



LECTURAS Y AUSENCIAS. CINES MENORES Y MUJER EN LA ESPAÑA DEL CAMBIO POLÍTICO²⁰

Xose Prieto Souto
Grupo de investigación TECMERIN
Universidad Carlos III de Madrid
japsouto@hum.uc3m.es

Resumen: esta ponencia se propone trasladar la idea de cines *menores* a la realidad del Estado español de los años setenta y principios de los ochenta. Dentro del flexible marco de análisis que configura este concepto, la presente comunicación tiene como objeto de interés los textos que se consideraban a sí mismos, de forma autoconsciente, como testimonios, reflexiones o historias de estas cinematografías. Algo que se concreta en términos como *cine militante*, *cine marginal* o *prácticas fílmicas de vanguardia*. El objetivo final es observar qué presencia tienen las mujeres dentro de las diferentes esferas de análisis posibles que se podrían interrelacionar en este tipo de relatos generales, cuya óptica no se focaliza en los intereses de género.

Palabras claves: cine marginal, cine militante, prácticas fílmicas de vanguardia, cines menores, estudios de género

1. Relatos de lo menor

En el libro *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, David E. James recurre al término *minor cinemas* para abordar diversas tradiciones fílmicas construidas en los márgenes de los parámetros hegemónicos de la industria cinematográfica (2005: 13). Para el desarrollo teórico de este concepto, James toma como referente el texto de Gilles Deleuze y Félix Guattari titulado *Kafka. Por una literatura menor*, en el que ambos autores exponen que: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, 1990: 28). Algo que liga este concepto más a la idea de margen que a la idea de lo minoritario.

Antes que David E. James, otros autores ya habían acudido al término de cine menor. Tom Gunning, por ejemplo, lo hace para englobar a una serie de cineastas que se mantenían de forma consciente fuera de los lenguajes cinematográficos mayores y que reconocían su identidad marginal en este contexto. Esta resistencia no se planteaba simplemente frente al cine comercial, sino también con respecto a la monumentalidad que había caracterizado a algunos de los más conocidos representantes del cine de vanguardia como Brakhage (Gunning, 1990: 2-5).

A lo largo de su existencia, el término de cines menores se ha aplicado de forma flexible y plural para analizar contextos cinematográficos periféricos, como el quebequés (Marshall, 2010: 119-134), prácticas fílmicas alternativas como los *film workshops* en Suecia (Andersson y Sundholm, 2010: 66-81) o las narraciones audiovisuales autobiográficas dentro de un flujo de circulación transnacional (McHugh, 2005: 155-

²⁰ La investigación se enmarca dentro del proyecto I+D+i ‘El cine y la televisión en la España de la post-transición’ (1979-1992) (Ref. CSO2012-31895) y se vincula a una ayuda del “Programa de Formación del Profesorado Universitario” (F.P.U.) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



177, Fernández Labayen y Oroz, 2013: 101-117). También para desarrollarlo en el marco del cine lésbico (White, 2013: 410-425), etc... Textos todos ellos que comparten la voluntad por subrayar el significado de lo menor desde lo marginal en relación con lo establecido.

Regresando a James, su concepto de cines menores, expansivo y de síntesis, permite abordar una serie de prácticas que utilizando otras terminologías más fragmentarias no se podrían analizar conjuntamente y, sobre todo, establece la correlación entre innovaciones formales y programas sociales.

En esta ponencia se recoge esta propuesta, pero la trasladamos a la realidad del Estado español desde el tardofranquismo, cuando emergen toda una serie de prácticas fílmicas cuyo proceso de elaboración y circuito cultural quedaba fuera de lo permitido. Es decir, junto con las experiencias abiertamente militantes, también existen películas tradicionalmente abordadas desde su interés formal o experimental que si bien asumen una tradición diferente, se quedan sin 'existencia administrativa'. En ambos casos se sitúan ideológicamente en la órbita del antifranquismo.

