



**“Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español”, MACBA / Arteleku, UNIA arte y pensamiento, núm. 4 (2007)**

**COLECTIVOS DE CINE  
Y CINE MILITANTE  
(1967-1981)**

## El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)

LYDIA GARCÍA-MERÁS

No hacemos historia del cine sino que hacemos la historia con el cine.  
HELENA LUMBRERAS. Colectivo de Cine de Clase<sup>1</sup>

Abordar un estudio sobre el cine militante producido desde las postrimerías del franquismo hasta los años previos a la consolidación de la democracia supone enfrentarse con un escollo de partida. En concreto, delimitar a qué tipo de trabajos nos estamos refiriendo, ya que las fuentes a menudo incluyen al cine militante dentro del mismo cajón de sastre que diversas prácticas cinematográficas, etiquetadas por la prensa de entonces con denominaciones, a menudo intercambiables, tales como cine independiente, *underground*, marginal, cine pobre, subestándar, paralelo, perpendicular, artesanal, que pueden llevar a confusión con respecto a las que aquí se analizan. A esta dificultad se une el acceso limitado a las películas, y la complejidad de investigar a partir de unos textos críticos y analíticos en su mayoría producidos por los mismos protagonistas de este fenómeno, con todo lo que ello trae consigo. Expuestas estas prevenciones, las páginas que siguen se proponen enmarcar una serie de prácticas filmicas que, desde diversos ámbitos de la izquierda, concibieron este medio como lugar de acción política y como arma ideológica contra el franquismo.

A pesar de que los artífices de estos films fueron en su mayoría miembros de partidos de izquierda, actuaban con relativa independencia de los grupos en los que militaban.<sup>2</sup> Las agrupaciones políticas y sindicales, aun reconociendo la capacidad de difusión de los medios de comunicación de masas, nunca se involucraron lo suficiente, ya fuera por indiferencia, ya porque sus esfuerzos estaban destinados a cuestiones más inmediatas o, simplemente, porque fueron los propios realizadores quienes prefirieron desenvolverse solos a la hora de acometer la producción de las películas libres de cualquier supervisión externa. Por lo tanto, fue la confluencia de inquietudes de diversos cineastas y grupos de realizadores convencidos de ser parte de la lucha ideológica lo determinante del fenómeno conocido como cine militante en tiempos de la Transición. En conjunto, y a pesar de su frágil estructura y la heterogeneidad de su filiación política, se filmaron nada menos que un centenar de películas a lo largo de los aproximadamente catorce años en que puede localizarse este fenómeno (entre 1967 y 1981, con una mayor incidencia entre 1969 y 1977).<sup>3</sup>

Para exponer la génesis y posterior disolución del así conocido como cine militante, es preciso advertir que lo que caracteriza a estas películas es que fueron concebidas como un instrumento de lucha política, cubriendo vacíos informativos con los asuntos que ni el cine ni la televisión del Régimen permitía mostrar en sus pantallas, lo que en la jerga de la época se entendía por "contrainformar". Al mismo tiempo, deseaban ofrecer una visión más ajustada de la sociedad española huyendo de la visión falsamente idealizada que ofrecían los medios de comunicación férreamente controlados. La censura de la época lo impedía a través de los cauces establecidos, de modo que la única forma de

poder mostrar estos temas era situarse del otro lado de la legalidad y emplear un sistema alternativo de producción y exhibición de las películas.<sup>4</sup> En consecuencia, se situaron fuera del marco legal haciendo caso omiso de la censura, convencidos de que los films resultantes eran instrumentos de liberación que intervinieran en el cambio sociopolítico. En consonancia con estos planteamientos, rechazaron integrarse dentro del aparato cinematográfico por considerarlo doblemente cómplice (del entramado capitalista y del Régimen) y despreciaron a aquellos realizadores a los que calificaban como "agentes ideológicos" de la dictadura:

El cine es un aparato ideológico. Su función principal, igual que la de cualquier aparato ideológico del Estado, es la de asegurar la reproducción de las relaciones de producción. En una sociedad capitalista, la de mantener, reproducir y perpetuar las relaciones de producción/explotación capitalista.

La clase dominante precisa, en cada campo, de intermediarios cualificados que, impregnados de ideología, la reproduzcan eficazmente. En el espacio cinematográfico, y como consecuencia de la división social del trabajo y de la tarea específica que le es "atribuida" en el proceso productivo, este papel es desempeñado por el director mediante su práctica "estética". Realizador agente ideológico.<sup>5</sup>

Estos presupuestos se asentaban en los conceptos de hegemonía y bloque hegemónico de Antonio Gramsci y de ideología del también marxista Louis Althusser. El primero sostenía que el Estado controla al proletariado gracias a la hegemonía cultural que ejercen las clases dominantes ya que, para ejercer el poder sobre ellos no basta con la fuerza, sino que es preciso obtener el consentimiento más o menos implícito que se logra a través del sistema educativo, la institucionalización de la religión y los medios de masas. Para Gramsci este proceso era reversible en el sentido de que sería viable realizar una acción política desde las superestructuras de la sociedad que condujera a construir una nueva hegemonía. Louis Althusser formula el concepto de ideología a partir de la idea de hegemonía gramsciana actualizándola en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* con las enseñanzas de Sigmund Freud y Jacques Lacan. Althusser situó al cine como uno de los "aparatos ideológicos" que el Estado utilizaba subrepticamente en favor de sus intereses. En consecuencia, si el cine pertenece a la industria ideológica y esta se encuentra al servicio de una ideología burguesa, la misión del realizador militante consistirá en contrarrestar las secuelas de la doctrina represora difundida por las pantallas comerciales.

