



¡¡¡CORRE, ROJO, QUE TE COJO!!! REPRESION, REPRESION, REPRESION...

tante

cine militante

cine

“Cinema 2002” núm. 64 (9-1978)

Entrevista con

ANDRES LINARES

MATIAS ANTOLIN

El «porqué» de un cine militante

Mientras nadie pensaría escuchando pronunciar la palabra «literatura», que se trata exclusivamente de novelas, cuando decimos «cine» se piensa, fatalmente, en «cine-espectáculo», aun cuando existe el cine publicitario, médico, militar, aficionado, científico, pornográfico, militante... ¿Qué es cine militante? Vamos a intentar, a lo largo de este informe, ayudados por las respuestas de **Andrés Linares** —un cineasta al margen, que milita—, definirlo.

En este mismo número se habla de la guerra civil española vista por el cine. La temática de la contienda alimentó muchos films. Unos exaltaban las hazañas del «héroe de Africa», del liberador, del Caudillo, de F. F. B., y no regatearon piropos a la Cruzada «mágica» ni a la «victoria» del general ferrolano. En este paréntesis de nuestra reciente historia sólo ha habido exaltación a los «vence-

dores» y represión a los «vencidos». Pocos han podido contestar o cuestionar, a través del cine, la dictadura franquista. Hoy algunos se preguntan: «¿Por qué perdimos la guerra?» Considero más acertado preguntarse: «¿Por qué perdimos la paz?» Una paz arrebatada por la fuerza, y sabemos que con la fuerza la razón no es para el más justo, sino para el más fuerte. Y ese era **El**. El Gran Dictador. El protagonista de casi todas las películas del cine español. Se insertaba su presencia, subliminalmente, a través del aparato represor cultural con su «índice» de temas malditos. Ejército, Iglesia, Jefatura de Estado, huelgas, nacionalidades, sexo, U. R. S. S., China, Cuba, mayo francés del 68, aborto, divorcio, drogas, torturas, cárceles... Hemos crecido en una realidad censurada y deformada por el monopolio de los aparatos informativos en un país con mensajes sustrados, entre líneas, donde la verdad y lo real resultaba subversivo. Había que rellenar esos vacíos, esas lagunas informativas. Había que contrainformar. Así

nacen estos cineastas militantes, estos guerrilleros de la cámara, solos ante el peligro. El cine contrainformativo nace de un impulso ético y de una necesidad colectiva. Un cine al servicio de causas progresistas que refleje los problemas de la clase explotada y oprimida. Cine donde la alternativa ideológica sea su factor determinante, ya que si el cine empezó siendo un medio más de colonización, de homogeneización cultural, de alienación, ha de transformarse en un instrumento de liberación; un cine que arranque de las raíces culturales del pueblo, él será su motor. Porque «no basta con ir al pueblo, hay que ser el pueblo» (**Cesare Pavese**). Se persigue realizar un frente de cine popular en el que el pueblo se encuentre construyendo la historia. Como la afortunada expresión del «Colectivo de Cine de Clase» cuando dice: «**No hacemos historia del cine, sino que hacemos la historia con el cine**».

Con estas premisas se han gestado films como «**El hoy es malo, pero el**

mañana es mío», «El cuarto poder», «El campo, para el hombre», «O todos o ninguno», «Objeción de conciencia en España», «Viaje a la explotación», «Largo viaje hacia la ira», «Antisalmó», «Estado de excepción», etc., etc... de colectivo de cine alternativo, Colectivo de Cine de Clase, Lorenzo Soler, Iñáqui Núñez... Cine de adscripción a las luchas colectivas y populares de este país, que significa una respuesta al sistema dominante. No existe cine fuera del sistema, la alternativa es con o contra el mismo. Se trata, pues, de una opción política para el realizador. De una forma de enfrentamiento con el cine-consumo-industria tradicional que se convierte en «controlador y expendedor» de cultura —su cultura—, dando la batalla a todos los condicionamientos que sojuzgan la libertad del individuo.

«Antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro tiempo. Antes el cine servía, como mucho, para describir el mundo (a menudo para disfrazarlo), a partir de ahora debe servir para transformarlo» (manifiesto «Hacia un tercer cine», de Solanas y Getino).

Es necesario operar una revolución co-



ANDRÉS LINARES.

pernicana en las fosilizadas concepciones del cine. Ese cine que fabrica y vende cultura, carente de ética y estética la mayoría de las veces, inmerso dentro del engranaje de mercantilización cultural. El costo de un film hace necesario refugiarse en el capital y el capitalismo se aprovecha de las posibilidades de captación del cine, de su magia, y lo utiliza para defender sus intereses. Alguien dijo que «en las salas oscuras de los cines del capitalismo se logra relajar incluso los puños fuertemente cerrados de los brazos en alto del proletariado». Si la industria del cine está en manos del capital difícilmente se hará un cine progresista. La alternativa es ponerse al margen. Aunque el cine marginal tiene un camino difícil. La clase dominante posee una gran capacidad para «ingerir» y neutralizar cualquier corriente contraria y para fagocitar todo acento de inquietud, todo movimiento cultural, por muy revolucionario que sea; no obstante, nunca debemos tomar el cine u otra clase de arte, como la «varita mágica» ca-

paz de solucionar todos los problemas. Las soluciones a los problemas políticos y sociales están dadas por caminos extracineamatográficos. El cine no hace la revolución, pero qué duda cabe de que ayuda a transmitirla. La información no cae del cielo, porque la revolución sí que es de este mundo.

En España han existido, y existe, un cine marginal, marginado, al margen de la industria. Hemos citado antes algún significativo ejemplo. Ha habido sonámbulos en la larga noche que en la clandestinidad gestaban un cine de resistencia a las leyes franquistas. **Andrés Linares** nos habla a continuación de su singular labor y de la del **Colectivo de Cine de Madrid**.

Andrés Linares: un cineasta sin carnet

Estábamos a las puertas del mayo francés. Por aquí corrían **Bahamontes**, **Amanco**; **El Cordobés** daba saltos de rana; los **Lópezes** andaban el «camino» y fraguaban planes y más planes; **Rafael** ponía una «h» de hortera a su vida; la **Lola** era más faraona que nadie; era, en definitiva, la primavera de **Fraga**. Todos estábamos aún iluminados por la lucecita de El Pardo. Y **Andrés Linares** no tenía decidido en aquel momento «qué iba a ser de mayor». Se presentó simultáneamente a los exámenes de ingreso en la Escuela de Periodismo y en la de Cine. Aprobó ambos. Tenía mimetismo al cine y optó por la segunda opción. No anidaba la esperanza de ingresar, ya que por aquel entonces, de 150 ó 200 aspirantes raramente aprobaban tres o cuatro en la rama de dirección. Curiosamente ese año lograron ingresar ocho o diez.

A. L.—«Yo no tengo mucho que ver con la gente que ingresó en la E.O.C. en el mismo año ni en posteriores. La mayoría de ellos procedían de clase alta o media. Mi caso no es así; mi familia es una familia obrera. No lo digo como «curriculum vitae», no es un pedigrée, a la inversa. Pero yo estaba allí. Y allí existía una cosa muy positiva y era que te daban muchos metros de celuloide para impresionar. No eran cursos teóricos, aunque había clases de Geografía, Historia, Deontología, Literatura, Historia del cine... Algunas materias absolutamente inútiles, donde no suspendían a nadie, representaban un puro trámite y estaban para que unos profesores ganaran su sueldo. Lo importante de la Escuela eran, no las clases de dirección, sino las prácticas de dirección, porque las clases teóricas, al menos por los profesores que a mí me tocó, no valían nada. El primer año que estuve allí ya metí la pata. En la práctica que tenía que hacer, en el límite de cuatro o cinco minutos, se me ocurrió realizar, ni más ni menos, que el asesinato de **Ruano**. Esto era en el año 67. Y significó una metedura de pata en dos sentidos. Primero, porque en tan reducido margen de tiempo, dos días de rodaje, en tan pocos minutos para narrar y sin ninguna experiencia de cine, ponerte a contar una cosa de este tipo es aventurado y lunático. Y, en segundo lugar, como es lógico, me cargaron. No porque la práctica fuese mejor ni peor que las otras. Era como la de los demás: malísima; pero con el agravante de que, además de horrible, me suspendieron. Ahí hubo un

tiempo en blanco, porque me fui a la mili a «cumplir el servicio a la Patria». Al año volví. Me reintegré e hice primero y segundo. En segundo se desentendó la huelga y nos echaron a todos.»

