



El cine crítico en Andalucía y Andalucía en el cine crítico: el caso de Rocío (1980)

Por Ana Fernández Riverola

Resumen

En el presente ensayo se plantea la introducción de la innovación técnica y la aparición de las nuevas temáticas cinematográficas en la Andalucía de la Transición y cómo el nacimiento de este nuevo cine refleja nuevas formas de entender 'lo andaluz' desde la propia Andalucía, buscando el distanciamiento de los clichés tradicionales. Para ello, se propone un análisis de la película *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), documental que mostrando la romería de El Rocío se convierte en una crítica a los poderes fácticos de la España heredera del franquismo y a la Iglesia. Como película polémica que terminó siendo secuestrada judicialmente en periodo democrático, puede considerarse pionera en España en el tratamiento de temas tan candentes como lo que posteriormente vino a llamarse memoria histórica.

Palabras clave: Rocío, Andalucía, Ruiz Vergara, identidad, memoria

Abstract

This essay focuses on the introduction of technical innovation and the emergence of new film themes during the Transition period in Andalusia and how the birth of this new cinema reflects new ways of understanding 'the Andalusian' as distinct from Andalusia itself, seeking to distancing itself from traditional *clichés*. To this end, we analyze the film

Cine Documental

Rocío (Fernando Ruiz Vergara, 1980), a documentary about the pilgrimage of El Rocío that includes a criticism of the *de facto* powers and the Church in post-Franco Spain. As a controversial film that ended up being judicially sequestered during the democratic period, *Rocío* can be considered a pioneer in the treatment of controversial topics such as what was later defined as historical memory in Spain.

Key words: Rocío, Andalusia, Ruiz Vergara, identity, memory

Resumo

No presente trabalho descreve-se a introdução da inovação técnica e o aparecimento das novas temáticas cinematográficas na Andaluzia da Transição, em particular como o nascimento deste novo cinema reflete novas formas de entender 'o sentir andaluz' desde a própria Andaluzia, afastando-se dos clichés habituais. Com este fim, realiza-se uma análise do filme *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980). Este documentário descreve a romaria de El Rocío e foi uma crítica erigida aos poderes instituídos, à Espanha herdeira do franquismo e à igreja. A polémica gerada em torno a este filme levou ao seu sequestro judicial num período democrático, considerando-se hoje em dia um filme pioneiro na discussão de temas tão atuais como o que posteriormente se denominou memória histórica.

Palavras-chave: Rocío, Andalucía, Ruiz Vergara, identidade, memória

Datos de la autora

Ana Fernández Riverola (1992) es Profesora Técnica de Formación Profesional en la especialidad de Patronaje y

Cine Documental

Confección en el CEEE Pueblos Blancos de Villamartín (Cádiz, España). Posee un Máster Universitario en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas por la Universidad de Cádiz y actualmente se encuentra realizando un Máster en Humanidades, especialidad Arte, Literatura y Cultura Contemporáneas, por la Universitat Oberta de Catalunya.

Fecha de recepción: 3 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 20 de noviembre de 2019

Introducción

En los años 60 y 70, la innovación técnica y la aparición de nuevos planteamientos y temas provocan un cambio de paradigma en el cine internacional que dan lugar a movimientos y etiquetas como *cinéma-verité*, *Nouvelle Vague*, cine de autor, nuevo cine experimental o cine militante. Estas nuevas formas cinematográficas cambian para siempre la forma de hacer y ver cine, abriendo el debate entre un cine que sirve como aparato del Estado y otro que funciona como dispositivo crítico. En el presente ensayo, analizaremos la presencia del cine crítico en España y, en concreto, en Andalucía.

Las especiales condiciones políticas que rodearon al cine español hasta la llegada de la Transición política hicieron que este se desarrollara en unas condiciones y tiempos particulares. Desde los años 50 aparece en España el fenómeno de los cineclubs. En el contexto posterior de aperturismo de los últimos años del régimen franquista y de su afán por

Cine Documental

atraer turismo, presente también en los primeros años de democracia, los cineclubs se convertirán no solo en un lugar en el que ver un cine de calidad e innovador sino en espacios para intercambiar ideas y opiniones y establecer relaciones. Esto acabará por impulsar todo un movimiento de nuevos creadores que, influenciados por el cine internacional, intentarán contar y representar 'lo andaluz' desde la propia Andalucía con una mirada desconocida hasta el momento.