El cine militante rechaza la visión de las películas como un objeto de consumo que se presenta como puro divertimento, una fórmula ejemplarizada en el cine de Hollywood. Caracterizado, según sus detractores, por ser un cine acrítico y de un idealismo vacío que impone sus gustos al espectador, el caballo de batalla consistía en combatir sus efectos alienantes. Sin embargo, el rechazo del cine industrial hollywoodiense era parejo al cuestionamiento del cine de autor divulgado por los integrantes de la revista especializada *Cahiers du cinéma*. Lo que la burguesía contemplaba como la expresión personal y subjetiva de un "cineasta artista" aparecía ante sus ojos como sostén de los valores de las clases dominantes. La solución para combatir ambos frentes, el cine de entretenimiento, por

un lado, y el resultante de la política de autores, por otro, no podía estar en una posición equidistante, sino completamente al margen de la industria, en la alejamiento o, incluso, en la más dura clandestinidad. Por ello resultaba indispensable buscar estrategias autónomas de producción, distribución y exhibición de sus proyectos. Algunas de estas primeras películas se produjeron sin una idea clara de dónde podrían proyectarse pero poco a poco comenzaron a interesar en determinados círculos universitarios y a exhibirse en una amplia red que incluía a cineclubs, asociaciones de vecinos, parroquias y centros sociales.<sup>6</sup>

Dentro del cine militante hubo dos posturas principales aunque nunca verdaderamente antagónicas. La defendida por los partidarios de la experimentación formal, que sostenían que para luchar contra el sistema era preciso combatir sus mecanismos de comunicación y consumo, y los que argumentaban que las películas debían ser en todo caso legibles para el espectador –y, por tanto había que prescindir de innecesarias experimentaciones– puesto que lo esencial consistía en transmitir el mensaje a sus destinatarios (obreros, campesinos y estudiantes). Estos debates teóricos derivaban de los mismos que recorrieron Europa a lo largo de los años sesenta y en los que “la polémica giraba en torno a la disyuntiva establecida entre quienes creían que un cine revolucionario debía serlo a la vez en su discurso político y en los códigos de expresión (una línea teórica defendida por Philippe Sollers y la órbita de la revista *Tel Quel*) y aquellos que, movidos por el celo militante, supeditaban cualquier desvío formal a la eficacia y transparencia de un mensaje dirigido a las clases populares”.<sup>7</sup> Y, sin embargo, no eran otra cosa que un capítulo más del eterno dilema sobre si se deben sacrificar o no las innovaciones formales para llegar a una mayor audiencia, una discusión que ya está presente en los años veinte. En el caso español, esta discusión se escenifica en la mesa redonda con cineastas militantes reproducida en la selección de documentos bajo el título “Cine militante” en la que Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Helena Lumbreras, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernesto Blasi confrontan pareceres ante los miembros de la revista *El viejo topo*, Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí sobre lo que para ellos es el cine militante y cuál debe ser el papel de la innovación formal con respecto a la claridad expositiva.<sup>8</sup>

El fenómeno del cine militante se encuentra íntimamente ligado a la aparición de los colectivos cinematográficos. Estos se desarrollaron inspirados en el trabajo anterior de grupos de tendencias similares, sostenidos por modestas productoras-distribuidoras que concebían sus películas como una herramienta de lucha social y política tales como Unicité (en Francia, asociada al Partido Comunista Francés), Unitel (en Italia, vinculada al Partido Comunista Italiano), las experiencias de la alemana Kino Arsenal, o las producidas al margen de la industria en Latinoamérica y dentro del *underground* estadounidense.<sup>9</sup> Hay que notar que en España se empiezan a propagar estas iniciativas cuando el cine militante está decayendo fuera de nuestras fronteras, lo cual hace pensar que la aparición de los colectivos no obedece a circunstancias equivalentes, por tomar un ejemplo próximo, a las que sirvieron de contexto a las cooperativas cinematográficas francesas. Aunque respondan igualmente a la radicalización de las posiciones políticas de sus miembros, lo específico dentro de nuestras

fronteras son las circunstancias bajo las que se desarrolla: el periodo tardo-franquista que obliga a ejercer en la clandestinidad.

La producción cinematográfica en el seno de un colectivo contradecía el hacer individualista del cineasta burgués que ofrecía "su mirada" sobre el mundo. Este tipo de cine promocionado institucionalmente desde 1967 con la aparición de las salas de Arte y Ensayo, era rechazable por doble motivo: por su pertenencia al engranaje capitalista y por sostener su ideología represora. En consecuencia, desafiar a este tipo de cine denotaba bajo la dictadura una crítica tanto al sistema político como al económico: "El Régimen podía tolerar el trabajo de un artista discolo y rebelde (presentando ese gesto como uno de tolerancia) pero no las experiencias del trabajo colectivo, donde participan multitud de agentes difusos –lo que impide el control de sus actividades– y en los que la responsabilidad se diluye (lo que permite a sus autores eludir las acciones represivas)."<sup>10</sup>

El colectivo podía ser anónimo y, como tal, firmar solo con el nombre del colectivo (como en el caso del Colectivo de Cine de Clase o de SPA) o, por el contrario, hacer explícito el nombre de los integrantes (Equipo Imaxe, Yaiza Borges). Esta aclaración es oportuna porque, además de poner de manifiesto el carácter ilegal de estas producciones, revela la forma diversa de entender el trabajo en grupo dentro de los colectivos. Algunos miembros exigían que se eliminasen los



Portada de *Barrido*, nº 3 en Francisco Javier Gómez Tarín, José Alberto Guerra Pérez et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004, p. 75.



Portada de *Barrido*, nº 4 en Francisco Javier Gómez Tarín, José Alberto Guerra Pérez et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004, p. 76.



Sala Cinematógrafo del Colectivo Yaiza Borges en Francisco Javier Gómez Tarín, José Alberto Guerra Pérez et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004.