2. Lecturas y ausencias

Aunque por esta intervención circularán dentro del marco general de cines menores los términos de militante, marginal, y de vanguardia, en el objetivo de esta comunicación no está la definición de cada uno de estos matices, que encierran líneas teóricas que a veces recorrían caminos divergentes, sino en observar aquellos textos que se consideraban a sí mismos, de forma autoconsciente, como testimonios, reflexiones o historias de este tipo de cinematografías. Para ver dentro de las diferentes esferas de análisis posibles que se podrían interrelacionar en este tipo de relatos generales, cuya óptica no se focaliza en los intereses de género, qué tipo de presencia tienen las mujeres.

Como es de prever, la escritura sobre cine militante durante finales del franquismo es residual. En este sentido cobra importancia un documento que se puede consultar actualmente en el Archivo Histórico del PCE, catalogado bajo el epígrafe *I Conferencia de profesores comunistas de las universidades españolas: Bases de discusión; política de cine e importancia política de este arte* (AHPCE, *Fuerzas de la Cultura. Intelectuales y movimiento estudiantil*, 331-334). En la parte que se dedica al cine no se conceptualiza la idea de cine militante pero sí que se recogen experiencias de prácticas militantes en relación con la cinematografía. Además, en él se incluye una referencia a una ponencia que se le encarga originalmente a Pere Fages, activo miembro de los círculos cinematográficos de oposición y que posteriormente llegaría a ser el secretario de Santiago Carrillo, en el ámbito de la "Setmana del 11 de Setembre" de 1970. Según se puede leer en el documento, la ponencia devino en colectiva y entre los intereses políticos que se citan no están los que afectan específicamente a la mujer:

"...la reivindicación de la normalización lingüística, de la autogestión de los medios de comunicación de masa, de la libertad sindical y de la abolición de la censura, deben considerarse parte del programa general de la lucha por la liberación de nuestro pueblo". "La alternativa (que proponemos) consiste en la afirmación de un cine marginal" (AHPCE, *Fuerzas de la Cultura. Intelectuales y movimiento estudiantil*, 331).



Las luchas de la mujer tampoco despiertan mayor interés a lo largo del resto del texto. Sin embargo, llama la atención la presencia de Brigitte Dornès, editora de cine que aparece como una de los tres activistas en las que “*La Comisión de Barcelona y el grupo de Madrid han aceptado delegar plenamente en el exterior*” (AHPCE, *Fuerzas de la Cultura. Intelectuales y movimiento estudiantil*, 332), los dos colectivos de contrainformación que se habían generado en las órbitas del PSUC y del PCE. Dornès se vuelve a mencionar ligada a UNICITÉ, la productora del Parti communiste français (PCF), como una de las personas que formarían parte de una propuesta de organización cinematográfica propia que se le propone al partido comunista español (AHPCE, *Fuerzas de la Cultura. Intelectuales y movimiento estudiantil*, 333). Sorprende, por lo tanto, el poco recorrido historiográfico que ha tenido el papel de Brigitte Dornès, también como profesional responsable de la edición de los materiales filmados en el interior del Estado que se hacían llegar de forma clandestina a París.

Después de la muerte de Franco, aparece en 1976 dentro del mercado editorial español un libro que tiene como título *El cine militante* escrito por Andrés Linares. La figura de Linares es significativa en el contexto del cine militante español. Formado en la Escuela Oficial de Cine, fue uno de los protagonistas de las prácticas fílmicas de contrainformación que se desarrollan desde el tardofranquismo y también fue uno de los fundadores del denominado Colectivo de Cine de Madrid conformado por una serie de militantes del PCE. Este grupo estaba situado fuera de la estructura orgánica del partido aunque contaba con su apoyo logístico. Por todo ello, Linares era una personalidad de gran peso dentro del cine militante español, que no contaba con demasiados protagonistas.

