



Genealogía visual de los Sucesos de Vitoria (1976). Fugas del archivo e imágenes clandestinas del Colectivo de Cine de Madrid

Lidia Mateo Leivas

To cite this article: Lidia Mateo Leivas (2017) 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*, 18:4, 363-389, DOI: [10.1080/14636204.2017.1380150](https://doi.org/10.1080/14636204.2017.1380150)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14636204.2017.1380150>



Published online: 22 Nov 2017.



Submit your article to this journal [↗](#)



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



Genealogía visual de los Sucesos de Vitoria (1976). Fugas del archivo e imágenes clandestinas del Colectivo de Cine de Madrid

Lidia Mateo Leivas

Instituto de Historia, CCHS-CSIC, Madrid, España

RESUMEN

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 la policía asesinó a cinco obreros al disparar sobre 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. Las imágenes fueron realizadas por el Colectivo de Cine de Madrid, uno de los grupos clandestinos que, durante la última parte de la dictadura y la Transición, resistía desde la imagen el régimen (de visibilidad) franquista. Dada su singularidad, los fotogramas del documental de Vitoria han sido reutilizados en varias producciones durante la democracia, llegándose incluso a invertir su sentido original. El olvido de su referente facilitó la manipulación en un proceso marcado además por la disputa sobre la posesión de las imágenes. El objetivo de este artículo es trazar una genealogía de los Sucesos de Vitoria a partir de la arqueología de los fotogramas del documental, desvelando sus derivas y reappropriaciones. Además de las múltiples narrativas de los Sucesos, los usos de los fotogramas han generado diferentes versiones del “pueblo” de Vitoria, mientras que las disputas en torno a su posesión revelan unas políticas de lo visible que administran y custodian las imágenes. Sin embargo, la necesidad de imaginar otros pasados, más allá del régimen de visibilidad hegemónico, produce fugas en el archivo, lo que ha permitido tanto la creación de “imaginarios radicales”, como el encuentro de “los pueblos” a través de un montaje de tiempos heterogéneos. Se trata de visibilizar las tensiones y los silencios en torno a las imágenes y de afirmar su agencia en el sentido de la historia, pese a que, como sugiero en este artículo, hayan conservado su condición de clandestinas.

PALABRAS CLAVE

Colectivo de Cine de Madrid; Sucesos de Vitoria; Transición española; clandestinidad; archivo

¿No nos había prevenido Walter Benjamin del terrible lazo que implica todo archivo de la cultura como archivo de barbarie? (Georges Didi-Huberman)

Quiero dedicar este trabajo a las hermanas Barroso, Eva y Blanca, que me abrieron las puertas de su casa en el 40 Aniversario de los Sucesos de Vitoria.

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. Durante la dictadura franquista y también durante la Transición, la producción de imágenes estuvo fuertemente controlada por unas leyes de censura y prensa que fielmente regulaban lo que se podía ver y decir (Foucault cit. en Deleuze, *El saber* 24). Aquellos cineastas que no aceptaron estos límites tuvieron que trabajar en clandestinidad, de manera que su producción no se sometió a estas políticas de lo visible. En su condición de imágenes clandestinas, éstas quedaron al margen de la cultura visual hegemónica que circulaba por los medios de masas y los circuitos oficiales, como imágenes-secreto. Sólo se mostraban en ocasiones puntuales, como proyecciones en campus universitarios o asociaciones vecinales que, aunque efímeras, iban pacientemente quebrando el régimen (de visibilidad) franquista. 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 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. Dado el valor histórico y político del documental, resulta llamativo su escaso impacto en democracia y el que apenas se conozca ni siquiera al colectivo que lo realizó. Sus imágenes han permanecido en un régimen de invisibilidad o, como sugiero en este artículo, han conservado su condición de clandestinas.

La primera vez que pude ver *Vitoria* fue a través de una web del Colectivo de Cine de Madrid (CCM) creada por uno de sus integrantes, Adolfo (Fito) Garijo.¹ Antes, había tratado de acceder a la película 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. (Martínez)

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.