Cartel de *Laberinto de pasiones* en Francisco Javier Gómez Tarín, José Alberto Guerra Pérez et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004, p. 163.

nombres de los créditos con el argumento de que de esa manera se sorteaban las divisiones dentro del grupo y se prevenía la competencia por las ocupaciones de mayor responsabilidad. En otras palabras, era una manera de combatir que algún integrante se erigiese como "autor" reproduciendo la indigna figura del cine industrial del todo inaceptable dentro de una película militante. En cambio otros grupos respetaban que el artifice o artífices del film se identificaran porque el grupo funcionaba como una productora que facilitaba que determinado proyecto saliera a la luz sin necesidad de la aprobación de todos los miembros, de modo que la firma evitaba cualquier posible malentendido sobre las posiciones que una película producida en el seno del colectivo sostuviera.<sup>11</sup>

### Un posibilismo inviable. El fracaso del Nuevo Cine Español

La aparición del cine militante en España, aunque deudora de la corriente internacional, está imbricada en un contexto más inmediato que, entre otros factores, tiene que ver con dos circunstancias determinantes: la tumultuosa existencia de la Escuela Oficial de Cinematografía –de la cual muchos de estos cineastas proceden– y el deterioro del llamado Nuevo Cine Español. A efectos prácticos, la EOC era, por aquel entonces, el único medio para acceder a la profesión. Para ingresar en ella existía un riguroso *numerus clausus* que limitaba el ingreso a un número de alumnos, una medida impopular porque se consideraba que era una forma de control. Este fue uno de los motivos que desencadenaron la dimisión en bloque de la mayoría de los profesores y las huelgas que se saldaron con la expulsión masiva de alumnos y el posterior cierre definitivo de la escuela en 1972.<sup>12</sup> El fin de la Escuela Oficial de Cine condujo a los alumnos expulsados

una fiel reproducción de una frase extraída de las declaraciones del entrevistado—, el subtítulo cobra un sentido opuesto al otorgado por el director del festival ya que un lector atento advertirá que lo que pone de relieve la entrevista es que el espíritu de Sitges no es cosa del pasado debido a que las medidas censoras contra las que las Jornadas de Sitges había protestado, se mantienen.<sup>27</sup> En ella se alude además a la exigencia de acudir con smoking a las salas de proyección, una medida de disuasión que causó bastante malestar entre los críticos de cine y que presumiblemente la organización adoptó para restringir el paso a los simpatizantes sitgistas y preservar de ese modo el discurrir tranquilo de una convocatoria cuya única pretensión consistía en dar lustre a la industria turística de la zona.

La sonada intervención de los *enfants terribles* del movimiento sitgista fue el pistoletazo de salida para lo que se avecinaba. En enero de 1969, el estado de excepción anuncia un giro gubernativo con el que finaliza la política aperturista que a tan pocos satisfizo. Probablemente como reacción a ello, durante los primeros años setenta se produce un incremento considerable de la producción militante, en parte por la clausura definitiva de la Escuela Oficial de Cine en 1972 —que obliga a sus estudiantes, los expulsados y los que ya no pueden continuar a buscar alternativas— pero, sobre todo, porque en este periodo históricamente convulso se producen, en un corto espacio de tiempo, el Proceso de Burgos, el Proceso 1001 contra los sindicalistas de Comisiones Obreras, el atentado en el que muere Carrero Blanco, las huelgas obreras... acontecimientos que influyen en el incremento de la concienciación política e inciden en la aparición de nuevos colectivos.<sup>28</sup>

### **Alternativo versus independiente. El Manifiesto de Almería**

En los años setenta, el cine militante discurrió paralelo a otro tipo de experiencias cinematográficas de muy distinta vocación, pero que se situaban de igual forma al margen de la industria. Ambas prácticas se vieron favorecidas por las innovaciones técnicas; en especial, por la aparición en el mercado de cámaras mucho más manejables y ligeras y de negativos de mayor sensibilidad que mejoraban la calidad de los rodajes en escenarios naturales —una ventaja substancial para filmar a pie de calle—.<sup>29</sup> El precio relativamente asequible de estas tecnologías facilitó al acceso de aficionados al cine y su utilización colmó las ansias de expresión de aquellos que veían en el amateurismo el modo de acceder a la profesión cinematográfica. Tanto el que veía en estas cámaras la posibilidad de demostrar sus habilidades para engancharse en el circuito cinematográfico como el cineasta militante comparten la precariedad de los medios de que disponen para realizar sus obras y el empleo de cauces de producción, distribución y exhibición ajenos a los establecidos en un periodo que carecía de un lugar fuera de los centros oficiales para la producción cinematográfica. Pero aquí acaban las coincidencias entre los dos grupos. Las diferencias entre unos y otros radican en que mientras los films de los primeros están realizados con vistas a que sus artífices puedan insertarse en el engranaje industrial, el cine militante manifiesta una inequívoca voluntad de rechazo a las estructuras ya que el suyo era un cine de franca oposición al franquismo y, por lo tanto, de resistencia al sistema económico e ideológico que lo sustentaba.<sup>30</sup>

Sin embargo y para complicar las cosas, determinados realizadores aficionados empleaban la retórica del cine de contenido político para dar sentido a sus actividades y revestirse, quizá, de cierto barniz de profesionalismo adoptando el discurso del cine militante. Así, sucede con el Equipo 2, cuyos miembros proclaman en su manifiesto "El porqué de un cine político": "Queremos hacer un cine testimonio, un cine que denuncie, un cine revolucionario y político" y, en cambio, tan solo unos pocos meses más tarde en una nueva misiva a *Cinema 2002*, la revista de los filmes llamados "independientes" o "marginales" se lamentan de la falta de plataformas en las que lanzar sus dos primeras películas. Con "Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos", los integrantes de este grupo dejan traslucir que sus intenciones no son otras que las de salir del reducido círculo del amateurismo. La confusión que generan situaciones como la anteriormente descrita, en la que "independencia" se confunde con el cine militante genera cierto malestar entre los que se adscriben al segundo grupo, incómodos con que se les incluya en un lugar en el que no se encuentran representados. La multiplicación de las producciones militantes a principios de los setenta hará que estos últimos realizadores sean más conscientes de su papel y que traten de clarificar los dominios de ambas prácticas cinematográficas, lo que será posible a partir del Manifiesto de Almería.

Convocada por la asociación La Colmena del Ateneo de Almería, se celebra en 1975 la I Muestra Nacional del Cine Amateur Independiente<sup>31</sup> en cuyas conclusiones se aprueba el mencionado Manifiesto.<sup>32</sup> El Manifiesto de Almería tratará de poner orden diferenciando al verdadero cine de disidencia antifranquista del *totus revolutum* que *Nuevo Cine* desde Madrid y *Fotogramas* desde Barcelona habían promocionado como "cine independiente". Para distinguirlas, el Manifiesto de Almería se pronuncia a favor del empleo del término "cine alternativo" para aquellas producciones en las que presida una intencionalidad ideológica: "(...) se acordó denominar cine alternativo a aquél que propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y a las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine."<sup>33</sup> El cine alternativo debía cumplir una función social y difundir sus películas por medios diferentes a los empleados por la industria. Aunque no lo mencione expresamente, hay una sugerencia implícita para reservar la etiqueta de "cine independiente" para el resto de la producción.