Nace el Colectivo de Cine de Madrid

Personalmente siempre creí que este grupo de cine era el órgano de propaganda del P.C.E. Según **A. Linares** esto no es así. Incidía la circunstancia de que la identificación ideológica del grupo nacía de que la mayoría eran militantes del P.C.E. En sus estatutos se definían como una organización de carácter político destinada a la realización y difusión de films de carácter militante, en una línea de análisis de la realidad marxista-leninista, pero no supeditada a la de ningún partido ni organización. El Colectivo se desdobló en dos frentes: grupo de producción y grupo de distribución-exhibición. Y se planteó, como tarea importante y necesaria, la filmación de todas las incidencias y acontecimientos de la vida política, social, laboral, cultural, etc..., que puedan producirse dentro del Estado español y que considere de especial relevancia. También se planteó entablar y mantener contactos regulares para fines de intercambio, proyectos conjuntos, etc., con otros grupos o colectivos de cine militante ya existentes, fundamentalmente en Barceló, y contribuir a la consolidación de los que están despuntando en otras nacionalidades y regiones del Estado. Hay un dato histórico muy significativo: en ningún país fascista ha habido en el campo del cine ninguna alternativa en contra del régimen (Portugal, Grecia, etcétera...). En países con regímenes dictatoriales el único que ha dado un fenómeno de un cine militante, de alternativa, ha sido España. Y esto es singular.

P.—¿Cómo nació el Colectivo?

R.—En una de las numerosas crisis por las que pasó el sector de cine del P.C.E., una serie de militantes planteamos que para que no fuera exclusivamente un club de discusión y aquello fuera algo operativo y tuviera incidencia en lo que ocurría en la sociedad, los militantes del P.C.E. tendrían que asumir, al margen de las tareas políticas propias de un militante de partido (en aquel tiempo era enviar «Mundo Obrero» por correo), las tareas específicas de los cineastas del partido. Era poner sus conocimientos y capacidad profesional al servicio de la lucha popular. Es decir, que si nos considerábamos gente de cine teníamos que poner esos conocimientos al servicio de las luchas reivindicativas en vez de dedicarnos a pegar carteles o mandar el «Mundo Obrero». Cosa que también se podía hacer, pero que podía hacer cualquier otro tipo de persona. Debíamos empezar a rodar. Esta propuesta fue aceptada nominalmente y se crearon tres grupos de trabajo: el de propaganda, otro era el del frente sindical y otro el de cine, que no tenía aún nombre ni nada, sólo pensábamos en su función. No funcionó nada por esas crisis que se dan tan a menudo en los sectores intelectuales de los partidos políticos, no sólo del cine, sino también en otros campos. Y la organización desapareció. Quedamos dos personas, concretamente **Miguel Hermoso** y yo, que nos dedicamos

a trabajar en este tercer frente cultural del partido. Era el año 71. Nos pusimos a trabajar sin ningún apoyo, sin ninguna infraestructura. Rodábamos con cámaras prestadas. Con material que comprábamos y la mayoría de las veces con lo que nos regalaban de restos de TVE y colas de films profesionales.

Etapa heroica

Realizar este tipo de cine era de héroes. En España, en cuanto no tienes la documentación en regla te requisan la cámara. Los laboratorios están absolutamente controlados (ahora no tanto, claro). Cada material que llegaba a revelar debía llevar su cartón de rodaje e in-

ilegal. El fiscal pedía cinco años de cárcel. Quedó en un mes. Hubo una época en que **A. Linares** se quedó completamente solo, ya que **M. Hermoso** se encontraba en libertad provisional y no podía participar directamente. En este paréntesis muere el dictador. Amanecía un 20 de noviembre del 75. Y se abren nuevas posibilidades para este país. En este momento se conforma lo que se llamó «**Colectivo de Cine de Madrid**». Pero antes, durante la etapa heroica.