Me puse entonces en contacto con los tres de los integrantes del CCM que estuvieron en Vitoria en el 76: Tino Calabuig, Fito Garijo y Andrés Linares. La mayor parte de la información que utilizo en este trabajo referente a la historia del CCM,² su evolución, condiciones de producción, experiencia en los rodajes, así como en lo relativo a la vida de las imágenes, me la transmitieron los mismos cineastas en las entrevistas que realicé por separado con cada uno. Al haber trabajado en clandestinidad, las fuentes son limitadas. 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 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 en este trabajo. Las fotografías que sí lo acompañan fueron realizadas el día del rodaje por Tino Calabuig, quien amablemente las ha cedido para esta publicación. 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 la memoria de los Sucesos de Vitoria. 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. Desbloquearlo, sin embargo, no tiene sólo que ver con ocupar narrativamente este silencio, ya que, de hecho, nunca podremos saber por completo qué pasó el 3 de marzo del 76. Por el contrario, y en nuestro caso, implica visibilizar los silencios y liberar sus imágenes.

Éste es el principal objetivo de proponer una genealogía visual de los Sucesos de Vitoria, cuya tarea sea captar los retornos de las imágenes, así como percibir su singularidad y los distintos papeles que han jugado en cada una de sus emergencias (Foucault, *Microfísica* 7). En este sentido, la arqueología de los fotogramas revelará las producciones que desde 1976 y hasta el presente han reutilizado este metraje, construyendo narrativas dispares pese a emplear unas mismas imágenes.³ 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” (Castoriadis). 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.

Vitoria: la evidencia

Quebrar el régimen (de visibilidad) franquista

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 rememoraba el gol que le dio el “sensacional empate” al Real Madrid en Düsseldorf. 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 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 (*Arqueología*) establecía la arqueología como método para el estudio de la estratificación de lo visible y lo decible en capas que se van sedimentando, produciendo estratos. 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 de 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* (Deleuze, *El saber* 33). 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” (Deleuze, *El saber* 24), 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 calle (*Figura 1*). 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 volver (Garijo). 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 Madrid (Prieto Souto 410). Se hicieron miles de copias que circularon por toda Europa a través de televisiones internacionales;⁴



Figure 1. Barrio de Zaramaga. Fotografía de Tino Calabuig.

las imágenes se habían salvado, desbordando espacial y temporalmente toda expectativa. *Vitoria* supuso así un punto de inflexión en la vida del CCM.

Vitoria: testimonio de lo sensible

En *Vitoria* el relato se elabora como testimonio. La única voz en *off* del documental se ciñe 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 ve (Figura 2). 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” (mi énfasis, LML), 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 Didi-Huberman, su multiplicidad resiste toda síntesis (*Pueblos* 77). 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* (Didi-Huberman, “Hacer sensible”; Rancière), esto es, hacer perceptibles los afectos de unos cuerpos que expresan su dolor. Y, aunque dolientes, no son pasivos, sus gestos singulares rehúsan 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

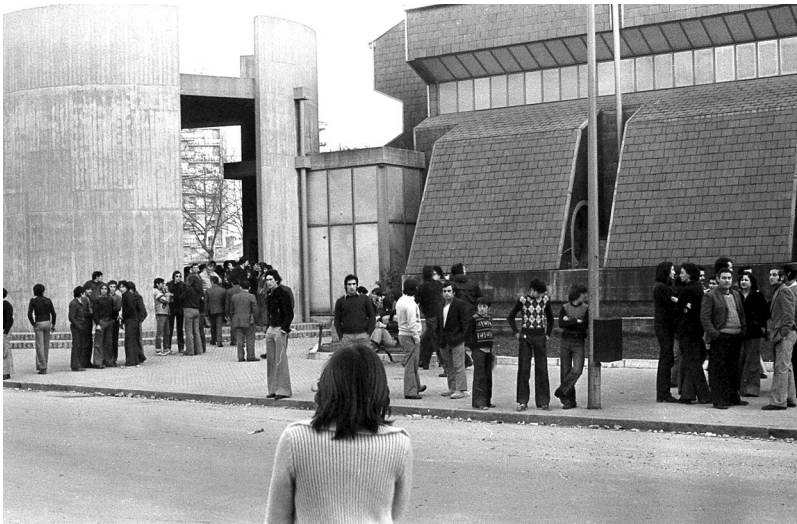


Figure 2. Corros de vecinos en los exteriores de la iglesia de San Francisco en Vitoria. Fotografía de Tino Calabuig.