Dentro del cine andaluz de esta época, *Rocío* (1980), película dirigida por Fernando Ruiz Vergara con guion de Ana Vila, destaca por su indudable valor como representante del cine de la época en Andalucía y de Andalucía en el cine de la época. Este documental, a medio camino entre la observación y la interacción y con un alarde de innovación técnica y originalidad en el montaje, realiza una labor aparentemente etnográfica sobre la romería de El Rocío y la religiosidad y el carácter festivo de los pueblos de la baja Andalucía que acaba por convertirse en una crítica a los poderes fácticos, a la España heredera del franquismo y a la Iglesia. Siendo una película polémica que terminó siendo secuestrada judicialmente en periodo democrático, puede considerarse pionera en España en el tratamiento de temas tan candentes como lo que posteriormente vino a llamarse memoria histórica.

Contexto

A partir de finales de los 50, la portabilidad de las nuevas cámaras de cine abre un mundo de posibilidades temáticas y narrativas que dan lugar a nuevas maneras de hacer cine, tanto de ficción como de no-ficción, y se extienden por todo el mundo. Junto a estas nuevas maneras de hacer cine surgen también nuevas reflexiones y debates acerca del propio cine y su función.

Cine Documental

La función del cine como aparato ideológico ofrece la disyuntiva entre su integración entre los aparatos del Estado o su posible condición crítica, esto es, su uso como dispositivo crítico, situándose al margen o frente a los intereses del Estado, que son vistos como los de la clase y los grupos hegemónicos. Ante esa opción crítica, el Estado ejerce mecanismos de control mediante la censura política y moral directa o bien mediante otras formas de censura indirectas (Monterde Lozoya, 2016: 28).



Figura 1. Carretas de diferentes hermandades durante la peregrinación a El Rocío

El cine adquiere una voluntad política y social, de acción, de mostrar y agitar los espacios, y para ello, las películas de no-ficción, tanto por su coste más barato como por motivos instrumentales se convierten en una herramienta determinante. Los cineastas buscarán, entre otras cosas, intervenir más o menos de manera inmediata sobre la realidad político-social del momento, constituir contra-propaganda, concienciar y vincularse activamente con las luchas políticas y sociales de la época. Para ello, saldrán a la calle a rodar acontecimientos sociales como manifestaciones o festividades de manera improvisada (fig. 1), dando voz a aquellos que han sido silenciados y harán, para ello, uso de técnicas como la voz *over*, frecuentes entrevistas, voces provenientes de las

propias situaciones registradas más allá de la predeterminación de los autores, empleo de rótulos, diagramas, esquemas, mapas y otros elementos gráficos (Monterde Lozoya, 2016: 32). Este cine llegará a España en un momento convulso de su historia. Tras la muerte del dictador y en los años de Transición política, el cine en su vertiente más militante, heredero del cine clandestino que se venía realizando en los años de dictadura e influenciado por las tendencias europeas, eclosiona, como indica Nieto Ferrando (2017: 402), fuera de las instituciones cinematográficas, como cine independiente que pretende distanciarse de su uso y asimilación como aparato del Estado. De esta manera, el cine de no-ficción vivirá un auge sin precedentes en el territorio español, como indicamos anteriormente, por cuestiones de economía y viabilidad. Este cine documental estará "caracterizado por abordar el presente y el pasado desde posiciones críticas" (Nieto Ferrando, 2017: 402) a través de temáticas como la recuperación de la memoria histórica y la identidad de las naciones sin Estado en los llamados cines nacionales. El documental militante del periodo de Transición en España, mayoritariamente expositivo, si seguimos la terminología de Nichols (1997: 72-76), utiliza los relatos históricos para analizar de manera crítica su presente, buscando a la vez la deconstrucción de los tópicos y clichés perpetuados por la dictadura nacional-católica. En este sentido, este tipo de cine pone de relieve testimonios individuales (fig. 2), ya que "en este país empezó a atribuirse un valor historiográfico creciente a la memoria oral de los individuos anónimos que vivieron la República y la guerra", pues estos "constituyen la denominada memoria colectiva" (Jerez Zambrana y Sánchez Alarcón, 2013: 304).