Aunque el texto se estructura desde la exploración de las diferentes realidades nacionales del cine militante, no se aborda el caso estatal. En una entrevista que el autor del libro le concede en 1978 a Matías Antolín para la revista *Dirigido por...* excusaba esta ausencia alegando razones de seguridad para los cineastas españoles que serían mencionados y también a que la experiencia española no era comparable con la de otros países como Francia, Italia Japón o Estados Unidos (Antolín, 1978: 69).

En *El cine militante*, la problemática sobre las luchas sociales específicas de la mujer poseen un papel secundario. Sin embargo, sobre esta cuestión cabe destacar dos momentos. Por un lado, cuando se habla del cine militante en Estados Unidos se subraya a propósito del colectivo *Newsreel* que:

“Son más frecuentes los films centrados en las contradicciones secundarias del país (racismo, discriminación de la mujer, medio ambiente...) que la contradicción fundamental entre capital y trabajo. Ello se debe probablemente al bajo grado de conciencia de clase y de combatividad del proletariado norteamericano en el momento actual, así como la debilidad teórica y práctica de los movimientos y partidos marxistas norteamericanos” (1976: 104).

Por otro lado, páginas antes, en un sentido similar al abordar la recepción de la película *Salt of the Earth / La sal de la tierra* (Herbert J. Biberman, 1954) Linares había escrito: “con el auge del movimiento feminista, fue descubierta por un público nuevo que la consideró como «el primer film feminista», olvidándose en gran medida de su análisis



fundamental, el de la lucha de clases dentro de la sociedad norteamericana” (1976: 28).

En ambos casos, después de escribir estos párrafos, en los que se distancia evidentemente las problemáticas feministas, parece que el autor recorre estas ideas matizando su rotundidad inicial. Así sobre la cuestión estadounidense afirma que:

“Newsreel” si presta considerable atención a contradicciones y problemas propios de las sociedades capitalistas desarrolladas, como el de la discriminación de la mujer y aparición de movimientos de liberación femenina, lo que le convierte en cierto sentido en el precursor de este tipo cine. En “Newsreel” trabajan varias mujeres como Karen Ross, Marilyn Buick, Judy Smith, que realizan films sobre las problemáticas de la mujer – discriminación en los salarios, por parte de los hombres, falta de guarderías y en general de oportunidades, etc, con equipos compuestos exclusivamente por mujeres. (Linares, 1976: 105).

En el caso de *Salt of the Earth / La sal de la tierra* escribe que:

La mayoría de los hombres, incluyendo a Ramón, se niegan a ocultarse “tras las faldas de las mujeres” pero se decide finalmente que no queda otra alternativa.

Desde el primer momento se hace evidente que las mujeres tienen el mismo nivel de determinación y militancia que los hombres (Linares, 1976: 29).

Es decir, las reivindicaciones de las mujeres se tienen en cuenta pero deben de estar claramente supeditadas a una lucha de clases que solo contempla la diferenciación de género de modo secundario. Esto debe de primar sobre el resto de cuestiones, cuyo protagonismo en la realidad norteamericana es vista por Linares como una especie de desviacionismo producido por la debilidad teórica de las agrupaciones marxistas estadounidenses.

Las luchas feministas tampoco aparecen en el epílogo en clave española que se añade a la traducción de *El cine: ¿cultura o negocio? Por un colectivo de cineastas comunistas*, un libro francés que se publica en la misma editorial en la que había salido el libro de Andrés Linares, Castellote editor, en este caso en 1977. Linares fue precisamente su traductor.

El epílogo es un añadido para esta edición y analiza la situación estatal desde la perspectiva de un colectivo de cineastas comunistas españoles. Incluye un documento de trabajo procedente, según se escribe, de la agrupación de cine del PCE (VV.AA, 1977: 154). Ni en la presentación de la situación de lo cinematográfico en el Estado español, ni en los trabajos que apunta para futuros análisis, ni en sus puntos fundamentales, se incluye la situación de la mujer.