El documento "El Manifiesto de Almería como punto de partida", apoya la delimitación de las conclusiones almerienses; se trata de un texto anónimo atribuido a la Cooperativa de Cinema Alternatiu y redactado en el mismo año en el que se crea esta productora de cine militante. En ella se indica el modo en que debían organizarse estos grupos con el fin de mantenerse al margen de la industria, atendiendo a una división entre un equipo de distribución y otro de exhibición –como efectivamente se produce en el tandem Central del Curt (distribuidora) y Cooperativa de Cinema Alternatiu (a cargo de la producción)–. El texto refleja el modo de organizar la exhibición dentro de los circuitos cinematográficos alternativos e intenta advertir sobre algunos problemas que pueden aparecer como la formación de grupos elitistas en seno de los equipos de trabajo que entorpecieran el buen funcionamiento de la cooperativa.

### **Cine y nación. El cine militante como instrumento de concienciación nacional**

Heredera de los principios del Manifiesto de Almería, un año más tarde se firma en Orense la "Declaración sobre los cines nacionales" durante las conclusiones de las IV Xornadas do Cine (1976). Asociada a una petición de amnistía a los presos del franquismo, lo más relevante del escrito es que acuña el término de "cines nacionales" para definir a un tipo de producción que se venía desarrollando a partir de la segunda mitad de los años sesenta en similares condiciones de clandestinidad que los films militantes.<sup>34</sup> No obstante, su vinculación con el cine de la disidencia antifranquista no se reduce al hecho de que este cine se produjera al margen del sistema, sino a una premisa de fondo ya que entendían estos trabajos cinematográficos como un "instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado Español".<sup>35</sup> Este cine pretendía dar un primer paso para el desarrollo de una cinematografía que destacase la singularidad nacional, lo que por su evidente cuestionamiento de la política centralista debía ser ajeno al sistema industrial.<sup>36</sup> Tales películas trataban de reflejar una cultura nacional propia alejada de la explotación folklorista de muchos filmes del franquismo, un enfoque que se tenía por manipulado y que debía sustituirse por una recuperación de la verdadera tradición popular filmada, a ser posible, en lengua vernácula.<sup>37</sup>

Las Xornadas do Cine se habían venido desarrollando desde 1973; en la I Semana de Cine en Orense (1973), origen del evento, se pretendía "construir una base para posibilitar la concienciación de la gente gallega frente al arte del cine y de hacer posible un 'cine gallego'".<sup>38</sup> Las conclusiones se cerraron con un tímido: "El cine gallego es la conciencia de su nada; ya es algo",<sup>39</sup> apreciación que a lo largo de las sucesivas convocatorias daría paso a una postura mucho más radical.<sup>40</sup> No en vano las IV Xornadas, cita en el que se redacta la "Declaración sobre los cines nacionales", se anunciaban con el subtítulo "O pobo non é mudo". Con el paso de los años las demandas crecieron alentadas ante la perspectiva de los Estatutos de Autonomía de consolidar un cine de corte nacionalista<sup>41</sup> y, de forma significativa, las últimas Xornadas (1978) adoptaron el título genérico de XI Xornadas do Cine das Nacionalidades e Rexions, lo que certifica su voluntad de convertirse en una plataforma desde la que pueda darse a conocer el cine gallego y de otras nacionalidades del Estado.<sup>42</sup>

La "Declaración sobre los cines nacionales", redactada bajo un soporte teórico marxista-leninista en castellano, gallego, vasco y catalán, además de dar por bueno el hecho cinematográfico como un medio para defender posturas nacionalistas, consideraba imprescindible crear las infraestructuras para hacer posible este cine.<sup>43</sup> Pero este fue, en realidad, el principal obstáculo con el que tuvieron que enfrentarse estos realizadores ya que la situación de la industria cinematográfica impidió que se llevara a cabo tal proyecto.

En los primeros años de la democracia se produjeron otros actos encaminados a promocionar el cine de las nacionalidades entre los que cabría destacar el II Simposio de Estudios Cinematográficos en Sant Feliu de Guixols (1978) cuyo comunicado distinguía en "el Estado español marcos regionales, nacionales e incluso coloniales" y demandaba la normalización de las cinematografías regionales y nacionales.<sup>44</sup> En cambio en los Encuentros de La Coruña (1979), menos extremista en sus términos pero más pragmáticos en sus con-

tenidos, se detallaron las bases para un desarrollo del cine de las nacionalidades (un programa político que apoyara este cine con su correspondiente legislación, condiciones industriales necesarias, mano de obra cualificada...); pero lo cierto es que como no se dieron esas circunstancias, la producción de los cines nacionales se redujo a intentos aislados.<sup>45</sup> Con todo, donde mayor eco tuvo esta corriente fue en el País Vasco y, en menor medida, pese al apoyo recibido, en Galicia, si bien hubo muestras de este cine, aunque de menor entidad, en Andalucía y Canarias.

### **La producción cooperativa en los colectivos cinematográficos**

Como ya se ha adelantado, uno de los fenómenos más interesantes que se dieron en la producción cinematográfica militante fue la formación de colectivos.<sup>46</sup> Enumerar a todos aquellos que participaron en este movimiento que se caracterizaba por la inestabilidad de los grupos, una búsqueda clandestinidad y, en algunos casos, el más riguroso anonimato, no es tarea sencilla. En la medida de lo posible se ha tratado de incluirlos a todos o citar al menos aquellos con una producción más significativa atendiendo a las fuentes de la época. Según estas fuentes, los más relevantes fueron: el Colectivo de Cine de Madrid, el Colectivo de Cine de Clase, la Cooperativa de Cine Alternatiu / Central del Curt, el Grup de Producció, el Equipo Imaxe, Yaiza Borges, el Equipo Penta, el Colectivo SPA y el Grup de Treball en algunas de sus propuestas.