De esta forma, la tendencia de los cines militantes sub-estatales surge por toda España, con especial virulencia en lugares como Cataluña o el País Vasco, pero constituyéndose un punto de inflexión para la aparición de nuevos discursos

cinematográficos en otras regiones. Así, en Andalucía surgen nuevas formas y discursos sobre lo andaluz “que estuvieron marcados por una argumentación más reflexiva y por un reflejo más matizado de los personajes y de los espacios representados” (Ruiz Muñoz, 2008: 124).



Figura 2. Testimonio de uno de los vecinos de Almonte

El cine crítico en Andalucía

En los años 70 surge en Andalucía toda una generación de cineastas independientes que “estimaron que la producción cinematográfica podía ser un gran remedio para solucionar la carencia endémica de una identidad clara en Andalucía” (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, 2008: 89). Estos realizadores independientes, entre los que se encuentran Carlos Taillefer, Gonzalo García Pelayo, Nonio Parejo y Miguel Alcobendas, entre otros, se formarán, salvo muy contadas excepciones, más desde la afición y el amateurismo que a través de una formación académica, moldeando su visión cinematográfica y su amor por la cámara gracias a los cineclubs que desde los años 50 proliferan en ciudades y pueblos andaluces, viviendo el cine no tanto con una intención de obra culminada sino como una experiencia libre, vivida. Además, estos cineclubs, más allá

Cine Documental

de lugares en los que ver un cine que no llegaba fácilmente a las salas en la España de la dictadura, se convertirán en un lugar de encuentro, abriendo paso a ideas y relaciones que resultarán clave para fraguar un nuevo cine andaluz.

Por otra parte, en los últimos años del régimen, con el aperturismo hacia el extranjero y la potenciación del turismo, comienzan a organizarse en Andalucía diversos festivales y muestras cinematográficas como Alcances en Cádiz o la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena entre otros, que con el paso del tiempo se convertirán en lugares en los que proyectar los primeros filmes andaluces.

Los creadores andaluces de esta época, aunque muy faltos de recursos técnicos y humanos, apostarán por un cine que se sitúa dentro de los cánones estéticos, formales y temáticos del cine crítico, y, aunque sin menospreciar ni renegar de la tradición visual y simbólica anterior, aventurarán un estilo propio. Para ello, intentarán suplir la falta de distribución y la escasez de medios formando cooperativas y productoras como Mino Films, desde las que intentarán desarrollar una industria cinematográfica andaluza y, además, buscarán formas y relatos que innoven y descubran una nueva manera de observar Andalucía. Y aunque en muchos casos "su finalidad crítica no quedaba bien patente y causaron un escaso impacto en los ciudadanos andaluces" (Ruiz Muñoz, 2008: 125), hay que reconocer que "en cualquier caso, tras los títulos que fueron auspiciados por la débil estructura de producción establecida en Andalucía durante este periodo, hubo un loable propósito de representar una identidad andaluza más digna" (Ruiz Muñoz, 2008: 125).

Andalucía en el cine crítico

En 1977, un grupo de cineastas andaluces firmaban un manifiesto con el objetivo de

denunciar la manipulación y desafortunada utilización por la cinematografía española y extranjera a lo largo de la historia del cine, del folklore y cultura andaluza, con fines bastardos y con pleno falseamiento de la realidad sociopolítica del País Andaluz, manipulación que se mantiene en nuestros días (Delgado, 1991: 22).