A. L.—«El primer trabajo que hicimos Miguel y yo fue un reportaje sobre la muerte de **Pedro Patiño**, obrero de la construcción que mató la Guardia Civil durante una huelga del ramo en Getafe. Fue un trabajo absolutamente rudimen-

nos proponíamos ni hacer películas, es decir, intentábamos hacer una labor de contrainformación, y simplemente con que se vieran, aunque fuera mal, y se oyeran, aunque fuera peor, las cosas que estaban ocurriendo y de lo que no se informaba oficialmente era suficiente.

Esta es la primera etapa, que es absolutamente heroica. La edad de hierro. No se puede llamar de otra forma.»

Guiados de un criterio periodístico se rodó todo lo que se relacionara con la lucha obrera, estudiantil, con la lucha de clases y con las alternativas que se ofrecían. Cualquier hecho representativo de ello, cualquier suceso que conmocionara al país intentaba ser recogido por estas cámaras militantes. Después, las películas, aquí en España, se veían muy poco y en condiciones muy difíciles. Las proyecciones eran superclandestinas, con citas previas. «Citabas a la gente en las esquinas y las llevabas serpenteando hasta el lugar de proyección», me dice Linares. Allí, la gente asistente, aunque iniciada ya y suficientemente sensibilizada, se jugaba el tipo. Era como un acto de solidaridad, pero conllevaba mucho de masturbación mental y **A. Linares** es consciente de que la labor era muy frágil. Sin embargo:

A. L.—«Pero existía la labor de la proyección exterior. Estas películas tenían más vida y más incidencia fuera de España. Prácticamente desde nuestros primeros films asistimos con ellos al Festival de Leipzig (R. D. A.). Allí se daba a conocer y normalmente eran vendidos a varias televisiones. Esto servía para sensibilizar a la opinión pública extranjera. También en Alemania, Francia, Bélgica... para los emigrantes españoles, este cine tuvo una exhibición notable. La distribución es clave para el Colectivo, ya que el cine que hacemos, si no lo distribuimos, joder, pues no cumple la labor de contrainformación ni de agitación que es su fin último.»

Decíamos antes que con la muerte de Franco se despeja un poco el horizonte. Y al «dúo solitario» de Linares y Hermoso se incorporan otros cineastas y se conforma una organización apoyada en la experiencia anterior del tándem; se cuenta con una cámara, moviola y las películas realizadas. Los nuevos procedían, unos de la Facultad de Ciencias de la Información, otros eran gente como **Tino Calabuig** («La ciudad es nuestra»), etc... Se empieza a trabajar. Y con la denominación de «**Colectivo de Cine de Madrid**» se realizan: «**Amnistía y libertad**», «**Raimon sing**» y «**Vitoria**». A partir de aquí surgen las inevitables crisis de que hablaba **A. Linares** al principio y el grupo se desintegra. **Andrés Linares**, eterno sobreviviente.

A. L.—«Los problemas de fondo, internos, se podían haber solucionado buscando un arbitraje o como quieras. El problema principal es que habíamos perdido virtualidad ya. Es decir, que el trabajo que habíamos venido desarrollando durante una etapa histórica había sido válido. Era lo único que se pudo hacer y tenía sentido. Pero al cambiar las circunstancias históricas nos quedamos desfasados. No todavía, pero sí si seguíamos en esa línea. Se planteó el problema de que había que dar el «salto cualitativo»: pasar de un cine muy pobre y torpe técnicamente, sin medios, de pura contrainformación, nada elaborado, a hacer realmente películas. Todo esto



VITORIA, HERMANOS, NO OS OLVIDAMOS.