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 espacio público es un gesto de dimensiones cualitativas,⁵ manifiesta una potencia incalculable que no se puede controlar y que por eso es temible. El poder tiene vedada su presencia entre 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:

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. ... [P]ero de repente la policía empezó a tirar pelotas de goma y piedras a las puertas para obligarnos a salir. Dijimos 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, ... lloviendo bombas y bombas, yo no sé, serían como 10 ó 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 ... 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. ... A un señor le dieron con porras eléctricas.⁶

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 (Figura 3). 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 l film:

- ... 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.



Figure 3. Casquillo de bala encontrado en el interior de la iglesia de San Francisco. Fotografía de Tino Calabuig.

–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 ofrece 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! ...

–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. (Figura 4)

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 no es objeto de este trabajo analizar cómo fue representado el pueblo de Vitoria por estos medios, 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 adquiría una fuerza especial en ciudades como Vitoria (Carnicero 58–82).

La asamblea, como encuentro de “cuerpos congregados y congregantes” (Butler 57), 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 que 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 que fuera verdad, tenía que poder verse; debía hacerse *sensible*. Muchos de los comentarios del documental, de



Figure 4. Justicia escrito con sangre en el barrio de Zaramaga. Fotografía de Tino Calabuig.

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 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.

Palabras como verdad y mentira son recurrentes y se presupone además el vínculo existente entre la verdad y lo visible; el 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 lo 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 sentido. 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 (Figura 5). 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 (Figuras 6 y 7). 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 (Figura 8). Eso es todo lo que pudo hacer: *sostener a su hijo*.

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(er)ado 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 performativo (Butler 57). 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



Figure 5. Faustina Chaparro Araujo, madre de Romualdo Barroso, cogida del brazo por Fina Bandera, novia de Romualdo Barroso, asesinado el 3 de marzo. Fotografía de Tino Calabuig.

aún hoy afectados. Bajo lo que parece una pura intuición, el CCM hizo sensible lo que ya era, *de hecho*, visible (Figura 9).

Imágenes clandestinas

El Colectivo de Cine de Madrid

Las imágenes del CCM no deberían habitar un archivo tan inaccesible. No sólo por la propia naturaleza sensible de *Vitoria*, sino también por el resto de sus producciones y sus comienzos. Esto sucedía cuando las grabaciones más precarias del proto-grupo, formado entonces sólo por Andrés Linares y Miguel Hermoso y conocido como Grupo de Madrid, se dedicaban a principios de los setenta a registrar las manifestaciones y la represión en *Universidad 71-72*, o bien a figuras como *Patiño* (1971), 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 la que dedicaron a los *Presos* (1972), al introducir una cámara en la cárcel de Carabanchel, cuando Hermoso fue encerrado por su actividad como cineasta

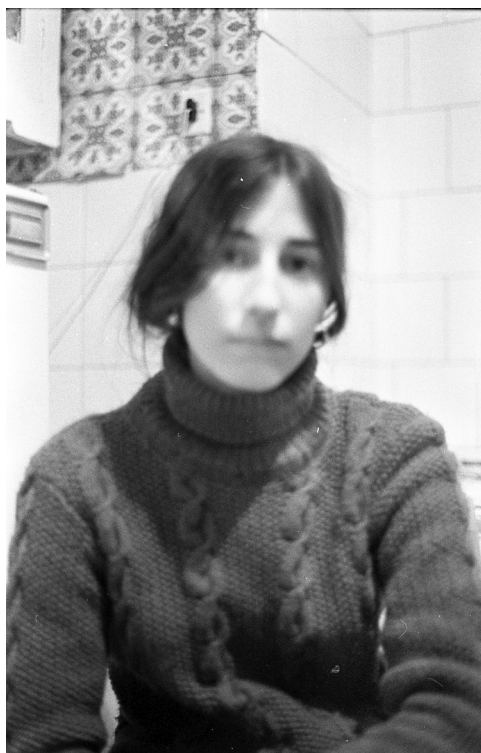


Figure 6. Blanca Barroso Chaparro, hermana de Romualdo Barroso, asesinado el 3 de marzo. Fotografía de Tino Calabuig.