Este manifiesto verbaliza de forma directa lo que, desde años antes, los cineastas andaluces intentan realizar con sus producciones, una manera de pensar su región de forma diferente a como había sido retratado 'lo andaluz', alejada de los clichés y los tópicos reaccionarios, no solo durante la dictadura sino también, como indica Trenzado Romero (2000: 185-207), desde la literatura del romanticismo. Para ello, "los discursos fílmicos se planteaban la necesidad de revisar la historia y de reconstruir la memoria colectiva hurtada por el franquismo" (Trenzado Romero, 2000: 198). El cine andaluz de los 70 vuelve a la historia, a observar las voces que se quedaron en los márgenes y, sobre todo, los silencios, las palabras que nunca se narraron. Sin embargo, el análisis de la historia lleva a los realizadores andaluces mucho más allá de la simple revisión historiográfica: "Parece evidente que este cine histórico andaluz no solo trata de recuperar la memoria colectiva y revisar la historia -como ocurría con muchas películas españolas de la época-, sino que vincula estas estrategias discursivas con la identidad andaluza" (Trenzado Romero, 2000: 200). En este sentido, hay un intento de resignificación de lo andaluz y para ello se entra en narraciones y temas que tratan de las condiciones materiales y simbólicas del pueblo andaluz, aquellas sobre las que se

sustentan las estructuras de dominación y sobre las que se constituye la ideología dominante:

Durante esta etapa, Andalucía va a dejar de ser reflejada desde una perspectiva que obvia cualquier conflicto de clase, y comenzará a mostrarse a través de una visión que no ahorra ningún rasgo significativo del retraso y de la marginación que sufre esta tierra en comparación con el resto del país (Ruiz Muñoz, 2008: 125).

Es decir, los cineastas andaluces se enfrentan a la ideología dominante, lo que para Ruiz Muñoz (2008: 125) resulta paradójico, ya que, en el cine crítico de esta época, "se hace referencia a los mismos elementos simbólicos que se utilizaron en el cine anterior para construir un estereotipo peyorativo de Andalucía, como el flamenco, el ámbito rural asociado a las pasiones desatadas o los rituales populares" (fig. 3).



Figura 3. Jinete y flamenca persigándose durante la celebración

Sin embargo, como indica Brenez (2009: 184-187), siguiendo a Deleuze, estos cineastas intentan destruir el modelo de verdad hegemónico, aquel que pertenece a los amos o colonizadores, o, en este caso, como diría Gregorio Morán (2014: 413), "el relato de los señoritos de Jerez que ganaron la guerra", y transitar hacia la "verdad del cine" utilizando para ello la "función fabuladora de los pobres", reflexionando

pero también mimetizándose ellos mismos con su propia identidad, su propio pueblo oprimido, en resultados de una lucha ideológica (Brenez, 2009: 187). En este sentido, el documental *Rocío* resulta una referencia paradigmática del cine Andaluz de la época de la Transición.

Rocío, un caso paradigmático

En 1980 se estrena *Rocío*, documental que será relegado a los márgenes y, a la vez, tristemente célebre por ser una de las primeras películas censuradas, vía secuestro judicial, en la España democrática. Pasados los años, parece innegable que esta película y su relación con su tiempo suponen un buen ejemplo, probablemente por lo duro del proceso judicial y por lo obvio de la censura, de lo que sucedió con el cine crítico y militante de la España de la Transición. Muchas producciones se vieron afectadas por formas más sutiles de censura (censura económica, insuficiencia de distribución y de publicidad, etc.), como *Después de...* (1981) de Cecilia y J. J. Bartolomé o *El proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe, por poner solo un par de ejemplos. A pesar de su valentía, se vieron silenciados por el relato oficial que, a través de las trabas administrativas, judiciales y económicas convertidas en una práctica habitual y ejemplarizante de los primeros gobiernos democráticos, acabó por provocar la construcción de una versión "restrictiva pero hegemónica del pasado colectivo" (Domingo, 2017: 318) que en España concluyó "a principios de los años 80 con la práctica desaparición del cine documental de las pantallas durante más de dos décadas" (Alvarado, 2013: 67).

En este sentido, como se indica en *El caso Rocío* (Tirado, 2013), la peripecia judicial de *Rocío* es particularmente cruel:

Cine Documental

En primer lugar, una vez finalizada la película, su director no encontró ningún exhibidor que la estrenara en Andalucía, su territorio natural, a pesar de haber sido galardonada en el I Festival de Cine de Sevilla con el Primer Premio en el Certamen de Cine Andaluz. La repercusión y la polémica del premio llevó a unos vecinos de Almonte a denunciar el documental por un supuesto delito de injurias y calumnias, contra su director, la guionista y uno de los entrevistados en la película. *Rocío* fue secuestrada judicialmente en abril de 1981 y un año después un juzgado de Sevilla condenó a Fernando Ruiz Vergara a dos meses de cárcel, cincuenta mil pesetas de multa y diez millones de pesetas de indemnización, además de prohibir la proyección pública del filme hasta que no se suprimieran tres escenas. Todo ello a pesar de que Ruiz Vergara declaró en el juicio que se autocensuró utilizando un catch y silenciando durante unos segundos la banda sonora para evitar identificar así a los autores de la represión franquista. La sentencia fue recurrida por ambas partes, aunque el Tribunal Supremo la ratificó en febrero de 1984 (Alvarado, 2013: 75).