LOS ENCAUSADOS DEL «PROCESO 1.001».

cluir un informe policial certificando duración, metros, nombre de quien lo llevaba, de qué trataba la película, etc... En estas condiciones, terminar un film de las características del cine militante era una aventura. El Colectivo rodó por aquella época: «**Presos**», «**Universidad 71-72**», sobre los conflictos que hubo aquel año en la Universidad. También se rodó el «**Proceso 1.001**», después la lucha obrera en España y otros trabajos de este tipo. Durante el rodaje de «**Universidad 71-72**» fue detenido **Andrés Linares**. Le cascaron dos meses de cárcel. Pero eso no impide el funcionamiento del grupo (**M. Hermoso** y **A. Linares**) y su estancia en la cárcel le sirvió para introducir en ella una cámara y rodar materiales que después se utilizaron para «**Proceso 1.001**». En mayo del 73 detienen a **Miguel Hermoso** por propaganda

tario, 16 mm., blanco y negro. En muchos casos no se disponía de imágenes filmadas y hubo que insertar fotos malísimas y tal. O sea, algo pobretón fue el inicio de todo esto. Aunque he dicho que éramos sólo dos personas, obviamente contábamos con otras ayudas. Todo el material que se rodaba no se podía revelar aquí, tenía que salir fuera del país. Se revelaba en París. Montaje, sonorización y demás trámites se cumplimentaban allí. Exiliados españoles en París, profesionales franceses, montadores, técnicos de sonido, etc..., eran los que nos ayudaban a elaborar los materiales que rodábamos aquí clandestinamente. Siempre rodados en condiciones muy pobres, se hacían con poquísimo dinero. No se hacía más que una banda sonora; jamás hubo mezclas ni nada que se le pareciese. Pero, vamos, entonces tampoco

produjo una profunda insatisfacción y desencanto entre nosotros. Veíamos que quedábamos reducidos a ser una especie de «free-lance», que proporcionábamos materiales filmicos arriesgados a televisiones extranjeras, que nos estábamos especializando en saber correr muy bien delante de la Policía, en escondernos las cámaras en los sitios más insólitos. Esto había servido durante la clandestinidad, pero al morir Franco, al venir un Gobierno reformista y la intuición de una posible democracia, nos dimos cuenta que no se podía seguir así. El público pedía más rigor y nosotros no teníamos la capacidad de satisfacer la potencial demanda que iba a nacer a partir de este momento. Se consideró que había que dar el famoso «salto cualitativo». Había que hacer productos mejor elaborados, más rigurosos, más reflexivos, menos de pura contrainformación y más de análisis y profundización en los hechos.»

El Colectivo hacía dos tipos de films. Unos nacían de acontecimientos concretos provocados por la actualidad. Ocurrieron los hechos de Vitoria y se preguntaron:

A. L.—¿Vamos o no? Decidimos que sí. Arrancamos rápido con el material de que disponíamos: alguna cola de color, otras de blanco y negro..., una cámara, un magnetofón y salir pitando para allá. Se rodó el entierro, entrevistas con la gente, con testigos, etc... Buscamos otros materiales como fotos, periódicos y tal, y con todo se montó el film. Eran casos que se consideraban imprescindibles filmar y se filmaban por encima de todo. Había otro tipo de films que yo llamo de un solo día. Lo de «**Raimon sing**», «**Voces para unir, compartir, construir**» e incluso la última, «**Una fiesta por la democracia o el oro del P. C. E.**». Un acontecimiento muy importante, muy significativo, que era interesante recoger su testimonio, iba y se rodaba. Son films, si quieres, coyunturales, no con un sentido peyorativo del término. Con otros criterios se rodaban films donde pueden encajar «**Amnistía y libertad**», «**Proceso 1.001**», etc... nacen de una serie de materiales rodados sin criterio, con estilo periodístico. Había unas huelgas en Getafe, una manifestación en la Gran Vía u otros acontecimientos, cogíamos las cámaras y, ¡hala, a rodar! En un principio este material se enviaba inmediatamente fuera del país, tú sabes las dificultades que tenían para rodar aquí las televisiones extranjeras este tipo de actos, y entonces nosotros les abastecíamos de este material «subversivo». Al cabo del tiempo, claro, se nos acumulaban una serie de estos materiales, inconexos y heterogéneos. Así, las películas eran tan disparatadas. «**Amnistía y libertad**» era como un cóctel donde confluía la salida de Camacho de la cárcel, la manifestación de los vecinos de no sé dónde, la huelga de no sé qué... Pero es que interesaba dar la contrainformación cuanto antes y había que «comercializar» los films. Y esto era lo más jodido. Porque para comprar película virgen para rodar la siguiente manifestación teníamos que haber comercializado la otra anterior.