clandestino, o cuando 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 empiezan ya a conocerse como CCM. Tino Calabuig, que ya contaba con bastante experiencia, diseña el logo al poco de incorporarse (Figura 10). Además de sus trabajos como artista y de haber impulsado espacios como la galería *Redor* en Madrid,⁷ Calabuig había presentado ya su largo *La ciudad es nuestra* (1975)⁸ y había asistido a un encuentro de cine *amateur* en el que participó, junto a otros colectivos de cine clandestino, en la escritura de lo que se conoció como “El manifiesto de Almería”⁹ (Figura 11). El CCM no era entonces un caso aislado, sino parte de un fenómeno espontáneo que surgió con diferentes focos en España. Se organizaban en colectivos y cooperativas cinematográficas y, aunque se centraban en problemáticas locales, crearon sistemas de distribución clandestinos que operaban en casi todo el territorio español, como fue, por ejemplo, la Central del Curt.¹⁰ Estas imágenes iban así conformando un archivo visual de aquello que no estaba destinado a quedar registrado, como eran los agentes de la incipiente cultura política de los años sesenta y setenta en España y sus modos de organización de base. Sin embargo, como se verá en lo que sigue, las imágenes se archivaron como las causas judiciales que se sentencian al olvido.

Y todo a pesar de los riesgos asumidos en su realización. De hecho, Hermoso decidió abandonar su actividad por la posibilidad de un reingreso en la cárcel de Carabanchel, lo que implicaría un endurecimiento de la pena (Garijo). Al mismo tiempo, María Miró,

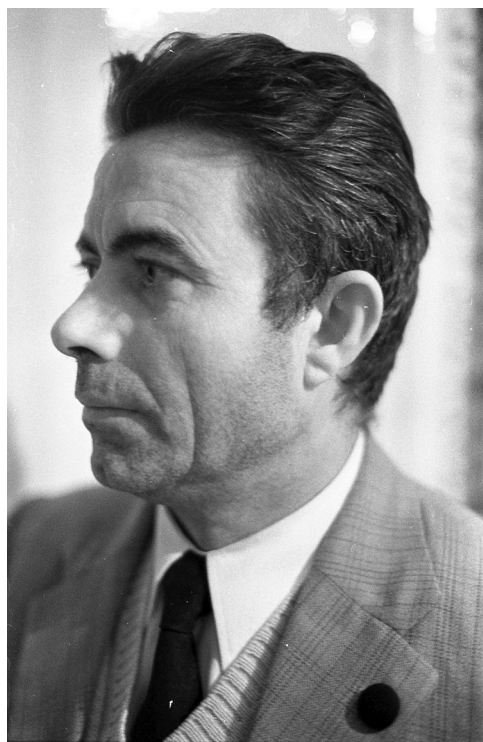


Figure 7. Romualdo Barroso Frejo, padre de Romualdo Barroso, asesinado el 3 de marzo. Fotografía de Tino Calabuig.

estudiante de Ciencias de la Información, se incorpora al CCM, dedicándose sobre todo a la realización de foto fija durante las manifestaciones que registraban. Por otro lado, Garijo, estudiante de Medicina y Ciencias de la Información, también se incorpora al CCM a través de 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”. 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 paciente-mente 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 su propia etimología indica, la clandestinidad se vincula con lo secreto o lo escondido, aunque su fuerza radica precisamente en la posibilidad de salir a la luz, de ser desvelada. Ninguna actividad clandestina tendría sentido si no se expusiera en momentos concretos, como sucedía en los “saltos”. Está siempre latente, a punto de hacerse evidente. Como resistencia, esa es su potencia. Mantiene en tensión al poder y no lo deja descansar porque es una amenaza constante. Por eso la clandestinidad es ambigua, ya que se halla en el límite de lo visible y lo invisible.