Uno de los primeros colectivos en hacer su aparición fue el Colectivo de Cine de Madrid, que empezó su andadura hacia el año 1970 aunque no adoptó tal nombre hasta 1975.<sup>47</sup> Inicialmente estaba compuesto por militantes de izquierda y algunos alumnos expulsados de la Escuela Oficial de Cine. El grupo se caracterizaba por una orientación marxista-leninista –varios de sus miembros pertenecían al PCE–, aunque, al igual que otros colectivos similares, actuaba de manera independiente al partido. En origen, el grupo lo constituían Andrés Linares, Miguel Hermoso y Javier Maqua. Juan Antonio Bardem prestó su apoyo al grupo y fue quien puso en contacto a algunos de sus miembros aunque nunca formó propiamente parte del colectivo.<sup>48</sup> A partir de 1976 se formaron dos secciones, tal como solía suceder a la hora de organizar el reparto de tareas en los colectivos, uno de producción y otro de distribución y exhibición. En el primero figuraban Andrés Linares, Tino Calabuig y los estudiantes universitarios Jorge Adolfo Garito (Fito), Esteban Román y María Miró. En el segundo, el universitario Ramón Manzanares, pero hubo idas y venidas de nuevos componentes (por ejemplo la incorporación de María Luisa Quesada y de Manolo Bueno).<sup>49</sup>

El objetivo primordial de este colectivo consistía en contrainformar. A pesar de sus precarios medios, el colectivo de Cine de Madrid se especializó en la elaboración de films que dieran testimonio de lo que ocurría en el país, independientemente de la calidad de la imagen que, por las condiciones en las que se realizaba, se pudiera ofrecer.<sup>50</sup> Entre los asuntos que trataban eran comunes las manifestaciones obreras y estudiantiles, salidas de la cárcel de los presos políticos, cargas de la policía, ruedas de prensa clandestinas o festivales como el de los Pueblos Ibéricos o La Trobada dels Pobles.<sup>51</sup> Comenzaron a trabajar conjuntamente entre 1975 y 1976, periodo en el que ruedan los documentales *Raimon*

y *Vitoria*, el primero sobre la actuación del cantante Raimon en Madrid y el segundo sobre la muerte de cinco obreros asesinados por las fuerzas del orden público.<sup>52</sup> Además de su labor en la producción de films, se ocuparon de su distribución y exhibición en ciclos de cine militante que acompañaban a otros de procedencia diversa pero ideológicamente comprometidos. El grupo se mantuvo en activo hasta 1978.

La coherencia ideológica de un colectivo cinematográfico era uno de los rasgos más apreciados dentro del movimiento militante debido a que fortalecía la cohesión interna de sus miembros y, más importante aún, hacía más eficaz la transmisión ideológica de su contenido. Uno de los grupos de los que más se alababa esta particularidad fue el constituido con el nombre de Colectivo de Cine de Clase (CCC) por Helena Lumbreras y Mariano Lisa, ambos del PCE aunque expulsados de él en 1971. La obra del Colectivo de Cine de Clase poseía un carácter documental de marcado signo político que desarrollaron en medimétrajes de 16 mm. Como los integrantes del Colectivo de Cine de Madrid, los del CCC vendían a las televisiones extranjeras las filmaciones que obtenían y con ello financiaban sus películas. En *El campo para el hombre* (1975), un film sobre la situación de los agricultores españoles en dos escenarios aparentemente opuestos, los minifundios gallegos y las extensiones latifundistas andaluzas, cedían la palabra a los campesinos ofreciendo la oportunidad a los afectados de mostrar, sin intermediarios, las dificultades del campo español.<sup>53</sup> El compromiso del colectivo con la clase obrera les condujo a rodar *O todos o ninguno* (1976), documental que narra la huelga de los obreros de la fábrica LAFORSA y cuyo negativo fue secuestrado.<sup>54</sup> Como tantos otros equipos de filmación militante, el Colectivo de Cine de Clase se disolvió en los primeros años de la Transición.

Quizá la fórmula más integral que halló el cine militante para llegar a sus destinatarios –y que se repetiría en Canarias, con el colectivo Yaiza Borges unos años más tarde– fue la desempeñada por la Central del Curt (CdC) y la Cooperativa de Cine Alternatiu (CCA). Estas dos formaciones conformaban las dos caras de una misma moneda y entre ambas desarrollaron un sistema que autogestionaba los tres pasos imprescindibles de la industria cinematográfica: producción, distribución y exhibición. La Central del Curt se fundó en Barcelona en la primavera de 1974 para cubrir la distribución de films de diversa naturaleza (desde las películas vanguardistas de Pere Portabella hasta los films políticos rodados por los distintos colectivos, pasando por la proyección de films clásicos pero de comprometida procedencia como podía ser el film *Octubre* de Eisenstein).<sup>55</sup> Este heterogéneo grupo de películas carecía de un lugar para proyectarse, pero la eclosión del cine militante ocurrida en la primera mitad de los años setenta hizo evidente una demanda que la Central del Curt se propuso paliar distribuyendo tanto films producidos por ellos mismos (lo que sucedió a partir del año siguiente, con la creación de la Cooperativa de Cine Alternatiu), de otros colectivos de ideología más o menos afín y de otros films prohibidos o de contra-productente exhibición. En un principio su tarea se reducía a difundir por España y parte del extranjero los films a través de una extensa red de cineclubs, asociaciones de vecinos, casas de cultura y parroquias, pero un año más tarde, en 1975, una vez consolidada la distribución de films, varios integrantes de la Central del Curt crean la Cooperativa de Cine Alternatiu, una escisión del grupo que se

ocupará en exclusiva de la producción. La iniciativa dará como resultado la aparición de películas como *Can Serra. La objeción de conciencia en España* (1976), que se convierte en el film alternativo más distribuido. Sin embargo, la Cooperativa de Cinema Alternatiu no se conformará con financiar proyectos propios ya que funcionaba como una matriz produciendo una serie de films que parten de otros grupos de variada procedencia.<sup>56</sup> Así, el colectivo SPA de L'Hospitalet, acrónimo bajo el que se ocultaban Bartolomeu Vilà, Mercè Conesa, Joan Simó y Rosa Babi, rueda auspiciado por la Cooperativa *Entre la esperanza y el fraude (España 1931-1939)* (1976-1977).<sup>57</sup> *Entre la esperanza y el fraude* fue un proyecto de intencionalidad didáctica que en su día fue desacreditado por su indefinición política. Su interpretación de la Guerra Civil se cuestiona duramente en un esclarecedor artículo de Ernest Blasi reproducido en la selección de documentos, así como en la entrevista posterior a la Central del Curt que realiza el mismo Blasi junto a dos críticos que habían pertenecido a F. Creixells, Gustau Hernández y Ramon Herreros. En ella se acusa a la película de carecer de coherencia ideológica, mientras los miembros de la Central del Curt la defienden señalando que en sus filas coexisten puntos de vista diferentes.