En el año 1982 aparece un texto escrito originalmente dos años antes titulado, *El cine militante en España durante el franquismo*, que en este caso sí aborda la realidad estatal. Escrito por Paulino Viota ve la luz editado por la Filmoteca de la UNAM en México. En el texto de Viota se destaca que ‘*participaban muy activamente las mujeres de los trabajadores y los estudiantes*’ (1982: 14) a propósito de los conocidos sucesos



de Vitoria en el que fallecen en 1976 varios obreros. Esta idea, no de mujer militante sino de mujer compañera del militante, se repite también en la descripción que hace de la película *Patiño* hecha por el grupo de contrainformación de Madrid. En su escritura Viota se para en la escena en la que ‘*la mujer, con la fría serenidad y determinación que le da el dolor, sin concesiones a su propio sentimiento, narra el momento en que le dejaron por fin posar junto con el cadáver: a solas ante el esposo muerto, como un homenaje, entonó los primeros versos de La internacional...*’ (Viota, 1982: 11).

Viota no cita expresamente a la cineasta Helena Lumbreras, figura singular dentro del cine militante estatal que consiguió sacar adelante proyectos como *España 68'* (*El hoy es malo pero el mañana es mío*) para el que contó con la financiación de la productora del PCI (UNITELEFILM). Esta cineasta participó en una mesa redonda que dio origen a otra de las publicaciones en la que se aborda la idea de cine militante. El texto surge de la transcripción de una mesa redonda conformada por Manuel Esteban, Jesús Garay, Helena Lumbreras, Jaime Larrain, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi. Nombres a los que hay que añadir los de Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí, como miembros de *El Viejo Topo*, la revista que recoge este encuentro (VV.AA., 1978: 55-59). Lumbreras es la única mujer en esta mesa redonda donde se discuten diversas temáticas y, de nuevo, no se tratan las problemáticas de género.

Volviendo al escrito de Paulino Viota sí que menciona el grupo de cineastas que Helena Lumbreras lideraba junto con Mariano Lisa, y que se denominó Colectivo de Cine de Clase. De él afirma no haber podido ‘*seguir de cerca su trabajo, por tratarse de un grupo extremadamente marginal*’ (Viota, 1982: 19).

Una de las películas que nos pueden ayudar a entender la situación de la mujer con respecto a la militancia está en la última parte de esta declaración que realiza precisamente Mariano Lisa, hablando de Helena Lumbreras en una entrevista que le hace Xan Gómez Viñas:

Ser mujer era un estigma, ella no podía hacer cine como autora, podría ser actriz pero no directora, y eso funcionaba así también en el cine más alternativo, el *Grup de Produció*, del PSUC... Pere Portabella, por ejemplo, montó un colectivo de cineastas alternativos como Llorenç Soler, Joaquim Jordà, Carles Durán... Cuando Soler propone la inclusión de Helena Lumbreras en el grupo, Portabella se niega argumentando que ella era carne de cañón. Yo estoy convencido que era misoginia pura y dura, como mujer podía estar en la cama o en la cocina pero no podía estar en el cine, podía ser filmada pero no podía filmar. Oías comentarios, “claro, si va con los obreros es porque les pone y a ver si se la tiran, por eso quiere hacer cine”. He oído eso decírmelo a mí, yo les decía, “¿de qué vais! ¿sabéis con quién estáis hablando?, soy su compañero”. Y te estoy hablando de gente de izquierdas, hay un prejuicio misógino que no era sólo del sistema sino que se extendía a otros grupos supuestamente alternativos.

Por ejemplo, si tú has visto *El sopar*, de Portabella, una película sobre presos políticos, verás que filma a dos presos y a la mujer de uno de ellos reunidos en una casa. Pues la mujer lo único que hace es servirles, está en la cocina – “sopar” significa cena en catalán- y los sirve mientras ellos son los que hablan



ya que han estado en la cárcel y la otra no tiene nada que decir ni que hacer allí. (Gómez Viñas, 2011).

