versión que se desprende de los filmes producidos colectivamente en el periodo, en los que se cuestiona, entre otras cosas, la representatividad y la legitimidad del naciente sistema político. El programa infame de re-interpretación al que se han visto abocados sus filmes, en línea con la imagen beatífica de la Transición y la supuesta centralidad del papel del Rey en la consecución de la democracia, demuestra que, aún hoy, queda mucho trabajo por hacer, casi tanto como entonces.

**Palabras clave:** Cine militante; memoria iconográfica; cine documental; ícono; televisión.

### **Abstract**

It is evident that there is a period of Spanish cinema almost forgotten, but very important in shaping our visual historical memory. This period builds his idiosyncrasies in secrecy, whose militant productions without business license display are distributed among a network of social centers and film clubs during the last years of the Franco dictatorship (1970-1975). These films, eminently collective, are a mainstay of the anti-Franco political movement because they are created, rolled and distributed within it. But in turn, they represent inherent aspects of social struggles and political models of collective organization that led the way towards democracy over the outdated and repressive Franco dictatorship. Paradoxically, at present most of these images are not known for these films, but for subsequent inclusion in television documentary series made in the eighties. These television audiovisual products have helped to establish in the collective visual memory a series of images-icon that condense the essence of the speech promoted consensus precisely from the institutional means, as a mechanism for polishing, directing and conditioning the significance of the images of struggles antifrancoist social. It is therefore necessary to denounce the operations of discursive appropriation to which they have been subjected, in a constant rewriting carried out in this type of work on the Spanish political transition, as demonstrated by the series The Spanish Transition directed by Elias Andrés and Victoria Prego. In these journalistic approaches the representation of the Spanish Transition as a finishing process, perfect, without edges or possible interpretations, through the false discourse of consensus, at odds with the version that emerges from the films produced collectively in the period, which is questioned, among other things, the representativeness and legitimacy of the emerging political system. The infamous program of re-interpretation that have been pushed his films, in line with the beatific image of the Transition and the supposed centrality of the role of the King in achieving democracy, shows that even today remains much work do almost as much as then.

**Keywords:** Militant cinema, iconographic memory, documentary films, icon; televisión.

### **Introducción: Institucionalización y reapropiación discursiva.**

El origen de la investigación que recoge este texto se remonta al momento en que se analizaba la producción de los colectivos de cine militante que surgieron en España durante el final del franquismo. Mientras se analizaba el material fílmico que nos ha llegado de los colectivos cinematográficos de la época (también de algunos cineastas independientes, no menos importantes) y se comparaba con otros materiales realizados posteriormente que incluyen esas mismas imágenes, se observó cómo a través del montaje y de aplicación de los principios fundamentales del medio televisivo el sentido original se transformaba radicalmente ante nuestra atónita mirada. Aunque ese análisis no buscaba hacer aflorar esta cuestión particular, por cuestiones de delimitación del objeto de estudio, el escrutinio de este fenómeno concreto nos parecía a todas luces necesario, dada la relevancia iconográfico-política del periodo y de las

operaciones discursivas a las que se han visto sometidas estas imágenes en décadas posteriores hasta la actualidad.

La primera cuestión que nos llama la atención es que no deja de ser un hecho paradójico que las imágenes del variopinto crisol cinematográfico antifranquista que contribuyó a precipitar el final de la dictadura franquista no destaquen tanto por su abundancia, como por una especie de adaptación darwinista al medio. El mismo medio que convierte a algunas de ellas (casi siempre las mismas, curiosamente) en símbolos de una época, de una lucha, en iconos de un periodo asociado tanto a la esperanza como al hartazgo de una sociedad cuyas aspiraciones políticas se concretaban en un elemento común: acabar con la dictadura del general Franco. En esta sutil operación, llevada a cabo sobre todo por la televisión, el sentido de estas imágenes se ha visto alterado, pervertido y hasta invertido, mientras sus coordenadas particulares se iban difuminando por el camino. El concepto Transición se impone, asociado a esta operación de manufactura del consenso (utilizando el término de Noam Chomsky) como un campo semántico neutro que, a su vez, neutraliza cualquier atisbo de interpretación, análisis o puesta en cuestión del discurso formalmente consensuado por las instituciones mediáticas. El posicionamiento de la televisión como portadora de la opinión general a compartir y la imagen a retener en la memoria, invisible, neutra, acrítica, demuestra que el médium mismo ha penetrado en la vida, en las costumbres, se ha convertido en un ritual ordinario de la transparencia (*Baudrillard, 1988: 79*).

