LA «MOVIDA» CINEMATOGRÁFICA CATALANA: FRANCESC BELLMUNT Y LA REVOLUCIÓN SEXUAL PENDIENTE (*L´ORGIA*, 1978)

Rosa María Escribano Buendía
Centre d'Investigacions Film-Història, Universidad de Barcelona

A las puertas de la aprobación en referéndum de la Constitución española, se estrena en octubre de ese mismo año una de las obras más singulares —y quizás de las más incomprendidas—, de Francesc Bellmunt. El año de estreno de *L´orgia* es un año convulso como lo son en su mayoría los de la Transición, si bien en 1978 tienen lugar notorios logros políticos y sociales, así como un manifiesto recrudecimiento de los atentados y de la violencia cuya tendencia en alza culmina asintóticamente en 1980. No obstante, el proceso democratizador es ya una realidad imparable para la cual los españoles muestran una voluntad de cambio muchas veces canalizada a través de manifestaciones y actos reivindicativos espontáneos. Esta delicada situación política tuvo bien en ampararse en una tendencia hacia la moderación, respaldada por un «sí» mayoritario votado en referéndum el 15 de diciembre de 1976 y, ante todo, tras las elecciones generales de 1977 y las reformas políticas aplicadas posteriormente, auspiciadas por la Constitución de 1978 y cuyo artífice indiscutible fue Adolfo Suárez. El desmantelamiento del régimen se convirtió en un proceso inexorable que sacudió los cimientos mismos de cuarenta años de dictadura, permitiendo la amnistía de prisioneros políticos, la libertad tácita en asamblea y la abolición de restricciones en los medios de comunicación, en donde Adolfo Suárez jugó un papel fundamental[1].

Delimitado por este marco histórico, el cine emerge como pleno instrumento significante del imaginario colectivo[2] de aquel año en el que los acontecimientos políticos y sociales tuvieron un significado trascendental para la sociedad española, resaltando la ineludible relación entre cine y acción política.

---

1 El historiador Rob Stone le atribuye un papel decisivo por cuanto su labor como director de la Primera Cadena de TVE. Según este autor, Adolfo Suárez era consciente del potencial de los medios y del cine como adalid simbólico en la reconstrucción de la democracia. En Stone, R. (2002). *Spanish Cinema.* Essex, Pearson Education Limited, 2002, p. 111.

2 Terminología de Gérard Imbert. *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la transición.* Barcelona, Akal, 1990, pp. 92 y ss.

L´orgia es una comedia realista, descarada e insolente donde el devenir de los acontecimientos parece decaer a medida que el metraje avanza, y a medida que los personajes desnudan no sólo sus cuerpos, sino sus ideas acerca del inusual encuentro. Si bien algunas de las escenas son parcas en trascendencia argumentativa, así como muchos de los personajes se muestran pusilánimes y despreocupados, el director Francesc Bellmunt parece querer transmitir lo banal y superfluo que emerge del absurdo del *sexo por el sexo*. Quizás sea esta una forma de transmitir una aptitud reaccionaria ante una revolución pendiente que nunca llegaría a ser tal, y en cuyo caso, merecía su debido tratamiento cinematográfico, pero sin grandes pretensiones. La revolución sexual a la que tanto se aludió durante la Transición fue una reivindicación coyuntural, pero que pasó de puntillas y dejó un amargo sabor de boca. Precisamente de esa revolución ilusoria y no rupturista se hace eco Francesc Bellmunt, quien plasma el estallido revolucionario de finales de la década de los setenta en un trasfondo de represión sexual, extrapolando así la situación general a nivel social y político, e intrapolando el trasfondo de libertad y democracia en clave de humor[3]. Libertad que aparecía sesgada y que de momento sólo podía percibirse, pero no palparse, o dicho de otra forma: *libertad* si, *ma non troppo*. (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 23).

No en vano Francesc Bellmunt pertenecía a ese colectivo cinematográfico de tono marginal que formuló el denominado *tercer cine*[4], y que, por tanto, buscó vías para canalizar el espíritu revolucionario que emanaba de los nuevos tiempos transitorios. Así, directores como Jaime Chavarri, Imanol Uribe o Pere Portabella, por citar algunos de ellos, encabezarían la búsqueda de espacios cinematográficos alternativos a nivel nacional. La década de los setenta representó, en efecto, un vasto período de cultivo para directores que buscaban discursos transgresores en respuesta a la coyuntura transitoria. Así, se filmaron películas de trasfondo histórico y de recuperación de la memoria como *La ciutat cremada* (1976) de Antoni Ribas, *Las largas vacaciones del 36* (1976) o *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino. De 1979 también podríamos destacar filmes como *La verdad sobre el caso Savolta,* de Antoni Drove, o *Companys, proceso a Catalunya*, de Josep M. Forn.