Pero también suponía un riesgo, 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

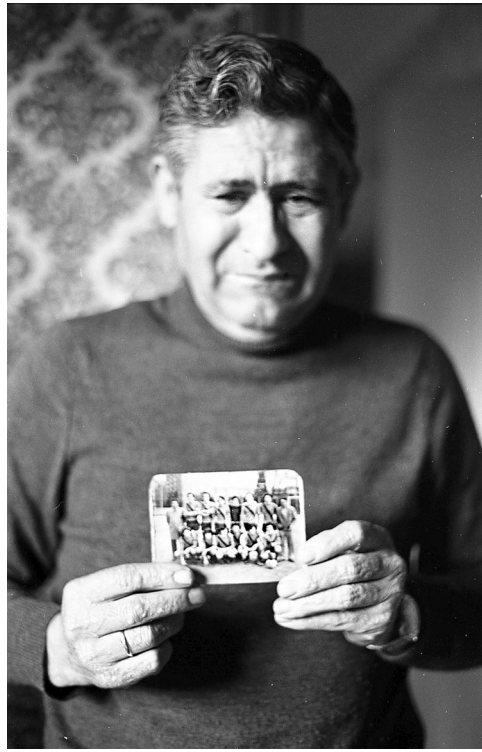


Figure 8. El padre de Francisco Aznar sostiene la foto de su hijo, asesinado el 3 de marzo. Fotografía de Tino Calabuig.



Figure 9. Funeral por las víctimas de los Sucesos de Vitoria. Fotografía de Tino Calabuig.



Figure 10. Logo del Colectivo de Cine de Madrid. Diseño de Tino Calabuig.



Figure 11. Tino Calabuig.

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. Por otro lado, también tenían que atender a aquellos manifestantes que no querían ser grabados en una

acción política, con toda la razón. Mientras los fotogramas los tuviera el CCM todo estaba bien, el problema surgía si pasaban a otras manos, si eran, por ejemplo, capturados por la policía o vendidos 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.

Este doble riesgo, el de ser interceptadas o el de ser manipuladas, 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. 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 filmico. No obstante, su mayor aporte económico venía de la venta de parte de sus producciones a televisiones extranjeras,¹¹ quienes además les facilitaban acreditaciones 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, como se ha dicho, 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 apoyarlos de manera más directa. Hasta ese momento sólo les habían facilitado contactos e información privilegiada, pero ni financiación ni apoyo de otro tipo. Los documentales se harán entonces más largos y tendrán más alcance, especialmente algunos como *Amnistía y libertad* (1976), a base de material acumulado durante los años de trabajo, o *Hasta siempre en la libertad* (1977), sobre la matanza de los abogados de Atocha. 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 Torreldones 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”.

Vitoria después del CCM: el archivo

¿Por qué se vendieron luego los fotogramas? ¿Por qué se compraron? ¿Cuál era el valor de esas imágenes? Conocer la vida de los fotogramas de *Vitoria* 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; más bien es la “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, *Arqueología* 170). 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 y cómo, es decir, cuáles son las reglas que regulan las formaciones discursivas que pueden producir las imágenes, que es lo que, al fin y al cabo, conformará *el saber* histórico.

Los fotogramas de *Vitoria* tuvieron un destino distinto al proyectado. 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. 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”. 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). El documento señala además que las imágenes serán utilizadas en una serie que estaba produciendo TVE en ese mismo momento, la serie *La transición*.¹²

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” (Galbis). 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 periodo transicional, en lo que fue una tentativa de narrativa histórica oficial muy exitosa. De hecho, Sira Hernández Corchete, en su tesis doctoral sobre la serie, establece que *La transición* funcionó como “eje vertebrador de la narrativa histórica oficial de tal periodo” (Hernández Corchete “La construcción” 642).

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” (Derrida 11), 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 desestimada.¹³ 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 Derrida, “disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, ‘reprimidos’”.¹⁴ 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 averiguar si las copias estaban realmente allí depositadas y sigo sin conocer la causa del secreto.¹⁵ 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 del 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.