El sentido original de esas imágenes de las movilizaciones políticas antifranquistas se ha evaporado, al tiempo que por analogía y desesemantización, su naturaleza y contexto significativo se ha transformado: de imagen a icono, del inconsciente al imaginario colectivo. El hecho de que su significado dependa de la cadena sintagmática en la que se inserten hace que hayan cambiado de sentido prácticamente en cada uso. Pero tampoco debe extrañarnos el proceso de mitificación al que las ha sometido la televisión, convirtiéndolas en abstracciones de algunos géneros iconográficos, en este caso, las movilizaciones político-sociales en estados totalitarios o las revoluciones de la década de 1970 en innumerables puntos del globo. Las imágenes, como sabemos, significan en función de lo que se espera de ellas por el hecho de utilizarse en un contexto social determinado (*Pericot, 2002: 15*). La variedad de usos y significaciones que permite una imagen en el entramado de relaciones que conforman un acto comunicativo hace de ellas elementos plásticos altamente manipulables. De hecho, este stock icónico contiene motivos muy diversos: algunos se detienen en las cargas policiales antidisturbios, mientras otros desgranar las detenciones, reuniones clandestinas o experiencias autogestionadas en el ámbito urbano y rural; en ellos, cristaliza una emoción y se condensa un relato (*Sánchez Biosca, 2009*).

Las estrategias de representación citadas en este texto suponen la respuesta en medios distintos a un mismo contexto social definido por la proliferación de relatos con pretensiones de objetividad y verdad incontrovertible. En este espacio textual, la

televisión, como maquinaria de construcción de representaciones y legitimación de realidades y discursos desempeña un papel fundamental. Si Enzensberger se refería a la televisión como el medio cero, Cornago, parafraseando a Barthes, la identifica con el grado cero de la medialidad (*Cornago, 2005: 271*) el medio formalmente transparente, sin artificio aparente, sin mediación, en definitiva, la pura objetividad hecha canal. La televisión afirma que sus construcciones no son productos de una ficción, sino de realidades que existen o han existido en alguna parte, el mundo referencial ahora se pretende inmediato y no referido, y el sujeto receptor queda disperso entre millones de espectadores a pesar de su aparente individualidad y protagonismo (*Cornago, 2005: 276*). El discurso televisivo crea la ilusión de un continuum, de un presente constante, sin interrupciones ni horarios, en permanente funcionamiento, sin pasado, ni contexto, ni narración, potenciando un efecto de realidad presentada antes que representada (*Idem, 2005: 277*), es decir, un borrado (en absoluto inocente) de la enunciación y una castración de la interpretación (algo que ya denunciaba Susan Sontag en su lúcido ensayo *Contra la interpretación*).

La complejidad del proceso hermenéutico implica una variable no cuantificable que tiene que ver con la variedad de fenómenos que contribuyen a dinamizar una situación comunicativa. Para esta investigación es esencial situar la imagen en el interior de un proceso más amplio que se desencadena en el nivel de la textualidad, circunscrito a un contexto social determinado, en cuyo soporte se sitúan los significados presupuestos emanados mas allá de aquello que muestra la imagen. Y la cuestión primordial es que estas imágenes están tan alejadas de la realidad histórica concreta de la que fueron sustraídas, que en su inserción repetida en documentales televisivos es habitual su mezcla, su descontextualización y yuxtaposición con otras de movilizaciones anteriores en el tiempo o en coyunturas muy distintas. Éste es nuestro espacio específico de trabajo, el abismo entre lo que ellas contienen y las emociones que despierta su visión (*Biosca, 2010: 209*), entre lo que documentan y lo que las hace eficaces como vehículo diegético. La represión de los movimientos sociales, la persecución ideológica, la muerte de trabajadores en manifestaciones, el dolor de la víctimas y el inmovilismo de una dictadura caduca y esclerotizada no son discursos, ni interpretaciones, son, ante todo, imágenes.