En otra línea menos historicista —pero no por ello menos comprometida socialmente—, se encuentran películas cuyas tesis central se vincula a temas constantes y recurrentes como son la *familia y la sexualidad* (Ripoll, 1993: 76), cuyos referentes son principalmente sociales. Su enfoque progresista se transmite a través de una visión inherentemente reaccionaria —incluso podría tacharse de *anarco*— que impregna su filmografía[5] y, en particular, *L´orgia*, apuntándose ya una línea discursiva donde el tratamiento de lo *erótico* reseñaría su identidad como director, y que serviría de precedente para posteriores largometrajes como es el caso de *Radio Speed* (1986)[6].

---

3 Cfr. Xavier Ripoll: «*Los últimos 40 años de cine en Cataluña*». En VVAA (1993). *El cine en Cataluña: Una aproximación histórica.* PPU, Barcelona.

4 Manuel Trenzado Romero (1999) diferencia entre el *primer cine*, de clara tendencia comercial, el *segundo cine*, cine de autor y vanguardia, y finalmente un *tercer cine* más reivindicativo en materia de cambios políticos. En Trenzado Romero, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición.* Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI Editores.

5 En esta línea, Francesc Bellmunt rodó películas como *La quinta del porro* (1982) o, sobre todo, *Pan de Ángel* (1984).

6 Nótese que este título alude a la traducción en castellano que se hizo del título original: *La ràdio folla.*

Así, nos encontramos con un largometraje que construye un discurso en catalán y que, por tanto, se erige a sí mismo sobre unas señas de identidad y unas connotaciones nacionales que rozan lo *popular*, y que se desmarcan de lo estereotipado por la rigidez centralista hasta entonces imperante en la cinematografía española[7]. Como señaló el propio director en una entrevista al diario *Tele-Exprés*[8]: «Los cineastas de aquí tenemos la obligación de hacer cine en catalán, hay que recuperar, enriquecer la lengua. […] Es fundamental que el catalán no suene raro a los catalanes».

Hay, por tanto, en *L´orgia*, una reivindicación de la lengua y la cultura catalana en un contexto en el cual la censura cinematográfica había diezmado tanto la producción en catalán, y cuyo retroceso era evidente —que no irreversible—. Francesc Bellmunt es consciente de ese punto de inflexión político y social, y contribuye a la recuperación del discurso en catalán mediante ésta y otras producciones identitarias —cuyo antecedente más destacable es su documental *La nova cançó* (1976)—, consiguiendo así productos cinematográficos relacionados con la realidad más inmediata, desinhibidos y festivos, como puede inferirse en la también coral *La quinta del porro* (1980). En este empeño por recuperar la lengua vernácula, en Catalunya se gestarán producciones de la mano de directores como los citados Antoni Ribas y Josep Maria Forn o, en el caso que nos ocupa, Francesc Bellmunt o también Paco Betriu (*Los fieles sirvientes,* 1979*)*, éstos últimos de «postura más ácrata»[9]. (Caparrós Lera, 2004: 228).

De esta guisa, Francesc Bellmunt enconó una vía filmográfica y discursiva que resaltaba la idiosincrasia del ciudadano de a pie —en concreto el de Barcelona—, a través de una formulación *a la catalana*, pero que sin embargo no gozó de gran continuidad. En cuanto a su referente fílmico más inmediato podría considerarse *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), o incluso la desangelada *Ópera prima* de Fernando Trueba, todas ellas películas de apariencia *naïf* que muestran las constantes contradicciones de la *progresía* emergente[10] por la que claramente simpatizaba: un nuevo colectivo social bienestante y acomodado. Si bien los paralelismos discursivos y estéticos son evidentes entre las cintas de Colomo y Trueba con la de Bellmunt, la variante catalana consigue desmarcarse por cuanto que aporta mayor dosis de *gamberrismo* e *iconoclastia* que sus referentes análogos madrileños. (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 151).