¡Silencio, se mata!

A veces, desgraciadamente, a la expresión cinematográfica popular del ¡si-



LA SANGRE DE SAUQUILLO, VALDEVIRA, BENAVIDES, RODRIGUEZ Y HOLGADO, UN REGUERO DE LIBERTAD.

lencio, se rueda!, es necesario oponer un patético ¡silencio, se mata! No es el momento de reflejar aquí el número de cineastas asesinados o desaparecidos en América Latina como consecuencia de las dictaduras fascistas allí reinantes. Desde aquí me ha provocado este título otras motivaciones. A punta de pistola y metralleta se quiere cortar de raíz cualquier balbuceo democrático como el que intenta el Gobierno Suárez. Cuando escribo estas líneas acaban de caer abatidos por el fuego de las armas y la sinrazón: un extraordinario colega, José María Portell; balas incontroladas asesinaban en Pamplona, Rentería, Madrid... ¿Se ha desenterrado el hacha de ¡viva

la muerte!? Mientras tecleo este informe observo cómo este grupo de cineastas ha recogido las muertes de Vitoria, o el anterior caso Patiño, o el más reciente vil asesinato de los cinco abogados laboristas en el despacho de Atocha, cuyo único pecado era ser comunistas y ponerse al lado del más débil. País violento éste donde las cámaras se ven obligadas a testimoniar tanta muerte absurda, a ver cuándo estas mismas cámaras pueden recoger la cosecha de una libertad que estamos empezando a sembrar desde actitudes democráticas.

A. L.—«De repente estás en la cama, te llama un amigo y te comunica que



«UNA FIESTA PARA LA DEMOCRACIA O EL ORO DEL P. C. E.»



Cine y militancia y cine militante

A. L.—Pienso que determinados películas del cine militante pueden estar al servicio de una ideología, de un partido político o de una central sindical. Se puede hacer un film como éste de «Una fiesta por la democracia o el oro del P. C. E.», que intenta no ser sectario y todo lo que tú quieras, pero que está al servicio de un partido concreto. Pero eso es sólo un aspecto del cine militante y pienso que nunca debe ser el único. Hay que hacer films —ésta es la línea que yo me planteo y creo hay que abordar— que no sean propaganda de ningún partido político o central sindical que, por supuesto, tenga una visión de fondo marxista, porque otra cosa no vamos a hacer, pero que sean películas que traten problemas como, por ejemplo, el paro, el problema del campo, de la mujer, el problema de la sanidad, de la ecología, de la energía nuclear, de la Iglesia, de la forma de Estado, etcétera..., vistos desde una perspectiva de izquierda, marxista, pero que no sea recuperable únicamente por partido. Es decir, que sea un film con el que se pueda identificar, pues, todo un abanico ideológico que podría ir desde el P. S. O. E hasta la O. R. T. o lo que tú quieras. Esa es la idea. En el término «militante» va inherente su marginalidad, independencia, paralelismo, alternativa, independencia, etcétera... Lo que pasa es que para hacer esto necesitas una independencia política, porque ningún partido te va a financiar este tipo de cine. Si un partido pone dinero persigue que esté a su servicio, que exista una rentabilidad política directa de ese film. Espera lograr potenciales votos electorales, recordar que su programa es el mejor, etcétera...

P.—¿Existe alguna gestión de política cinematográfica dentro de los partidos?