Al margen de las diferencias personales, que están muy presentes en el mundo de la militancia comunista española y no tan solo en la esfera del cine, Mariano Lisa introduce una película en su discurso, *El Sopar*. La propuesta realizada por Pere Portabella en 1974 como se nos dice en el film, es un intento de aproximación a la problemática de los presos políticos. Se reúnen cinco para cenar y discutir en un caserío rural catalán el mismo día que se produce la ejecución de Puig Antich. Entre todos han cumplido más de cincuenta años de prisión. De los cinco, uno es mujer, Lola Ferreira.

Para el interés de esta comunicación, resulta importante el momento en el que Lola Ferreira introduce en la cena-debate la cuestión de la mujer, diciendo: “*Creo que hay una cosa que hemos dejado de lado, dentro de este panorama más o menos del aspecto épico del sujeto en la cárcel no... y es el problema de la mujer*”. Hablando de su militancia subsidiaria, de la militante compañera y denunciando la situación de discriminación que vive. Lo que más sorprende de esta intervención, es que no obtiene respuesta por parte de sus compañeros en la discusión. Ni positiva, ni negativa. No hay continuidad en la línea de debate que introduce.

Sí que podríamos matizar que partidos como el PCE habían declarado ya por esa época la importancia de estas materias. En la resolución política de su VIII Congreso celebrado en 1972 se hablaba de que los comunistas debían “*de dar un viraje profundo en nuestra actitud hacia la cuestión femenina, superando concepciones reaccionarias y adoptando una posición acorde con nuestra teoría marxista y con las realidades de nuestra época*” (VV.AA., 1972: 10) y en el informe de Santiago Carrillo de 1976 al Comité Central reunido en Roma llama a “*una verdadera revolución cultural para superar, en la comprensión y en la práctica, los prejuicios machistas en que hemos sido formados*” (Carrillo, 1976: 300) y que esta revolución cultural “*es también cierta para la mayoría de las mujeres, que todavía aceptan resignadamente su situación y no han roto con los prejuicios en que también ellas habían sido formadas*” (Carrillo, 1976: 300). Por citar tan solo dos documentos de los que van surgiendo en el seno del PCE. Sin embargo, desde el movimiento feminista, autoras como Lidia Falcón han criticado la traducción práctica de estas propuestas teóricas y cuestionado el rol histórico atribuido a la mujer desde las filas del PCE (Falcón, 1992: 191-239).

Para finalizar con la lectura del texto de Paulino Viota, se debe de resaltar que cuando se escribe en el año 1980 ya plantea que “*hoy se puede decir que, para bien o para mal, como buen o mal síntoma de la nueva situación*’, evidentemente se refiere al proceso democrático, “*(...) ya no existe cine militante en España*” (1982: 21). El languidecer de este tipo de prácticas fílmicas también se destaca en el artículo que J. M. Martí Rom publica ese mismo año en la revista *Dirigido por...* bajo el epígrafe “La crisis del cine marginal” (1980: 101-105). La etiqueta de marginal que trabaja Martí Rom en varios de sus textos, se asemeja a la interpretación flexible e inclusiva de cines menores delimitada por aquellos trabajos que se desarrollaban en los márgenes, en este caso desde las coordenadas ideológicas del antifranquismo. Bajo la idea de marginal se podían incluir películas afines al *underground*, a lo experimental, a la vanguardia, a lo militante...



Esta descripción de las causas de decadencia del cine marginal tampoco desarrolla en sus aspectos contextuales las problemáticas de la mujer. Lo mismo sucede en su artículo “Breve historia acerca del cine marginal (cine independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” (Martí Rom, 1978: 56-60), más allá de la inclusión de experiencias donde participan mujeres como el citado Colectivo de Cine de Clase, cuyas películas Martí Rom ayudó a difundir a través de su actividad dentro de la distribuidora de cine alternativo denominada *Central del Curt* y también a través de artículos publicados en la prensa especializada (Martí Rom, 1977: 68-70). Además, cabe decir que Martí Rom fue uno de los que impulsó y participó en la *Cooperativa de Cinema Alternatiu*. Experiencia dentro de la cual se propician trabajos como *La dona* (CCA, 1977), un documento excepcional por visibilizar en forma de noticiero las problemáticas de la mujer e incluir un multitudinario mitin feminista promovido por la *Associació Catalana de la Dona* celebrado el 4 de diciembre de 1976 en Barcelona.