Se iniciaba así un cambio significativo en la orientación de algunos cineastas, materializándose en una corriente cinematográfica de disonantes características. Esta nueva orientación destacó por un enfoque de *desencanto* por lo político, tanto es así que la lectura predominante que muchos de estos cineastas trasladaron a la pantalla fue *la idea de crisis* (Trenzado Romero, 1999: 320), produciéndose un efecto de *despolitización* que contrastaba con otros

---

7 Zunzunegui identifica varios elementos como distintivos del cine nacional: «Que se coloque al servicio de la comunidad […]. Que se construya al margen de los estereotipos […]. Que dé cuenta en mayor o menos medida de las particularidades lingüísticas, sociales o culturales de la comunidad nacional». Citado por Trenzado Romero, 1999: 285).

8 Publicado el 31 de mayo de 1978.

9 Vid. el artículo de J.M. Caparrós Lera: «El cine de la Transición», en VV.AA. (2004). *Memòria de la Transició a Espanya i a Catalunya,* vol. VI-VII, CEHI, Universitat de Barcelona.

10 Según J. Hernández Ruiz y P. Pérez Rubio, *Tigres de papel* resalta por la caricaturización de los protagonistas, cuya «actitud ante la vida no pasa de constituir una verborrea retórica y a menudo tautológica que camufla la verdadera ausencia de praxis política: una actitud inocua e improductiva». En Hernández Ruiz, J. y Pérez Rubio, P. (2004). *Voces en la niebla: El cine durante la Transición Española (1973-1982).* Paidós, Barcelona.

muchos films coetáneos, de los cuales contamos con numerosos ejemplos, como *El diputado* (1978), *La verdad sobre el caso Savolta* (1979) o *Soldados* (1978). Incluso se ha llegado a considerar que el desencanto social fue de tal envergadura que casi podríamos hablar de «la inexistencia de una cultura de la transición» (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 28) o de una «ficción histórica»[11]. Sin embargo, tal nihilismo cultural es una falacia, máxime si tenemos en cuenta que precisamente ese mismo desinterés por lo político fue lo que caracterizó dicha corriente y la dotó de su particular personalidad; una personalidad que no distaba mucho de la del ciudadano de la calle, el cual *se reconoció* e *identificó* rápidamente con *la nueva situación* (Trenzado Romero, 1999: 320), así como con las problemáticas que se abordaban desde el pasotismo y la desinhibición, piedras angulares de la denominada «movida madrileña» y de la *movida* que se gestó a la par en Barcelona.

Otros posicionamientos algo menos contundentes coinciden en caracterizar esta etapa por «un suceder histórico consecuente y coherente con lo anterior y que no produce por tanto corte radical ninguno»[12] en cuanto a los discursos sociales y culturales predominantes.

Asimismo, fue ese mismo fenómeno de desencanto posfranquista el que impulsó toda una corriente de *conductas excesivas* y *exuberantes* que se tradujeron en lo cinematográfico en vanguardias posmodernas «marginales, compuestas de gente joven que no estaba abrumada por ningún compromiso intelectual contraído previamente a la muerte de Franco».[13] Se circunscriben aquí directores tales como el mismo Francesc Bellmunt, Pedro Almodovar o Fernando Colomo —entre otros—, quienes ponen el acento en el discurso libertario de una nueva generación que busca desmarcarse de la España de la charanga y pandereta, para refugiarse en la despreocupación de la movida madrileña o en la rebeldía del movimiento de Barcelona. En tal estado de cosas, el concepto de desencanto *per se* confluyó en una eclosión social y cultural que respondía a una «necesidad visceral y espontánea»[14] por lo demás circunstancial.

En efecto, la muerte de Franco comportó la materialización de eclosiones artísticas y cinematográficas cuya fenomenología urbana sin precedentes desató sentimientos eufóricos, los cuales liberaron antiguos tabúes reprimidos y obsoletos, y resquebrajaron el *corpus* preestablecido. Es interesante señalar que tanto la movida de Madrid como el movimiento de Barcelona poco tenían que ver con procesos de «construcción», sino más bien «con el exceso, con la ruina, con la alucinación y con la muerte» (Vilarós, 1998: 34), esto es, con la *deconstrucción* y el libertinaje. Vemos, por tanto, como la crisis había creado un mercado propio cuyas *nuevas necesidades de consumo* habían invadido la industria del cine español[15] y actuaba como vinculante entre éste y la conciencia popular del país.

---

11 Esquirol y Fecé (2005: 171) hacen referencia con esta afirmación a la calificación que el historiador Josep Fontana realizó con tanto atrevimiento en la revista *Por Favor*.