Usos y abusos de Vitoria

La serie “La Transición”

Casi veinte años separan la realización de *Vitoria* de la de la serie *La Transición*.¹⁶ La diferencia temporal objetiva con respecto a los Sucesos condiciona la naturaleza de cada producción. Mientras que la inmediatez del documental del CCM hace que se pueda hablar de un caso de 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 ocurrió (Alegre 169–70). 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 Koldo,¹⁷ recurre a otras que no corresponden a los hechos.¹⁸ 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 quemadas” y, por eso, aparentemente veladas, pretendidamente precarias.¹⁹ 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.

La serie incluye entrevistas a cargos del gobierno durante los Sucesos.²⁰ 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*.²¹ 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 Política.²² 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 puesto 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 crónica.²³ 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, Didi-Huberman insiste en que los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de la imagen son también pueblos expuestos a desaparecer (*Pueblos* 14). 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 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 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 enfrente (Didi-Huberman, *Pueblos* 17–18) al haber convertido a la multitud, que no al pueblo, en una congregación peligrosa y probablemente conflictiva. En este sentido, Didi-Huberman insta a que “desconfiemos de las palabras que acompañan la exposición de nuestros pueblos” (*Pueblos* 19).

Democráticos Tiranos en Vitoria

Después de la serie *La Transición*, los fotogramas de *Vitoria* han sido utilizados en más ocasiones.²⁴ Sin embargo, el interés recae aquí en un documental de 2014 de Willy Magariños, Alba Veryser y Chema Mascareña, titulado *Democráticos Tiranos*.²⁵ 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 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 memoria y se vuelve un ejercicio casi terapéutico para afrontar el eco del pasado (*Figura 12*).²⁶

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 heterónomas



Figure 12. Cartel de Democráticos Tiranos.

(93–101). A pesar de esta ausencia, recurrieron a otras fuentes, como la Asociación 3 de marzo.²⁷ 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 documental.²⁸ A partir de ahí, el grupo empezó a trabajar en cooperativa²⁹ y, para la financiación, presentaron un proyecto de micromecenazgo colectivo en Verkami.³⁰

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 querían las imágenes. Una vez que facilitasen toda esta información, TVE decidiría si les permitía o no el uso de las mismas.³¹ Sin embargo, incluso en el caso hipotético de que aceptaran su solicitud, 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 reglas,³² 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” (20).³³ 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 de internet. Al fin y al cabo, la visibilidad de *Democráticos Tiranos* había 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 Zaragoza 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 Quintana³⁴ o a Ada Colau,³⁵ recogen las nuevas formas de resistencia y protesta, además de las prácticas represivas contra las manifestaciones del pueblo.³⁶ 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 la 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 temporalidades (Castoriadis 100). 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 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.

Conclusión

La arqueología de los fotogramas de *Vitoria* hace evidentes las tensiones, los silencios y las fuerzas que han zarandeado estas imágenes modificando su sentido, estatus y lugar de enunciación. 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.

Los 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 heterónomo. 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.

Notas

1. Algunas de las películas y documentación del CCM se pueden consultar en su web.
2. 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.
3. 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" (*Defender* 24).
4. 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 (Prieto Souto 411). Por otro lado, *Vitoria* ganó el premio "Egon Erwin Kisch" (Antolín 69) y, dentro del Estado español, también fue galardonada en el VIII Certamen de Cine Independiente de Alcalá de Henares (Prieto Souto 411).
5. En el curso "Politics of the gaze", el profesor Allen Feldman 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 en momentos de excepción como éstos 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.
6. Los testimonios que aparecen en el documental están recogidos en el anexo que sigue al artículo. Aquí se reproducen sólo algunos de ellos por ser el objeto de análisis.
7. 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.
8. Esta película, sobre la movilización de base y lucha en diferentes barrios periféricos de Madrid, fue presentada en la Asociación de Vecinos de Orcasitas en 1975.
9. Para más información se recomienda leer: "El manifiesto de Almería como punto de partida" (Cooperativa de Cine Alternativo).
10. Además del CCM, destacan el Colectivo de Cine de Clase, la Cooperativa de Cinema Alternatiu, la Central del Curt, Colectivo SPA en Barcelona, Equipo 2 en Almería, el Grupo Imaxe en Galicia ... Para una visión de conjunto del fenómeno se recomienda la ya citada tesis doctoral de Xosé Prieto Souto o la consulta del capítulo de García Merás en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*.