El desuso de la etiqueta de cine marginal, que indica el declinar de sus prácticas, también se recoge el libro de Eugeni Bonet y Manuel Palacio ‘Práctica fílmica y vanguardia artística en España. 1925-1981’ (1983: 28). En este caso, continuamos en la geografía de los cines menores pero desmarcados de la ortodoxia militante. Los autores apuestan por otras terminologías como “cine de reforma narrativa” (Bonet y Palacio, 1983: 27) producido desde la mitad de los sesenta por autores como Arrieta, Álvaro del Amo o Padrós en los que hay un trabajo sobre la forma, sin que se plantee una ruptura narrativa pero sí desviada de las formas de narrar hegemónicas.

En las biofilmografías que se redactan de los principales representantes del cine de vanguardia español, se incluyen dos autoras. Una es Mireia Bofill, cuya práctica se describe en conjunto con la de Oriol Durán. De ellos se destaca que sus obras se exhibieron en “galerías o espacios alternativos de Barcelona, París y Londres” (Bonet y Palacio, 1983: 64) sin que aparezca en el escrito a lo largo de la explicación de sus prácticas fílmicas ninguna inquietud de género (Bonet y Palacio, 1983: 42-43).

La otra autora destacada en la biofilmografía es Eugenia Balcells. Una de las propuestas que se menciona de Balcells a lo largo del libro es *Boy meets Girl* (1978) que se construye a partir de “imágenes-arquetipo. En este caso, con los arquetipos del hombre y la mujer vehiculados, por los medios de comunicación de masas, a través de un amplio número de imágenes, extraídas de publicaciones periódicas y de publicidad impresa” (Bonet y Palacio, 1983: 53).

El trabajo de Bonet y Palacio tiene la virtud de incluir a autores escasamente analizados en el contexto estatal que enfrentan las cuestiones que afectan a las políticas de la subjetividad, como es el caso de Celestino Coronado, pero la investigación no desarrolla estas problemáticas en relación con sus películas; Adolpho Arrieta, del que a propósito de *Les intrigues de Sylvia Couski* se habla de su “retrato fascinante de un mundo de travestís en París” (Bonet y Palacio, 1983: 28) y la ya citada Eugenia Balcells. Se iban colando así en su relato cineastas que plantean en sus obras cuestiones de género y sexualidad, pero sin un estudio sistemático de este tipo de problemáticas.

No se puede obviar que una de las grandes dificultades metodológicas a las que se estaban enfrentando los textos que abordaban la realidad estatal de los cines menores era la escasez de información sobre el corpus que estaban tratando. Algo que lleva a que los esfuerzos se dirijan más hacia la descripción cartográfica que hacia la proposición



reflexiva. Hoy en día, en el año 2014, las lagunas teóricas e historiográficas hacia este ámbito de estudio siguen siendo evidentes.

3. Consideraciones finales

En el campo de análisis de los cines menores hemos observado las resistencias ideológicas desde la primacía de una lucha de clases que solo contemplaba el género y la raza de forma secundaria. El hecho de focalizar la atención sobre estos aspectos se consideraba una debilidad teórica. A ello se une la imposibilidad de articular una esfera dedicada exclusivamente al rol de la mujer dentro del estudio de estas cinematografías en relación con las otras categorías de análisis, y el papel secundario que en estas historias específicas desempeñan autoras cuya actividad podría adquirir un rol protagonista. Además, en las investigaciones que abordan la realidad estatal, el hecho de enfrentarse a un corpus de estudio poco configurado, difícil de encontrar y con lagunas teóricas propiciaba que los esfuerzos se dirigiesen hacia una especie de trabajo arqueológico de cartografía.