Más allá de su relación con la censura, *Rocío* tiene un valor innegable como documento y como película. Ruiz Vergara y Ana Vila nos muestran la romería con un afán antropológico y etnográfico que va mucho más allá, analizando "los aspectos ideológicos y clasistas de una de las celebraciones que más han identificado icónicamente a Andalucía" (Trenzado Romero, 2000: 201). Observamos cómo la festividad religiosa es un acontecimiento que, como indica P. Nora, "atestigua no tanto por lo que traduce como por lo que revela, menos por lo que es que por lo que desencadena. Su significado queda absorbido por su repercusión" (citado en Layerle, 2009: 34).

En este sentido, *Rocío* se adentra en el análisis de las relaciones de poder y los procesos discursivos que a lo largo de la historia se han inoculado en la sociedad andaluza a través de la romería para ejercer la dominación. Los expone directamente, pero también "invierte con su forma los modos con los que la historia oficial es narrada por el poder para mantener el *statu quo*. Su heterogénea forma exploratoria, flexible y fragmentaria crea un 'collage' multidisciplinario"

Cine Documental

(Domingo, 2017: 320). Así, *Rocío* no es un simple ejercicio documental de observación, sino que busca la denuncia, la subversión discursiva, y lo hace a través de la reflexión, desde la "reflexividad como estrategia estética y el realismo como aspiración", ya que la película, "en la medida que ilumina las realidades cotidianas [en este caso la romería] de las coyunturas sociales de las que surgen, recuerda al mismo tiempo al espectador que la mimesis no es más que un constructo" (Stam, 2001: 183) sobre el que estructurar dinámicas de poder y dominación, ya que, como indica el antropólogo Isidoro Moreno en una de sus intervenciones en el documental (min. 51):

Frente al orden establecido, frente a los representantes de los poderes públicos y oficiales tanto religiosos como civiles, los almonteños, el pueblo de Almonte, es espontáneo, es libre, no acepta corsés ni imposiciones. Lo que ocurre es que ese es un momento que dura solamente varias horas al cabo del año y durante los 364 días restantes del año los poderosos vuelven a ser los de siempre y funciona entonces un mecanismo de autoconformidad por parte de quienes han sido poderosos en ese momento.

Respecto al funcionamiento de las hermandades, *Rocío* funciona como un panfleto: "el panfleto despliega la protesta de una forma herética. Pone en duda la organización aceptada de los fenómenos; las categorías establecidas" (Brenez, 2009: 186), contando la historia de las hermandades y retratando cómo ejercen su dominio y sus beneficios económicos, exponiendo que "su filiación religiosa les permite extender su control al contexto socioeconómico, y contradiciendo el nombre bajo el que se presentan, [empleándola] no para facilitar el acercamiento entre clases sino para perpetuar las relaciones de sometimiento social en su propio beneficio" (Domingo, 2017: 327). Y, además, la película lo hace narrando cómo estas hermandades surgen en momentos históricos en los que la

estructura social y los valores conservadores son puestos en duda, más por cuestiones económicas que religiosas.