R.—En España, ninguna. En este país estamos intentando una experiencia insólita. No sé cómo seguimos adelante, ya que esto es como la cuadratura del círculo. En Francia, Italia y otros países existen los grupos de cine de los partidos políticos y son grupos asimilados al departamento de propaganda de esos partidos: UNICITE (P.C.F.) y UNITELLE

(P. C. I.). Son grupos de producción-distribución que intentan funcionar como tales empresas. No ser rentables pero tampoco perder dinero. A pesar que siempre pierden algo cada año y cierran los saldos con un déficit que es, inmediatamente, absorbido y enjugado por los partidos. Estos partidos comunistas francés e italiano valoran la labor propagandista y de agitación de estos trabajos cinematográficos, su gran importancia. Aquí no ocurre nada de esto. Aquí, siendo militantes del PCE, somos gente que trabajamos no al margen del partido, pero totalmente desamparados, por decirlo de algún modo. Si se da una coincidencia de identificación y nuestros filmes son asimilados por la línea del PCE es porque somos militantes y nos salen así. A lo mejor no sabemos hacerlos de otra forma. Pero en ningún momento ha habido una imposición de una línea a seguir, ni ha habido un comisario político que nos diga qué y cómo hay que hacerlo. Incluso en este último filme de la fiesta del PCE, al perseguir exaltar a la base del partido (es un canto a la militancia de base, es decir, a los militantes de a pie), y al hacer un poco caso omiso del papel de los dirigentes o de su intervención (al menos determinados dirigentes), que, dicho entre comillas, su papel en esta fiesta de Torreldones fue nefasto, pues eso, es un filme que no les hace mucha gracia. Ya ves. Si nosotros dependiéramos orgánicamente del organismo de propaganda del PCE, posiblemente el filme no se hubiera hecho así, tal vez hubiera tenido un tono más oficialista. Un tono menos espontáneo, menos de homenaje a la base. Al no depender del partido, esto nos jode, al no cobrar ni un duro por nuestro trabajo, pero a cambio nos da una gran libertad.

P.—¿Entonces, no te consideras en ningún momento cineasta panfletario, ni portavoz de un partido?

R.—Seré panfletario, pero porque me sale de dentro. Lo que no soy es cineasta burócrata. Que creo es muy distinto, porque a mí lo de panfletario no me molesta como adjetivo. Insisto en que la línea del cine militantes es la de hacer cine de análisis y cine de reflexión, que sirva, como te decía antes, para un amplio abanico de la izquierda y que sir-

acaban de matar a cinco compañeros en un despacho laboralista de Atocha. Viene el primer momento de aturdimiento, pero en seguida piensas, coño, hay que hacer algo. Es necesario testimoniarlo. Hay que dar a la gente una visión sin el filtro oficial. Así se realizó «Hasta siempre en la libertad». Pasa el tiempo, sigue latiendo el malestar y la insatisfacción de que tenemos que avanzar y abordar proyectos más ambiciosos. Más sólidos y coherentes en todos los sentidos. Cosa que aún no hemos hecho. Porque la película «Una fiesta por la democracia» es algo excepcional y no responde exactamente a lo que yo creo debe ser el cine militante que necesita esta sociedad.»

Aproveché aquí para preguntarle: «¿Qué entiendes por cine militante?» Y A. Linares me respondió: «¡Hombre, si ya lo expliqué en el libro, Matias. ¿No lo has leído?» Muy agudo este chico. Sin embargo, logré que clarificara y divagara un poco más. Veamos:



Una fiesta por la democracia

(o el oro del P.C.E.)

HAN COLABORADO EN EL FILM

César Alonso de los Ríos	Miguel Angel Nieto
Roberto Bodegas	Niceforo Ortiz
Luis Cano	Peridís
Tino Calabuch	Leopoldo Polo Villaseñor
Augusto F. Valbuena	María Luisa Quesada
José Luis García Sánchez	Emilio Rincón
Jesús García Vento	Josechu San Mateo
Andrés Linares	Guillermo Santoro
Angel Megino	Paco Umbral
Luis Megino	

COORDINACION:
Juan Antonio Bardem

DIRECCION:
Andrés Linares



va no sólo para gratificar a la gente, diciendo: ¡coño, que cojonudos somos los rojos! Sino que sirva para hacer pensar, reflexionar e incluso que, en un momento determinado, pueda plantearles situaciones desagradables. Muchas veces la izquierda se considera infalible, que vive, piensa, en el mejor de los mundos, y que son muy listos. Urge plantear las contradicciones de la izquierda, sus fallos históricos. Porque, claro, ahora el eurocomunismo hace abstracción de todo el servilismo y de todo el stalinismo que ha existido durante tantos años. Por consiguiente, habría que hacer un cine que haga a la gente reflexionar sobre todo esto.