Parece evidente concluir, tras este recorrido por algunos de los textos de lo que globalmente denominábamos como cines menores y que se concretaban en etiquetas como militante, de vanguardia o marginal, las carencias que existen hacia las problemáticas específicas a la mujer. También dentro de los ámbitos situados explícitamente en la izquierda. Incluso aquellas aproximaciones que se podrían relacionar con las representaciones de la homosexualidad, tienen en el centro de su interés la militancia gay masculina. Problemática heredada y a la que se siguen enfrentando trabajos recientes (Berzosa, 2012). Queda, por lo tanto, una gran labor historiográfica por realizar.

4. Bibliografía citada

- Andersson, L. G. y Sundholm, J. (2010). “Film Workshops as Polyvocal Public Spheres: Minor Cinema in Sweden”, *Canadian Journal of Film Studies*, 19, 2, pp. 66-81.
- Antolín, M. (1978). “Entrevista con Andrés Linares. El «porqué» de un cine militante”, *Cinema 2002*, 43, pp. 64-69.
- Berzosa, A. (2012). *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. (Tesis doctoral inédita). Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y Département des Langues Romanes de la Université de Reims Champagne-Ardenne.
- Bonet, E. y Palacio, M. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Carrillo, S. (1977). “Informe de Santiago Carrillo al pleno del Comité Central del PCE. Roma, 1976”. En *La propuesta comunista*. Barcelona: Laia, pp. 237-318.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.



- Falcón, L. (1992). *Mujer y poder político*. Madrid: Vindicación Feminista.
- Fernández Labayen M. y Oroz, E. (2013). “Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque”. En Francés, M., Gavaldà, J., Llorca, G., Peris, A. (eds.). *El documental en el entorno digital*. Barcelona: UOC, pp. 101-117.
- Gómez Viñas, X. (2011). “Mariano Lisa”, *Blog and Docs*, <http://www.blogsandocs.com/?p=673>, consultado el 25 de febrero del 2014.
- Gunning, T. (1989-1990). “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon”, *Motion Picture*, 3, 1-2, pp. 3-5.
- James, D. E. (2005). *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Linares, A. (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellote.
- Marshall, B. (2010). “New Spaces of Empire: Quebec Cinema’s Centers and Peripheries”. En Iordanova, D., Martin-Jones, D. y Vidal, B. (eds.). *Cinema at the Periphery*. Detroit: Wayne State University, pp. 119-134.
- Martí Rom, J. M. (1978). “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán”, *Cinema 2002*, 38, pp. 56-60.
- Martí Rom, J. M. (1977). “Colectivo de Cine de Clase (C.C.C.)”, *Cinema 2002*, 24, pp. 68-70.
- Martí Rom, J. M. (1980). “La crisis del cine marginal”, *Cinema 2002*, 61-62, pp. 101-107.
- McHugh, K. (2005). “Giving ‘Minor’ Pasts a Future. Narrating History in Transnational Cinematic Autobiography”. En Lionnet, F. y Shih, S. (eds.). *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press, pp. 155-177.
- Viota, Paulino (1982). *El cine militante en España durante el franquismo*. México: Filmoteca de la UNAM.
- VV.AA. (1978). “Cine militante”, *El viejo topo*, 7, pp. 55-59.
- VV.AA. (1977). *El cine: ¿cultura o negocio? Por un colectivo de cineastas comunistas*. Madrid: Castellote.
- VV.AA. (1972). “Resolución política”, *Nuestra bandera*, 69, pp. 5-14.
- White, P. (2013). “Lesbian minor cinema”, *Screen*, 49, 4, pp. 410-425.

5. Archivos



Archivo Histórico del PCE (AHPCE). *I Conferencia de profesores comunistas de las universidades españolas: Bases de discusión; política de cine e importancia política de este arte, Fuerzas de la Cultura. Intelectuales y movimiento estudiantil, 331-334.*