*Entre la esperanza y el fraude* inauguró junto a *Som una nació* de Antoni Martí y *Granada, mi Granada* de Román Karme la sala Aurora de Barcelona, el lugar donde se realizaban las proyecciones de la Cooperativa. No obstante duró apenas tres meses (de noviembre de 1978 a febrero del año siguiente) por el boicot de las distribuidoras de no alquilar películas a salas de exhibición no comerciales.<sup>58</sup> Otro proyecto interesante de la Cooperativa de Cine Alternatiu, aunque de corta duración por los medios que requería, fue la elaboración de un noticiario rodado en 16 mm, que nació con el propósito de contrarrestar la visión de la sociedad española ofrecida por la televisión estatal. *La marxa de la llibertat*, *La Dona* y *El Born*, fueron los tres únicos episodios de este proyecto.

La actividad de estos dos grupos abarcó también la publicación de los catálogos de las películas que distribuían. En 1976 publican el primero en el que reúnen films de Llorenç Soler, Portabella, Baca-Garriga, el Colectivo de Cine de Clase, Antoni Padrós, J. Bayona, E. Anglada, A. Martí i Gich, A. Abril, etcétera. En 1980 la Central se legaliza constituyéndose la Sociedad Cooperativa Central del Curt y un año más tarde organizan la I Mostra de Cinema Marginal a Catalunya. Será el canto del cisne de la Cooperativa que cerrará sus puertas en 1982 cediendo sus fondos a la Federació Catalana de Cineclubs.<sup>59</sup>

De forma contemporánea a los colectivos abordados hasta este momento, se funda en La Coruña el Equipo Imaxe por Carlos López Piñeiro, Félix Casado y Luis Cayol,<sup>60</sup> aunque los miembros más destacados serán López Piñeiro y Javier Villaverde. Este colectivo gallego trató de aportar un aire renovador en sus prácticas filmicas y de hacer un cine alejado de los convencionalismos del cine comercial. Su espíritu crítico y el sistema cooperativo de trabajo, que coincide con el momento de ebullición de los colectivos militantes, aconsejan ponerlo en relación con los colectivos de la disidencia antifranquista.

El tema recurrente de las películas del Equipo Imaxe será la desintegración del campesinado gallego fácilmente identificable en el film *A ponte de vereia vella* (1977) una película protagonizada por un antiguo seminarista que regresa desde la ciudad a su aldea natal. Otros films significativos del colectivo fueron *Erase*

*unha vez unha fábrica* (1979), de contenido político más evidente, en la que un miembro de un grupo de teatro relata la historia de una fábrica y *Circos* (1979), que se podría encuadrar en el llamado cine de las nacionalidades y que aborda la cultura prerromana de los "mouros" a partir de sus restos arqueológicos.<sup>61</sup>

El último colectivo en hacer aparición fue el grupo canario Yaiza Borges que, ya en los primeros años de la democracia, plantea un programa completo de difusión cinematográfica comparable en su planteamiento a la Central del Curt. Los miembros de Yaiza Borges eran una escisión de la Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC) que, por razones estéticas y políticas, anteriormente se había desligado de la Agrupación Tinerfeña de Cineastas Amateur (ATCA). Creado a finales de 1979, el colectivo se mantuvo en la brecha filmando fundamentalmente en formato de 16 mm con el fin de establecer una industria audiovisual propia en Canarias.<sup>62</sup> Lo específico del grupo en relación a los restantes colectivos era su apuesta didáctica; Yaiza Borges desarrolló seminarios y talleres e incluso publicaron un libro en el que se analizaban los pasos que había que dar para crear una infraestructura industrial cinematográfica en las Islas.<sup>63</sup> Como la Central del Curt, contaron con una sala en la que difundir sus películas en las que se proyectaban ciclos de cine militante (cine cubano, películas de colectivos) sin despreciar las producciones de grandes maestros como Jean Cocteau o Jean-Luc Godard.<sup>64</sup> Organizaron además ciclos cinematográficos y cursos de iniciación al cine, un programa de radio de media hora en Radio Cadena Española y una revista, *Barrido*,<sup>65</sup> que era el boletín del grupo donde publicaban sus actividades y publicaban diversos artículos y críticas cinematográficas. Sobre el papel, Yaiza Borges fue la agrupación más longeva de todas. El colectivo se legalizó y se constituyó en una asociación para beneficiarse de subvenciones y no se disolvería hasta 2003, tras la celebración de su veinticinco aniversario, aunque desde 1988 apenas era activo. Su permanencia se debió a que poseían los derechos –pero no los fondos, lo que pospuso su cierre– para adaptar al cine una novela de Rafael Arozarena, un largometraje que finalmente se estrenó en 1998 titulado *Mararía*.<sup>66</sup>

Otros colectivos que conviene señalar para completar el panorama de los colectivos de cine militante fueron el Grup de Producció (1970-1973), cuyos integrantes pertenecían al Cine Club Universitario de la Escuela de Ingenieros Industriales y a los que se suele vincular al PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya); el Equipo Penta (cuyos miembros procedían del Colectivo SPA y de la Cooperativa de Cine Alternatiu), artífices del combativo film *Guerrilleros* (1978) así como el Grup de Treball, colectivo que alternaba las producciones audiovisuales con las artísticas.