12 Así, Teresa M. Vilarós (1998: 7) es categórica al señalar que «aunque la muerte de Franco se vive como un momento de cambio paradigmático, la narración histórica del fin del franquismo no marca ninguna discontinuidad narrativa».

13 En Vilarós (1998: 25). La autora reflexiona sobre el papel del desencanto como manifestación sociocultural que emula el «síndrome de abstinencia».

14 En palabras de Jorge Berlanga, participante de la movida madrileña. Cit. por Vilarós (1998: 27).

15 Esteve Riambau (1980: 31) analiza la crisis fílmica del período 78-80 donde el nuevo protagonista es el *ciudadano medio del país*. Aquí se circunscriben filmes como *Viva la clase media* (1980), de José María González Sinde o *Las verdes praderas* (1979), de José Luis Garci.

Es en este encuadre coyuntural donde situaríamos el film de Francesc Bellmunt: una obra coral donde el humor suena a parodia en clave caricaturesca, y que a pesar de un argumento donde prima la ausencia de peso discursivo, su puesta en escena resulta fresca y desenvuelta —no hay más que ver a Juanjo Puigcorbé en la escena culminante de la película atravesando Barcelona en cueros—. En aras de la espontaneidad, Francesc Bellmunt procuró cierto margen de improvisación y frescura en la versión original catalana, no siendo así el caso del doblaje al castellano que se presentó en Madrid y en el resto del país, el cual provocó cierta controversia y abrió un debate en torno a la conveniencia o no de dicha práctica, máxime si el film había sido rodado en Catalunya. La incomprensión desde la crítica periodística no se hizo esperar. Así, por ejemplo, el semanario *Sábado Gráfico*[16] se hacía eco de dicha deficiencia argumentando que: «Y tan absurdo como doblar al catalán películas rodadas en castellano, sólo porque su acción se desarrolla en Catalunya, es doblar al castellano películas en las que el hecho de que se hable en catalán no es determinante. Así no vamos a ninguna parte».

Por otro lado, esta producción catalana fue presentada con el anagrama «S», cuya infundada clasificación generó gran dosis de confusión y malentendidos entre el público, ya que éste indujo a error: o bien se crearon falsas expectativas a colación del cine de *destape,* o bien se evitó verla por precaución, cosa que perjudicó en gran medida su acogida a nivel nacional, no dejando mucho margen a cierta connivencia crítica. La desacertada clasificación tuvo un doble efecto; por un lado, tal y como apuntaba Francesc Bellmunt en *El Periódico de Catalunya*[17], «puede despistar a un cierto público que puede creer que es porno cuando no lo es», y por otro, «ciertas personas la irán a ver precisamente por esto y en otras condiciones no lo harían».

Si bien el film se clasificó como comedia costumbrista, no estamos ante una comedia al uso, sino todo lo contrario, ante una inclasificable obra de autor que no es precisamente su obra más conspicua, sino una de sus mayores *rara avis* cinematográficas en la que nos sacude con una visión de lo erótico un tanto *feísta* y vulgar, despojándose de todo prejuicio y apuntalando un movimiento fílmico que tomó prestado de la movida madrileña su carácter libertino o incluso grosero, así como algunos de los conflictos más personales de los directores del momento. Éstos quisieron plasmar el retrato social de una generación ansiosa por liberar tabúes y neurosis en cualquiera de sus formatos o registros que divergían de lo más escabroso a lo más pueril.

De entre estos conflictos, fue el choque generacional el que con mayor grado se canalizó a través de la filmografía de Francesc Bellmunt, y que tiene en *L´orgia* su debido protagonismo, fiel espejo de la decadencia represiva de la sociedad española posfranquista, estancada y representada por los padres de Joan (Juanjo Puigcorbé) y, por otro, por la mirada cáustica y desencantada de unos jóvenes *progres* que viven en una sociedad oprimida. La tensión social y familiar es, por consiguiente, una constante que discurre paralelamente al hilo argumentativo del film, trasladando elocuentemente a la pantalla la dicotomía ruptura-continuidad de forma que se puede intuir ese *espacio fisural* o *tiempo lapsado*[18] de la Transición. Si bien las notas predominantes en toda la cinta son el atrevimiento y la irreverencia estética, Francesc

16 Publicado el 9 de diciembre del 1978.

17 Publicado el 29 de octubre de 1978.

18 Es ésta la terminología que utiliza Vilarós (1998: 21) para referirse a la Transición como un período de intervalo, como un *impasse*.