### **El Cine militante antifranquista: propaganda e interpretación.**

Como hemos anticipado, en el periodo que oscila entre el año 1967 y 1981 cristaliza en España un variado y renovado movimiento cinematográfico de oposición a la dictadura franquista y a las estructuras fílmicas, que considera el cine como la herramienta idónea para acelerar el proceso de descomposición del régimen y el advenimiento de un sistema democrático. De este modo, se llevan a cabo innumerables producciones que conforman un corpus extenso de films producidos bajo la forma de colectivos o pequeñas cooperativas clandestinas (*Perucha, 2005: 26*) cuyas películas no se exhiben en los circuitos convencionales (cines comerciales), sino a través de una

extensa red de locales (formada por cineclubs, parroquias, asociaciones obreras, festivales de cine, etc.) con ramificaciones en gran parte del país. Desde una marginalidad y clandestinidad sobradamente practicada en la época y conscientemente asumida por los miembros de los grupos de cine como una condición imprescindible para su supervivencia, estos colectivos buscan fórmulas alternativas para la producción, distribución y exhibición de sus proyectos (Arнау, 2012). El trabajo colectivo, en esencia, cuestiona la lógica individualista que promueve el capitalismo y, en aquellos años, representa además un claro posicionamiento político contra el régimen franquista, que se ve desbordado ante las connotaciones culturales, económicas y políticas que tiene el trabajo colectivo, donde intervienen una multiplicidad de agentes difusos cuyas actividades son difícilmente controlables y en los que la responsabilidad autoral se diluye, con la posibilidad de eludir ocasionalmente las acciones represivas. Para Perucha (2005).

Este proteico y apasionante movimiento se desplaza por dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante (...) postulando que luchar contra el sistema comenzaba, en el terreno de la cultura, por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que desde esta perspectiva la elección de materiales referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debía mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos formalistas para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias.

En esos momentos, mantener cualquier postura estética diferente a la corrección moral imperante implica la expresión de un signo de disidencia ante el régimen. Por ello, pese a los continuos y desesperados intentos de recuperación de esa contestación por parte del gobierno franquista, la represión aumenta, así como la tensión político-institucional, y estas prácticas se radicalizan en busca de su propio espacio. Durante el periodo que estudiamos surgen innumerables films y colectivos cinematográficos que ponen en funcionamiento estrategias muy diversas, tanto de representación, como políticas, como de producción y distribución. Cada uno de los grupos cuenta con un sinfín de particularidades y modos de organización propios, también su grado de implicación política u orientación ideológica es diverso. Los grupos más numerosos e influyentes que se gestan, sobre todo, en Madrid y Barcelona, han sido estudiados en otras investigaciones (Arнау, 2007, 2012), y por su volumen de producción, capacidad organizativa y longevidad han de ser objeto de un análisis individual, sistemático, que escrute en profundidad el alcance teórico de sus respectivos programas y actividades político-cinematográficas.

En todo el territorio español se inician experiencias similares, pero en las grandes ciudades las posibilidades de acceso a material, revelado de celuloide y personal técnico facilitan sin duda la realización fílmica, y gracias a ello proliferan en su seno los movimientos de cine militante de un modo más rápido y efectivo que en provincias periféricas (que verán satisfechas sus esperanzas en el posterior desarrollo de los cines nacionales en algunos casos). Aún así, podemos destacar en el estado español el papel de una docena de grupos con un diferenciado grado de politización y con objetivos y propuestas diversas, en ocasiones complementarias, en ocasiones contrapuestas, que conforman un panorama rico y en constante transformación, del que no resulta útil realizar una taxonomía por la incontable diversidad de filmes que lo integran. Tal como señala Viota (1982), existen dos focos diferenciados del resto del país en los que cuajan de un modo más sobresaliente estas cinematografías, las ciudades de Madrid y Barcelona, sin embargo, se da la coexistencia de grupos de características similares y trayectoria destacable en otros puntos que conforman el ambiente cinematográfico progresista del periodo.

Las imágenes procedentes originariamente de las producciones militantes del Colectivo de Cine de Clase, de la Central del Curt, de la Cooperativa de Cinema Alternatiu, del Colectivo de Cine de Madrid, del colectivo canario Yaiza Borges, así como las de otros grupos y cineastas independientes (Manel Esteban, Pere Portabella, Llorenç Soler, Francisco Avizanda, etc.) han acabado por preñar nuestro imaginario del antifranquismo (*Martí Rom, 1978*), eso sí, a través del filtro de la televisión. Inicialmente, en los filmes militantes se muestra un movimiento obrero, estudiantil y civil cuyas aspiraciones y necesidades no han sido del todo cubiertas por la etiqueta y los consensos de la “Transición”. Una efervescencia política, cultural y social cuya diversidad ha sido comprimida, relegando el rol y función de la minorías (tan presentes en estas películas) al de meros espectadores pasivos, sujetos ausentes del gran consenso. Todas aquellas imágenes que podamos recordar de ese periodo de desintegración del estado franquista y la conquista de las libertades proceden de los filmes de los grupos citados, sin embargo su contextualización (y puesta en serie) la construye la maquinaria televisiva. Originalmente, el contexto de enunciación es uno y determinado, así como las competencias culturales e ideológicas de los sujetos receptores, sus determinaciones psicológicas y los filtros interpretativos a los que se exponen. Es decir, el enunciador y el enunciatario de los signos visuales están determinados por factores socio-pragmáticos e individuales (*Pericot, 2002: 18*).