11. Como a las cadenas *CBS News* o a la *WDR*.
12. *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 a través de la web de TVE.
13. 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. (Juzgado Mercantil 5-6)

14. 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. (Derrida)

15. A día de hoy, algunas de las películas del CCM sí son 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. Pregunté por los motivos de este cambio y alegó que siempre habían estado accesibles, achacando esta variación a cuestiones informáticas o de cambios de puestos de trabajo.
16. Sobre la serie *La Transición*, destacan las publicaciones de Sira Hernández Corchete. También resulta interesante un artículo de Sergio Alegre en *Film Historia*, que además incluye una breve entrevista a Victoria Prego. 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.
17. 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.
18. 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. (668)

19. 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, de 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. (666)

20. Cuando visionamos la serie “nunca escuchamos las cuestiones planteadas por la entrevistadora, de esta forma el entrevistado nos habla a nosotros directamente – al telespectador –, no a una persona interpuesta. Esta ‘desaparición’ no es casual, su objetivo fundamental es reforzar ese efecto de autenticidad”. (Alegre 169–70)
21. 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, aun así, según Fraga, fue “el único caso que se nos fue de las manos”. E inevitable porque, como apostilla Martín Villa, “durante esos dos meses se fue en exceso tolerante, lo que produjo una situación al final de muy difícil o imposible solución”.
22. 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.
23. 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. (171)

24. Destaca 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.
25. Para más información sobre este proyecto se recomienda consultar su web, además de poder ver el documental a través de YouTube.
26. 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 (122).
27. 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.
28. Esto se produjo una vez que ya habían acabado el documental y el dinero se utilizó para cubrir gastos pendientes.
29. Aunando las plataformas con las que ya contaban: Nervio Films&Foto, Barrica Producciones y Garimba Records.
30. 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.
31. 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 (294–313).
32. 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. (Foucault, *Arqueología* 171)

33. Quiero agradecer a Inés Plasencia el haberme proporcionado este texto de Appadurai.
34. Ester Quintana perdió un ojo por el impacto de una pelota de goma en una manifestación en Barcelona en 2012.
35. Ada Colau, entonces activista de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca, fue elegida alcaldesa de Barcelona en 2015.
36. 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.

Agradecimientos

Tino Calabuig (CCM); Adolfo (Fito) Garijo (CCM); Andrés Linares (CCM); Chema Mascareña (Democráticos Tiranos); María Miró (CCM).

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author.

Funding

Este trabajo se inserta dentro del Programa de Formación de Personal Investigador (FPI) en el marco del Proyecto Nacional de I+D+i 50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931–1981) [HAR2014-53871-P].

Nota biográfica

Lidia Mateo Leivas es contratada predoctoral del CSIC donde realiza su tesis titulada “Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la transición”. Es historiadora del arte y máster en Arte Contemporáneo y Cultura Visual. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires, la New York University y el Amsterdam School for Cultural Analysis. Ha impartido conferencias en el Centre de Cultura y Memòria del Born en Barcelona o la Universidad Católica de São Paulo. Ha comisariado la exposición “Imágenes desorientadas”, así como la exposición “Memoriadero” junto a la Asociación Memorias en Red. Su investigación pone en relación la Cultura Visual y los Estudios de Memoria con especial hincapié en los usos de la imagen del pasado, las políticas de lo visible y los imaginarios de la resistencia.