Bellmunt da muestras de pretender transgredir el pasotismo cómico del film a través de comentarios espontáneos entre los personajes, transgresión ésta que no siempre logra alcanzar. En este sentido, la crítica no fue demasiado condescendiente ya que se pudo leer en el *ABC*[19]: «quiere ser anarquista y cae, como anticipábamos, en un costumbrismo optimista y facilón poco creíble y bastante gratuito». El semanario *Triunfo*[20] tampoco desdeñó en calificarla como una «comedia torpe» en la que «no hay personajes, ni situaciones dramáticas, ni evolución dialéctica de la situación», donde lo que imperaba realmente era «humor y gracejo torpe», eludiendo cualquier intencionalidad de trascendencia argumentativa. No es baladí que *L´orgia* representaba una nueva estética decadente y poco convencional, y es sólo dentro de esta estética que puede entenderse, pues como señala José Enrique Monterde: «los films de esa época han significado mucho más síntomas o marcas del momento que no directrices o inductivos de la vida social» (Esquirol y Fecé, 2005: 175). No obstante, no podemos soslayar el papel que estos films de alto contenido rupturista jugó en la construcción de nuevas identidades y mentalidades.

Por tanto, ¿qué significación tuvo *L´orgia* en medio del marasmo productivo de estos años? Se infiere que el director nos presenta una suerte de paréntesis social en clave de comedia laconiana, un clamor reivindicativo e insolente de una sociedad reprimida, pero que sin embargo ya respira aires nuevos. La dicotomía ruptura-continuidad se traslada a la pantalla de forma elocuente, cuyo tratamiento estético supuso un contrapunto en la escena cinematográfica española plagada de trabajos de carácter *continuista*[21]. En este sentido encontramos muestras de elogio hacia un cine que se aleja de la mitificación o la nostalgia del pasado, pero que no obstante no pretende ahondar demasiado en el futuro, sino en el presente: en el aquí y el ahora.

El film, por lo general, desató críticas poco entusiastas: si bien desmontó unos patrones discursivos preestablecidos, presentando una producción estética llamativa que poco tenía que ver con los estándares cinematográficos. La acogida general no fue apabullante y la prensa se hizo eco del largometraje como una producción en esencia banal y poco trasgresora, aún reconociendo su *vis* cómica: «Con un aire de cinta familiar, […] la última obra de Francesc Bellmunt resulta simpática, insignificante y bastante reveladora de la personalidad de su autor»[22]. La obra del cineasta catalán evita caer en tópicos discursivos y apuesta, en su lugar, por un juego de apariencias y evidencias que roza la ambigüedad y en el que pocos supieron reconocer la desdramatización deliberada del cineasta respecto al desencanto social, y por supuesto sexual: «El filme es una pintura social […], nada dramatizado»[23]. Así, Francesc Bellmunt conduce al espectador, casi de forma subrepticia, de la comedia al reportaje generacional o documentalista tan afín a la filmografía del director, emulando la misma línea argumentativa de *Tigres de papel*. En este reconocimiento referencial en base a la obra de Fernando Colomo se basó la mayoría de la crítica, que supo ver en la réplica catalana —a di-

19 Publicado el 9 de diciembre de 1978.

20 Publicada también el 9 de diciembre del 1978.

21 Esquirol y Fecé (2005: 176) consideran que «las verdaderas rupturas se producen con los primeros films de Colomo, Trueba y, sobre todo, de Almodóvar». En esta misma tendencia podríamos ubicar la obra de Francesc Bellmunt.

22 Pudo leerse en *Destino*, publicado el 29 de noviembre de 1978.

23 Publicado en *El Periódico de Catalunya*, el 29 de octubre de 1978.

ferencia de la anterior—, la carencia de pretensiones y la permisividad discursiva de Francesc Bellmunt. *Tigres de papel* supuso para la movida madrileña y para la reinvención del lenguaje fílmico (Stone, 2002: 121) lo que *L´orgia* para el caso catalán y su particular «movida» a la catalana, en la que confluyeron tangencialmente las constantes recursivas de la *movida* como la liberación de ciertos tabús y la naturalidad de lo grotesco, haciendo alarde de una tipología de cine donde la mayoría de las pretensiones atañen al desconcierto de los personajes y a sus discursos desencantados e irreverentes. Es tal la hipernaturalidad en el tratamiento de ciertos temas como el sexo o las relaciones esporádicas hasta entonces tantas veces reprimidos —o por lo menos relegados al ostracismo psicológico y social— que llegan a frivolizarse. La movida *catalana* no puede excluir a cineastas como Paco Betriu y su obra *Los fieles sirvientes* (1979) o *La furia española* (1975), ni a Ventura Pons con *Ocaña, retrato intermitente* (1978), a Jordi Feliu con *Alicia en la España de las maravillas* (1978), Cecilia Bartolomé con su obra *Vámonos, Bárbara* (1978), ni a Carles Mira quien dirigió *Con el culo al aire* (1980) o Joan Minguell y *La batalla del porro* (1981). Los primeros films de Bigas Luna (*Bilbao,* 1978 o *Caniche,* 1979) también tienen cabida en esta eclosión cinematográfica de marcado carácter social y popular, la cual supuso una auténtica ruptura con todo el cine realizado con anterioridad.