### **Al margen del Aparato. Los canales alternativos de exhibición**

Si cualquier obra filmica se realiza con vistas a un conjunto potencial de espectadores, la producción militante, por su misma naturaleza, pretende llegar a las masas para encender la mecha de la revolución. De ahí la relevancia que cobra el modo de acercar este cine a su público.<sup>67</sup> El hecho de que el cine militante tuviera vedados los circuitos comerciales y la televisión no impedía que estos trabajos tuvieran en su momento una difusión significativa (prueba de ello era

la capacidad de movilización de películas de una distribuidora como la Central del Curt). Mantenerse al otro lado de la legalidad industrial era algo buscado y lo era por un motivo preciso: esta marginalidad era intencional porque se consideraba que los canales tradicionales de exhibición anularían el mensaje que quería transmitir el director o el colectivo autor del film.<sup>68</sup> Se consideraba que la forma acostumbrada de ver una película (acudir a una sala comercial y contemplar de forma pasiva un argumento de manera que no hubiera posibilidad de replicar ni de reflexionar en alto sobre lo allí acontecido) afianzaba la liturgia burguesa del cine como pasatiempo intrascendente. En cambio, asistir a una proyección militante era un acto para iniciados<sup>69</sup> que entrañaba cuestionar los pilares industriales del cine y suponía enfrentarse al contenido de la proyección de una manera analítica.

Fuera de nuestras fronteras, las películas eran vistas en Francia y Bélgica por emigrantes españoles, circulaban por determinadas televisiones extranjeras y se proyectaban en diversos festivales como el de Leipzig (celebrado en la entonces República Democrática Alemana) o el Festival de Grenoble. En España se distribuían principalmente por los cineclubs universitarios, las asociaciones de vecinos e incluso algunas parroquias progresistas. Bajo la coartada de realizar una actividad de carácter cultural, los asistentes tenían la oportunidad de desgarrar los temas expuestos a través del posterior coloquio, lo que convertía a los asistentes en partícipes de un acto eminentemente político. Los organizadores de los cineclubs a menudo redactaban octavillas que repartían entre los presentes para enmarcar el objeto de discusión con objeto de facilitar el debate. Asimismo organizaban ciclos en los que trataban de desmontar aparato ideológico estatal. Este es el motivo por el cual la participación en el cineclub era apreciada como una actividad política ya que cuestiona las bases materiales del cine (su sistema de producción y exhibición, su lenguaje y los efectos que estos influyen en el espectador...). En un documento perteneciente al cineclub Mara, "Objetivos del cineclub" se señala el valor que tiene la visión colectiva de una película para desmontar el carácter alienante del cine ya que elimina la actitud fetichista del espectador individual y la sustituye por una puesta en común que conlleva cuestionar el enunciado e invita a reflexionar sobre los recursos que el director emplea para imponer su discurso ideológico. Otro ejemplo significativo de cómo se produce el debate posterior a la proyección cineclubista lo hallamos en el documento titulado "Conclusiones del coloquio celebrado en la noche del 20 de febrero en torno a la película española de Paulino Viota *Contactos* (1970)".<sup>70</sup> Conviene señalar que *Contactos* fue un film emblemático de esta corriente de cine militante porque desde una perspectiva marxista realiza una crítica a cierto tipo de militancia. El film expone explícitamente el abismo entre el activismo político de los protagonistas y su vida diaria, condicionada por factores socioeconómicos.<sup>71</sup> Formalmente la película se sitúa lejos del lenguaje narrativo de una película hollywoodiense, lo que ocasiona cierta incomodidad a algunos espectadores. El documento refleja la resistencia de algunos de ellos ante este tipo de propuestas en contraste con la actitud de los que defienden el film de Viota y guían con su análisis y sus argumentos la lectura de la película.

nece al Grupo Godó desde 1974, discurrió bajo la dirección de Pere Oriol Costa por una etapa de claro viraje a la izquierda que le costó el puesto. En 1976 le sustituyó César Molinero, un periodista designado para encauzar su orientación hacia un enfoque menos conflictivo ideológicamente y que, consecuentemente, despidió a los miembros del colectivo.<sup>83</sup> La alternativa para poder seguir escribiendo fue la misma que la adoptada por Marta Hernández, ya que al menos Félix Fanés y Gustau Hernández trasladaron su proyecto a *Arc Voltaic*, firmando individualmente sus trabajos pero sin abandonar el interés por el fenómeno de la militancia cinematográfica.<sup>84</sup>

### **Desintegración del movimiento militante con la democracia**

Con el fin de la censura en 1977 y el cambio de régimen, el cine militante sufre una grave crisis de la que no se recuperará. Aunque es cierto que posteriormente a esa fecha aún se producirán algunos films tan insignes como *Numax* (Joaquín Jordá, 1980) esta forma de entender la práctica cinematográfica se acabará extinguiendo lentamente a principio de la década de los ochenta. La producción de films militantes desciende en paralelo a la progresiva desmovilización de la sociedad española, lo que de forma inevitable afecta a aquellas producciones que, con toda urgencia, se realizaban para dar testimonio de lo que estaba ocurriendo.

La larga agonía sirvió para hacer balance de la situación en la que se hallaba el movimiento. En unas declaraciones de 1979, el realizador Llorenç Soler ilustra el delicado estado en el que se encontraba la producción de cine militante por el desinterés del público ante una producción que ha sido despojada del encanto que le otorga la clandestinidad y por la ausencia de títulos con los que regenerar el escenario.

Desgraciadamente, también nuestras películas pierden aquel regusto de "fruto prohibido" (con Franco vivíamos mejor), lo cual, con el tiempo, llega a afectar a su interés por conocerlo por parte de su público potencial. Hoy, en 1979, la situación de la Central del Corto es grave. La apertura, primero, y luego la abolición de la censura, ponen al alcance del espectador medio toda una serie de títulos, hasta ahora prohibidos, que hace disminuir el interés hacia nuestras producciones, mucho más modestas. Pero el problema más insoluble está en el propio fondo de las películas de la Central, incapaz de renovarse por la baja producción de cine marginal en España.<sup>85</sup>

Un análisis que advierte sobre el preocupante estado del cine militante es el artículo de Josep Miquel Martí Rom "La crisis del cine marginal", donde las causas de la crisis se sitúan en la desaparición de los centros exhibidores arrinconados por las salas de arte y ensayo, en la desmovilización de los jóvenes militantes a partir de los Pactos de la Moncloa y la inexistencia de nuevos circuitos ajenos a la industria.