P.—Sin mirar al tendido para brindar la faena, ¿qué consideras lo más positivo de vuestra labor durante la clandestinidad?

R.—«Lo más positivo ha sido la labor de contrainformación y de agitación que

se ha podido hacer con este cine militante. Nada desdeñable, porque estamos haciendo estadísticas: número de proyecciones y espectadores que han visto películas como «Vitoria» o «Hasta siempre en la libertad» y otras de estas características de otros compañeros, y ya empiezan a aproximarse a cifras no del cine comercial de la Gran Vía, pero sí al cine de las salas de arte y ensayo. Pienso, también, que hemos dado la alternativa, sobre todo, en la creación y potenciación de canales paralelos. El lote de nuestro material ha revitalizado bastante, por un lado, los cine clubs, que pasaban por momentos de atonía, a los que el momento histórico les había superado. Además, no sólo distribuimos nuestros filmes, sino los de compañeros cineastas cubanos, chilenos, brasileños, colombianos, alemanes, vietnamitas... Siempre que enviamos la película adjuntamos un impreso donde se solicita a la gente que después nos conteste

explicitando: número de asistentes, acogida del filme, si ha habido o no coloquio, qué expresiones hubo, si gustó o no y los porqués, qué defectos le ven, qué cosas se podrían mejorar y luego también que qué tipo de cine creen es necesario, qué clases de películas echan en falta. Casi todos, te puedo decir hoy, piden a gritos un filme incidente en la problemática del campo.

Aparte de otros proyectos que podamos realizar más inmediatos, si lo demandan las circunstancias del momento, pensamos elaborar un próximo filme sobre la agricultura, sobre la situación del campesinado español. Tema a abordar con reposo y rigor.

Fundamentalmente, por el tipo de demandas de filmes, y por los lugares de donde los solicitan, estamos llegando a la conclusión de que existe un potencial mercado en los pequeños pueblos, en las zonas rurales, en las ciudades de provincia y en los suburbios de las grandes capitales para consumir este cine militante, por lo que es necesario tratar su problemática en el cine.»

Andrés Linares me explicó las razones de la no incursión del cine militante español en su libro «Cine Militante». Fue una cuestión de seguridad, Franco aún vivía, y no creyó oportuno insertar en las páginas nombres que podían acarrear problemas. Por otro lado, el movimiento aquí no era comparable a los que existían en Francia, Italia, Japón o Estados Unidos. Me hace saber que acaba de terminar su segundo libro sobre cine político, con reseñas de películas que van desde las que encajan en el cine marginal hasta «Novecento». Serán ciento cincuenta películas, comentadas y con ficha y lugar donde se pueden obtener para su exhibición. Una especie de catálogo de cine político. Sin duda, una guía útil. Esa es su idea. Nos despedimos con una cierta dosis de optimismo, con la perspectiva de un futuro congreso de cine, próximo a celebrar, que están elaborando los partidos políticos.

PREMIOS OBTENIDOS

- 1972: Premio «FIPRESCI» (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica, por el film «Presos», en el Festival de Leipzig).
- 1973: Premios del IDEHEC y de la ECOLE DE VAUGIRARD, por el film «Universidad 71-72», en el Festival de Grenoble.
- 1976: Premio «EGON ERWIN KISCH», por el film «Vitoria», en el Festival de Leipzig.
- 1977: Premio «QUIJOTE», por el film «Vitoria», en el Festival de Cine en 16 mm. de Alcalá de Henares.
- 1977: Premio especial de la Asociación de Trabajadores del Cine y la Televisión de la República Democrática Alemana, por el film «Hasta siempre en la libertad», en el Festival de Leipzig. ■