Además, el discurso político-ideológico que contienen estos filmes no es en absoluto conformista, ni se alinea con el que se desprende posteriormente del visionado de la serie La Transición española, cuya elaboración descafeinada deja de lado cualquier cuestión que no esté en la línea de los consensos políticamente correctos. Cuestionan el sistema político naciente emanado de unas cortes dictatoriales, la legitimidad de la monarquía como garante de un estado democrático, la pervivencia y arraigo de los cuadros franquistas en las instituciones, la relación vicaria entre iglesia y estado, las

incipientes autonomías, el papel de las narraciones informativas oficiales en la construcción de las subjetividades, el anclaje ideológico de la prensa nacional, el falso consenso promovido desde las esferas de poder, la perpetuación de las dos Españas que provocara la guerra civil y otras muchas cuestiones que chocan dialécticamente con la base de los consensos institucionales políticos, culturales, sociales o económicos contruidos para contrarrestar precisamente esos mismos cuestionamientos.

### **La Televisión y la serie “La Transición Española: La fijación iconográfica del consenso**

Por su parte, la serie *La Transición Española*, co-dirigida por Elías Andrés y Victoria Prego y producida por TVE en seis años (1986-1992)<sup>2</sup> es un caso particular en el panorama del periodismo audiovisual del periodo. La inmensa labor de documentación y montaje llevada a cabo es destacable, si no fuera por algunos elementos discordantes relacionados sobre todo con el punto de vista narrativo y el uso de ciertos materiales de archivo. En ella cristalizan de manera más rotunda las operaciones de construcción del sentido y de manufactura del consenso a las que hacíamos referencia. Considerando el montaje como el sujeto fundamental de la enunciación fílmica (aquí audiovisual), los realizadores se basan eminentemente en material de archivo para construir su discurso. De ese modo, el uso de fragmentos descontextualizados pasa desapercibido al espectador-modelo al que está dirigida la producción: la audiencia televisiva, propia del medium, de atención fragmentada y distraída, opinión manejable y mínima exigencia crítica.

En contrapartida, frente a los filmes de los colectivos militantes, a partir de la reubicación, la re-semantización y el montaje de esas imágenes en el interior de los reportajes televisivos, quedan completamente desprovistas de su sentido inicial, ancladas a un significante ausente, a una realidad simulada, relegadas a servir de mero acompañamiento al elemento demiúrgico propio del medio: la palabra.

Así, lexicalizadas, las imágenes ya no significan por sí mismas, reposan sobre la iniciativa del sujeto parlante que se dirige directamente a un espectador que no tiene delante para simular una situación de comunicación que no existe ya que no hay interacción. Cine y televisión son, en este caso, medios antagonistas. La televisión convierte su pantalla en una realidad omnipresente, más real que la realidad, anulando las distancias y los escenarios necesarios para la descodificación de los mensajes audiovisuales, eliminando sus vacíos, para invadirlo todo: todo transparente, todo a la vista, todo obsceno (...) un medio invisible, de las ilusiones sin realidades, de las utopías sin política (*Cornago, 2005: 284*).

Por otro lado, el material utilizado para la elaboración de la serie es diverso: entrevistas realizadas ad hoc para cada capítulo, material del archivo de RTVE (sobre todo), reconstrucciones, y material de otros archivos cinematográficos diversos<sup>3</sup>, etc. lo que nos ha obligado a restringir nuestras afirmaciones a aquellos materiales fílmicos procedentes de los colectivos militantes que contienen imágenes cuya emanación

emocional es más fluida, por decirlo de algún modo, más “natural”. Las imágenes de las movilizaciones sociales, la represión y las ansias de libertad de un país entero (bueno, casi entero, considerando el número de adscritos al régimen que existía en España en la época) condensaron el sentido global de las protestas, se convirtieron en símbolo de la liberación de un pueblo por su propio empuje, y fueron empleadas en noticiarios y reportajes periodísticos del mundo entero como material troncal de sus productos informativos.