De este modo, en su afán por hacer visibles las nuevas dinámicas populares —léase, urbanas— la ahora llamada «movida catalana» significó un nuevo lenguaje cinematográfico afín al madrileño, cuya estética y puesta en escena evidenciaban la construcción de unas identidades[24] completamente ajenas a todo lo que se había visto hasta entonces. Dicho fenómeno no ocultaba su *desiderata* de transgredir la norma que, en definitiva, viene a traducirse por un anhelo de renovación a través de una voluntad de rebeldía.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Título original*: L'orgia*. Producción: Prozesa (España, 1978). Productor: J. A. Pérez Giner. Director: Francesc Bellmunt. Argumento y guión: Juanjo Puigcorbé y Francesc Bellmunt. Fotografía: Tomàs Pladevall. Montaje: Anastasi Rinos. Intérpretes: Juanjo Puigcorbé, Francesc Albiol, Alícia Orozco, Mercè Molina, Vicky Peña, Ricard Borràs, Assumpta Serna, Carme Elias, Sílvia Munt, Josep Maria Loperena. Color - 120 minutos. Estreno en España: 11-X-1978. Espectadores: 719.917. Recaudación: 567.549,37 euros.

BIBLIOGRAFÍA

ARDANAZ, N., «La Transición política española en el cine (1973-1982)». En *Comunicación y Sociedad*, monográfico: Cine y sociedad en Europa, vol.XI, núm. 2, Pamplona, 1998, pp. 153-175.

___ «Los discursos políticos televisivos durante la transición española». En *Film-Historia*, vol. X, número 3, Barcelona, 2000.

CAPARRÓS LERA, J. M., «*El cine de la Transición*» en VV. AA. *Memòria de la Transició a Espanya i a Catalunya,* CEHI, vol. VI-VII, Universitat de Barcelona, 2004.

24 Según Esquirol y Fecé (2005: 170) este fenómeno cinematográfico sirve de referente para el estudio de la «historia de las mentalidades».

— *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1990)*, Barcelona, Anthropos, 1992.

ESQUIROL, M. y FECÉ, J. L., «Haciendo estudios culturales: una aproximación a los discursos legitimadores de la Transición: El caso de Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón». En VV. AA. *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983).* Actas del IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. *Cuadernos de la Academia*, núm. 13/14, Madrid 2005.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P., *Voces en la niebla: El cine durante la Transición Española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004.

IMBERT, Gerard, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la transición.* Barcelona, Akal, 1990.

JULIÁ, Santos, «Quins obstacles per a quines transicions». En AA.VV., *En Transició*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporània de Barcelona i Diputació de Barcelona, 2007, pp. 167-177.

MARTÍ ROM, Josep Miquel, «Breve historia del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo), en el contexto catalán». En *Cinema 2002,* núm. 38, Madrid, 1978.

MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993.

MUNIESA, Bernat, *Dictadura y Transición. La España lampedusiana. II: La monarquía parlamentaria.* Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. II, 2005.

PORRAS, J., «*El cine y las transiciones a la democracia: algunas reflexiones en base al caso español».* En *Filmhistoria* Online, vol. XVIII, núm. 1, 2008 (www.pcb.ub.es/filmhistoria).

RIAMBAU, Esteve, «Cine español 78/80. Testimonios de una crisis». En *Dirigido por*, núm 77, Barcelona, 1980.

RIPOLL, Xavier, «Los últimos 40 años de cine en Cataluña». En VV. AA. *El cine en Cataluña: Una aproximación histórica*, Barcelona, PPU, 1993.

STONE, R., *Spanish Cinema.* Essex, Pearson Education Limited, 2002.

TRENZADO ROMERO, M., *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición.* Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI Editores, 1999.

VILARÓS, Mª Teresa, *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