Referencias

- ABC (4 marzo 1976): portada. Web. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/03/04/001.html>>.
- Alegre, Sergio. “La transición española, un documental histórico.” *Film-Historia* 10.3 (2000): 169–94.
- Antolín, Matías. “El porqué de un cine militante. Entrevista con Andrés Linares.” *Cinema* 2002 43 (1978): 64–69.
- Appadurai, Arjun. “Archive and Aspiration.” *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Ed. Joke Brouwer and Arjen Mulder. Rotterdam: V2/NAI, 2003. 14–25.
- Badiou, Alain. “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra pueblo.” *¿Qué es el pueblo?* Ed. En Alain Badiou et al. Madrid: Casus belli, 2014. 9–22.
- Berzosa, Alberto. *Cámara en mano contra el franquismo: desde Cataluña a Europa, 1968–1982*. La Plata: Al Margen, 2009.

- Butler, Judith. "‘Nosotros, el pueblo’: reflexiones sobre la libertad de reunión." *¿Qué es el pueblo?* Ed. En Alain Badiou et al. Madrid: Casus belli, 2014. 53–74.
- Calabuig, Tino. Entrevistas personales, 2013 y 2015.
- Carnicero, Carlos. *La ciudad donde nunca pasa nada*. Vitoria, 3 de marzo de 1976. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2009.
- Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*. México, DF: FCE, 2002.
- Colectivo de Cine de Madrid. Web.
- Cooperativa de Cine Alternativo. "El manifiesto de Almería como punto de partida." *Cinema 2002* 10 (1975): 58–59.
- Deleuze, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Democráticos Tiranos*. Dir. Guillermo Magariños. Barrica Producciones, 2013. Film.
- Democráticos Tiranos. Web.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2011.
- . "Hacer sensible". En Alain Badiou et al. *¿Qué es el pueblo?* Madrid: Casus belli, 2014. 75–112.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial Texturas: Buenos Aires, 2014.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra, 2014.
- Feldman, Allen. "Politics of the Gaze". Curso doctoral, Department of Media, Culture, and Communication, New York University. Otoño 2015.
- Fibla Gutiérrez, Enrique. "NO-DO: Archivo y secuestro de la imaginación." *Icono 14* 13 (2015): 294–313.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975–1976)*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- . *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- . *Microfísica del poder*. Madrid: Eds. La Piqueta, 1979.
- Galbis, Cecilia. "Pilar Miró llega a RTVE con un cambio de estilo y rodeada de gente de confianza." *ABC* 24 de octubre de 1986: 58.
- Ganga, Rosa María. *Historia y representación audiovisual de la Transición española*. Tesis doctoral, U de Valencia, 2011.
- García-Merás, Lydia. "Colectivos de cine y cine militante (1967–1981)." *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 4 (2007): 16–41.
- Garijo, Adolfo. Entrevista personal. 2013.
- Hernández Corchete, Sira. "El uso estratégico de la velocidad en el relato histórico realizado por la serie documental televisiva *La Transición*." *Revista Comunicación y Hombre* 6 (2010): 105–14.
- . "La construcción retórica del orden del relato en el documental de divulgación histórica. El caso de la serie televisiva *La Transición*." *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Ed. Gloria Camarero. Getafe, Madrid: U Carlos III, 2008. 640–49.
- Juzgado Mercantil N° 6. Sentencia y Auto. Madrid. 2011.
- La Transición*. Reportaje de Victoria Prego y Elías Andrés. TVE, 1995.
- Linares, Andrés. Contrato de compraventa con TVE. Registro General de Contratos, Madrid, 1988.
- . Correo electrónico a Lidia Mateo Leivas. 25 enero 2014.
- . Entrevista personal. 2014.
- Los Incontrolados. "Manuscrito encontrado en Vitoria." *Crónicas de la España salvaje*. Sevilla: Eds. Klinamen/Bib. Hermanos Quero, 2004. 107–28.
- Martínez, Yolanda. Correo electrónico a Lidia Mateo Leivas. 15 enero 2014.
- Martxoak 3 de Marzo*. Web.
- Miró, María. Entrevista personal. 2017.
- Prieto Souto, Xosé. *Prácticas fílmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Tesis doctoral, U Carlos III, 2016.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- ¿Te acuerdas?* TVE. Web.
- Verkami – Crowdfunding creativo. Web.
- Víctimas de la Transición*. Reportaje de Santiago Torres y Lluís Montserrat. Dir. Joan Salvat. Serveis Informatius de TV3, 2002.