Figura 4. Almonteños en el momento de acceso a la Virgen

En este sentido, observamos cómo la película “pone nombre y rostro a algunas de las víctimas y victimarios locales de la represión” (Espinosa Maestre y Río Sánchez, 2013: 79), siendo este el principal motivo formal por el que será perseguida y finalmente censurada la película, ya que relaciona los orígenes de las hermandades con los asesinatos y la represión franquista, con la tensión previa a la Guerra Civil, y lo hace dando voz a las “palabras de la última generación que puede hablar de la Guerra y de la represión franquista en primera persona” (Jerez Zambrana y Sánchez Alarcón, 2013: 306), es decir, rompiendo los pactos de silencio y amnesia que supuso el paso a la democracia y convirtiéndose en uno de los primeros documentales españoles que abordan abiertamente dicha represión:

Fernando Ruiz Vergara tuvo la desgracia de ser, al mismo tiempo que pionero de esto que se ha dado en llamar ‘memoria histórica’, la primera víctima del ‘derecho al honor’, o lo que viene a ser lo mismo, de la impunidad del franquismo, amparada por el modelo de transición y por el aparato judicial, siempre presto a cortar todo intento de establecer una verdad jurídica sobre los hechos ocurridos allí donde

los golpistas se impusieron en poco tiempo (Espinosa Maestre, 2013: 38).

De esta forma, podemos ver en pantalla la relación de las hermandades y las estructuras de poder religiosas y civiles con la represión que proviene de la época franquista:

Rocío explica cómo estos poderes, cuando sintieron sus privilegios amenazados por la Segunda República, unieron fuerzas y se valieron tanto del ya arraigado discurso de la religión cuanto de la violencia para naturalizar e imponer el para ellos muy beneficioso orden tradicional que en los años venideros les facilitaría, entre otras cosas, reinstaurar el control que tanto ansiaban sobre el Rocío y, con el rito, sobre el pueblo andaluz (Domingo, 2017: 329).

Además, el documental pone de manifiesto dicha relación a través del testimonio (fig. 5, min. 37) del entonces secretario de la Hermandad de Jerez de la Frontera (Cádiz):

Siempre han ido las personas pudientes desde que se fundó y, es más, los señores que lo fundaron, todos son personas de un bienestar económico bastante superior y elevado; entonces se ocupaba esta hermandad de hacer un Rocío a los señores que iban [...], porque, como el pueblo no podía ir, pues entonces iban ellos [...]. No es que realmente haya habido distinción de clases, sino [que] todos conocemos los años anteriores, desde los años 30 hasta la fecha, pues realmente ha habido una distinción de clases, pero no distinción de clases sino que el pueblo no se ha podido permitir el lujo de ir al Rocío, no porque ir al Rocío cueste mucho dinero, sino porque ni teníamos coche, entonces nada más que tenía coche el que podía. Para ir en este caso sin coche, [se] podía ir a caballo. ¿Quién tenía un caballo? Quien podía. Entonces, la clase media o la clase humilde, como se puede llamar también, pues no podía ir al Rocío. Realmente yo considero que distinción de clases no ha habido nunca, no ha existido aquí en Jerez.

En esta declaración observamos cómo se verbaliza, con fuertes contradicciones de discurso, la relación del Rocío con la cuestión de clase, es decir, se enfrenta el relato oficial de la fiesta con su filiación social real, apuntando a la romería como "campo que anticipó e ilustró las tensiones

existentes en la sociedad" (Domingo, 2017: 330). Ruiz Vegara y Vila introducen este testimonio tras una serie de imágenes que nos muestra la fundación de la hermandad jerezana en 1932 "en señal de protesta por los desacatos a la Virgen del Rocío cometidos por la República" y su relación con el ejército y la aristocracia, con la intención de mostrar la posición ideológica e histórica de las hermandades rocieras y retratando "el disfraz con que estas élites aristocráticas y eclesiásticas trataron de presentar una cuestión también ideológica como un problema desvinculado de los privilegios económicos que el orden social establecido les reportaba" (Domingo, 2017: 330).



Figura 5. El secretario de la Hermandad de Jerez de la Frontera

En este sentido, más allá de lo empleado para condenar la película al silencio, lo cierto es que, surgido en el contexto de la Transición, este documental fue visto por las autoridades públicas como una provocación y una ofensiva contra el nuevo consenso democrático. Asimismo, como hemos intentando mostrar a lo largo del artículo, la fuerza de *Rocío* reside en que, a día de hoy, pasados cuarenta años desde su estreno y su periplo judicial, sigue funcionando como un radical ejercicio de contrainformación "con testimonios vividos a modo de desarrollo argumentado, grafismo constructivista, montaje corto, canciones populares" (Brenez,

Cine Documental

2009: 187). Sigue siendo una película que impacta, porque en ella observamos todavía las heridas no cerradas, la representación simbólica del pueblo andaluz y sus tensiones de clase, y, sobre todo, una valiente ruptura con unas políticas de silencio que quisieron imponer a un país la desmemoria.