En aquellos años en España, dada la conmoción que causa en Europa (y también la euforia) el abrupto decaimiento del régimen y las movilizaciones socio-políticas que lo aceleran, el número de corresponsales de medios de comunicación europeos se dispara, mientras, las protestas y las movilizaciones adquieren un cierto tono romántico en las informaciones producidas por esos mismos medios. La maquinaria de la televisión ya está en marcha, los reporteros en busca de pruebas de la quiebra de la dictadura. A pesar de que en algunas cadenas (RAI, France TV, ZDF, etc.) los tratamientos informativos incluyen este tipo de material, casi siempre rodado por corresponsales o comprado en la clandestinidad a los operadores y miembros de los colectivos de cine militante (y cineastas independientes, amateurs o no), en España no será hasta la difusión masiva de esta serie por Televisión Española cuando estas imágenes empiezan a desplegar su potencial iconográfico y se empiece a construir ese imaginario colectivo del consenso.

Hay que tener en cuenta obligatoriamente que la naturaleza del material facilita su reutilización, remontaje y reapropiación: la vocación periodística de los reporteros y su deformación profesional de captar imágenes que resulten en algún punto atractivas, efectistas incluso, unida a la condición fragmentaria propia de los noticiarios, resulta ideal para el trabajo posterior con esa materia visual. La disponibilidad combinatoria de sus unidades mínimas de significado (los planos) es casi infinita, así como las posibilidades de integrarse en cualquier discurso. Tal plasticidad se manifiesta igualmente en su desplazamiento en forma de préstamos, reapropiaciones, hurtos, perversiones (*Biosca, 2010*).

En este punto la serie desempeña un papel fundamental. Como discurso institucional ya democrático (se empieza la producción hacia el año 1985) no deja lugar a dudas de la posición ideológica de la cadena y los autores, y sienta las bases del contenido específico de los consensos que promueve. El papel central del Rey en el camino a la democracia (algo más que discutible), la fluidez del proceso de desintegración del régimen, la promocionada integración de todas las sensibilidades políticas, la perfección del proceso, son ideas que se transmiten a través de este producto televisivo, en definitiva, la semantización de la Transición en términos visuales se concentra en buena parte en él.

**Un terreno revelador: notas como conclusión.**

Si, como decíamos al inicio, la televisión es un discurso del presente, su capacidad de fagocitación hace que aproveche la vinculación del cine documental con el mismo presente, aunque desde posiciones contrapuestas. Como sostiene Ledó (2014), la entrada que más se ajusta a una mirada sobre el cine de lo real como expresión del siglo XX, es precisamente la consideración de lo real como material, y la pasión por lo real como actitud moral, política e ideológica. Esas corrientes “encuentran sus ecos en las variaciones que se nutren, de nuevo, del presente como tema, del mundo como escenario (...) abriendo sus puertas a una cierta utopía que el realismo militante convierte en presencia ontológica, en índice. Desde esa equívoca (y alevosa) identificación entre el presente televisivo y el presente fílmico, el discurso institucional se construye como el soporte necesario para una confusión obligada que resuelva la ecuación a favor de aquel medio que tenga más capacidad de influencia y reescritura. El terreno específico del medio televisivo es el escenario idóneo en el que desplegar esta estrategia, ya que el cine proveyó a la televisión de ese material, porqué no usarlo para construir su propia versión de la historia? Ésa y no otra parece ser su más íntima naturaleza.<sup>4</sup>

Todo lo expuesto parece indicar que las operaciones de sublimación a las que se ven sometidas algunas imágenes en su proceso de conversión en iconos o símbolos, descansan eminentemente sobre las instituciones mediáticas hegemónicas. En el caso de aquellas del movimiento socio-político de oposición al franquismo en España, la televisión pública asumió el rol ejecutivo, mientras algunos sectores cercanos al poder y grupos de presión estratégicos diseñaban parcialmente los primeros pasos de su itinerario iconográfico. Durante más de cuarenta años estas imágenes, cuyo origen es desconocido incluso para muchos de los periodistas que las han utilizado en sus reportajes y noticias, han ejercido una poderosísima influencia sobre la concepción de ese periodo histórico que tiene la mayoría de la población española y sobre la imaginería del movimiento pro-democrático. Su poder de evocación afectiva era tal, que el documento que estaba en su origen se iba consumiendo, de manera que las imágenes devenían intercambiables entre sí, cada vez con más facilidad, a medida que se borraban las coordenadas específicas de cada una de ellas.

La tarea del investigador, y por extensión su responsabilidad, es reintegrarles su carga documental, contrastarlas, analizarlas y de esa manera, tratar de desmentir su aparente intercambiabilidad. Nos encontramos, pues, al final del camino, un terreno fértil para el investigador, porque aunque las películas originales fueran conocidas (lo que equivale a decir que fueran proyectadas, analizadas dialécticamente y debatidas) y pudiésemos hallar nuevos documentos fílmicos, no parece posible que pudieran revertir la fijación iconográfica asentada a través de los mass media. Aunque pueda ser doloroso afirmarlo, compartimos la afirmación de que parece imponerse un cierto espíritu conservador de la iconografía memorística (Biosca, 2010). Ese será nuestro próximo punto de partida.

### Referencias bibliográficas

- ARNAU ROSELLÓ, Roberto. “La producción cinematográfica colectiva en España durante la transición a la democracia: El cine de intervención política como alternativa a la propaganda franquista” en PALACIO, M. (ed.). En Transición: cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión. Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas. Universidad Carlos III de Madrid. 2012.
- (ARNAU ROSELLÓ, Roberto, 2007). “El Colectivo de Cine de Clase: Compromiso, testimonio y resistencia”, en RUIZ ROJO, José Antonio. En torno al cine aficionado, Actas de las IV Jornadas de Cine de Guadalajara. Guadalajara, CEFIHGU, 2007.
- (BAUDRILLARD, Jean, 1998). El otro por sí mismo. Barcelona: Anagrama, 1988.
- (CORNAGO, Oscar, 2005). Resistir en la era de los medios. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2005.
- (LEDÓ, Margarita, 2014). “De la no ficción”. Valencia: L’Atalante Revista de estudios cinematográficos, nº 9, Enero 2014.
- (MARTÍ ROM, Josep Miquel 1978): “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán”, en Cinema 2002, nº 38, Abril 1978.
- (MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978): “Grup de Producció”, en Cinema 2002, nº 38, Abril 1978.
- (PARCERISAS, Pilar 2007): Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos, Madrid, Akal /Arte contemporáneo.
- (PÉREZ PERUCHA, Julio, 2003). “Las brigadas de la Luz”, Catálogo del 45 Festival de Cine de Bilbao, Bilbao, Zinebi. 2003.
- (PÉREZ PERUCHA, Julio, 2005. “Del colectivo como forma de intervención”, seminario Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas (Desacuerdos-UNIA). Ezine. 2005.  
<[http://www.unia.es/artpen/ezone/ezone01\\_2005/frame.html](http://www.unia.es/artpen/ezone/ezone01_2005/frame.html)> [Última Consulta: 20 de Julio de 2014]
- (PERICOT, Jordi, 2002). Mostrar para decir: la imagen en contexto. Bellaterra: UAB, 2002.
- (SANCHEZ BIOSCA, Vicente (ed.))Imágenes en migración: iconos de la guerra civil española. Valencia: Archivos de la Filmoteca, nº 60-61, 2008-2009.

(SANCHEZ BIOSCA, Vicente.). “Imágenes del exilio e iconografía de la retirada” en Messeguer, Fortuño, Nos, Porcar (eds.). La cultura exiliada. Castellón: Universitat Jaume I, 2010.

(VIOTA, Paulino). El cine militante en España durante el franquismo. Mexico: UNAM, 1982.

---

<sup>1</sup> Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia (1997) y Doctor por la Universidad Jaume I de Castellón (2006).

<sup>2</sup> Para un mayor detalle acerca de los datos técnicos y artísticos relativos a la serie se puede consultar <<http://www.rtve.es/latransicion>> [Última consulta: 10/08/2015].

<sup>3</sup> Concretamente los de la Videoteca y Filmoteca de TVE, Archivo de RNE, Archivo NO-DO, Filmoteca Nacional, Institut de Cinema Català, Euskadiko Filmategia, Euskal Telebista, TV3, BBC, ITN, ZDF, Visnews, ARD, RAI, Institut National de l’Audiovisuel, Fundación Largo Caballero, Fundación Pablo Iglesias, Archivo del PCE, Archivo del PSOE, El País, Grupo 16, Andrés Linares, Domingo Almendros, Francisco Avizanda y Teodulfo Lagunero.

<sup>4</sup> Si se quieren encontrar argumentos similares ilustrados con ejemplos concretos que sustenten esta idea, se puede visionar el documental “Cineastas contra Magnates”, Carlos Bonpar, 2001.