De igual modo, hemos intentando demostrar cómo este documental formó parte de un intento por hacer un cine diferente, con voz propia, desde Andalucía y para Andalucía y que supuso una disputa valiente del discurso dominante, aunque a día de hoy siga siendo una película (como muchas otras de la misma época) censurada y olvidada, escasamente conocida, salvo en contextos académicos y memorialistas.

Bibliografía

Alvarado, A. (2013), "Un lobo con piel de cordero. La censura en el cine documental después de Franco", en *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la Transición*, F. Espinosa, A. Río Sánchez y J. L. Tirado (eds.), Sevilla, Aconcagua Libros, 67-78.

Brenez, N. (2009), "En estado de epigrama contra el destino. Humor y panfleto documental en el cine francés de los años sesenta", en *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*, E. Oroz y G. de Pedro Amatria (eds.), Madrid, Ocho y Medio, 183-208.

Delgado, J. F. (1991), *Andalucía y el cine, del 75 al 92*, Sevilla, El Carro de la nieve.

Domingo, I. (2017), "Rocío: ensayo de una mirada sobre los silencios de la Transición", en *Hispanic Review*, vol. 85, n.º 3, verano de 2017, University of Pennsylvania Press, 315-338.

Cine Documental

- Espinosa Maestre, F. (2013), "Algunas claves ocultas de *Rocío*. Los sucesos del 32 en Almonte y la *cuestión agraria*", en *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la Transición*, F. Espinosa, A. Río Sánchez y J. L. Tirado (eds.), Sevilla, Aconcagua Libros, 19-46.
- Espinosa Maestre, F., y A. Río Sánchez (2013), "El 'caso Rocío' y la Transición", en *El caso Rocío. La historia de una película secuestrada por la Transición*, F. Espinosa, A. Río Sánchez y J. L. Tirado (eds.), Sevilla, Aconcagua Libros, 79-88.
- Jerez Zambrana, A., e I. Sánchez Alarcón (2013), "¿La memoria encontrada o la memoria inventada? Recursos narrativos y pautas de estilo de índole ficcional o subjetiva en los documentales históricos españoles recientes", en *Historia y comunicación social*, vol. 18, número especial, noviembre de 2013, 299-311.
- Layerle, S. (2009), "A prueba del acontecimiento: cine y prácticas militantes en Mayo del 68", en *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, D. Cortés y A. Fernández-Savater (eds.), Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 33-50.
- Monterde Lozoya, J. E. (2016), *Artes en pantalla. El cine como dispositivo crítico*, temario de asignatura impartida en Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.
- Morán, G. (2014), *El cura y los mandarines*, Madrid, Akal.
- Nichols, B. (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, traducción del inglés de J. Cerdán y E. Iriarte, Barcelona, Paidós, primera edición: 1991.

Nieto Ferrando, J. J. (2017), "Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática (1967-1977)", en *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, 401-420 (en línea).

Ruiz Muñoz, M. J. (2008), "Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)", en *Palabra clave. Revista de comunicación*, vol. 11, n.º 1, 123-139.

Ruiz Muñoz, M. J., e I. Sánchez Alarcón (2008), *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

Stam, R. (2001), *Teorías del cine*, traducción del inglés de Carles Roche Suárez, Barcelona, Paidós.

Trenzado Romero, M. (2000), "La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz", en *Revista de estudios regionales*, 58, 185-208 (en línea).

Filmografía

Ruiz Vergara, F. (1980), *Rocío*, Ana Vila y Tangana Films (España).

Tirado, J. L. (2013), *El caso Rocío*, producción del propio director, Zap Producciones (España).

Trías, E. (2018), *Rodar en andaluz. El cine andaluz en los años del cambio*, P. Pinzolas y Lucky Village Media (España).

— (2016), *Rodar en andaluz. Retrato de una generación de cineastas independientes*, P. Pinzolas y Lucky Village Media (España).