Paralelamente, en el interior de los colectivos surgen las discrepancias entre los partidarios de mantenerse al pie del cañón y los que, por el contrario, opinaban que era preferible abandonar los rodajes dado que el escenario político se había transformado; en la mayoría de los casos optaron por la segunda

alternativa, ya fuera por convicción propia o presionados por motivos económicos. Por un lado, el público, que ya no se reducía a los acólitos de cineclubs, exigía mejoras técnicas que antes, ante las dificultades que entrañaba la tarea de contrainformar, podía pasar por alto; pero esas mejoras requerían de una inversión que los realizadores, acostumbrados a autogestionar sus modestos films, no pudieron afrontar. En segundo lugar, las televisiones extranjeras, muchas de las cuales se nutrían de las imágenes proporcionadas por estos grupos, dejaron de ser una fuente de ingresos (o de proporcionar película a cambio de nuevas filmaciones) puesto que ya no precisaban de intermediarios para rodar lo que estaba sucediendo en el país.<sup>86</sup>

El deseo de combatir contra un objetivo común fue lo que mantuvo en pie al cine militante, pero una vez que este fin –derrocar al dictador– se había esfumado, el movimiento debía reestructurarse, perfilar nuevas metas y hacer auto-crítica para no verse absorbido por las nuevas oligarquías que traería consigo la democracia.<sup>87</sup> No lo logró pero de su paso ha sobrevivido un legado que nos recuerda una época en la que se creía en la posibilidad de intervenir políticamente a través del cine y cambiar con ello el rumbo de los acontecimientos.

1. Cita que aparece en "Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante". Realizada por Matias Antolín. *Cinema 2002*, nº 43, septiembre de 1978, pp. 64-69. Estas palabras se atribuyen a Helena Lumbreras en J.M. García Ferrer y Josep Miquel Martí Rom: *Llorenç Soler*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1996, p. 151.

2. Entre los integrantes de esta corriente se encontraban los realizadores Pere Portabella, José María Nunes, Joaquín Jordá, Antonio Maenza, Javier Aguirre, Antonio Artero, Gerardo García, Llorenç Soler, José Ángel Rebolledo, Javier Regollo, Juan María Ortuoste, Fernando Larruquer, Paulino Viota, Paco Aguizanda, Carles Santos, Luis Rivera, María Mones, José Gandía Casimiro, José Luis Seguin, Rafael Gassent, a los que habría que añadir aquellos que trabajaban dentro de los colectivos de cine.

3. Julio Pérez Perucha: "Del colectivo como forma de intervención", seminario *Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-UNIA). *Ezine*. < [http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/frame.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/frame.html) >

4. "(...) Una serie de cineastas no estábamos dispuestos a que nuestros productos se vieran sometidos a los aberrantes veredictos de la todopoderosa Censura de los años sesenta. Y en consecuencia decidimos prescindir de la tutela y propugnar nuestro derecho a la libre expresión. Marginarse ideológicamente significaba también marginarse en el aparato industrial de producción-distribución-exhibición. En la época de la Dictadura, el cine, como industria productora de cultura, estaba totalmente sometida a los imperativos ideológicos del sistema dominante, debía por tanto mostrarse dócil y sumisa a los postulados del Sistema si quería sobrevivir." Declaraciones de Llorenç Soler realizadas en "Cine al margen de..."; *Seminci* (Valladolid, 15-10-1979) a los organizadores de la Semana sobre el "cine marginal". Recogido en J.M. García Ferrer y Josep Miquel Martí Rom: *Llorenç Soler*, op. cit.

5. Vidal Estévez y Pérez Merinero en Javier Maqua y Pérez Merinero: *Cine español. Ida y vuelta*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 262.

6. J.M. García Ferrer y Josep Miquel Martí Rom: op. cit., p. 152.

7. Javier Hernández y Pablo Pérez: "El cine se interroga a sí mismo", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Fundación Colegio del Rey / Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Caja de Asturias / Sociedad General de Autores de España, 1996, p. 221.

8. "Cine militante", *El viejo topo*, nº 7, abril de 1977, pp. 55-59.

9. Julio Pérez Perucha: "Del Colectivo como forma de intervención", op. cit.

10. *Ibid.*

11. Andrés Linares: *El cine militante*. Castellote Editor, Madrid, 1976, pp. 43-44.

12. Julio Pérez Perucha: "Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción", en Francisco Llinás (ed.) *Cortometraje independiente español 1969-1975*. Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 11-23.

13. Julio Pérez Perucha: "Del Colectivo como forma de intervención", op. cit.

14. Julio Pérez Perucha: "Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción", op. cit.

15. Jean-Claude Seguin: *Historia del Cine Español*, Acento, Madrid, 2003.

16. Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: "Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español", *Yo filmo que...* Antonio Artero en las cenizas de la representación, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, p. 55.

17. *Ibid.*

18. Marta Hernández: *El aparato cinematográfico español*, Akal, Madrid, 1976, p. 213.

19. Recogido por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: "Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español", op. cit., pp. 57-58.

20. Marta Hernández: *El aparato cinematográfico español*, op. cit., p. 214.
21. Para una descripción pormenorizada del accidentado desenlace de las Jornadas de Sitges, ver Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: "Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español", op. cit.
22. M. Vidal Estévez: "Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español 1961-1973", en *Los Nuevos Cines españoles. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Institut Valencià de Cinematografia, 2003.
23. Ibid.
24. Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, Alertes, Barcelona, 2006.
25. Carlos y David Pérez Merinero: *Cine español. Algunos materiales por derribo*. Cuadernos para el diálogo. Colección Los suplementos, n° 41, Madrid, 1973, p. 26.
26. Ibid.
27. F. Creixells. "El festival de cine Fantástico y de Terror de Sitges. Al habla con su director, A. Ráfales", *TeleXpres* (18 de septiembre de 1974).
28. Entre los que nacen aquellos años se hallaban el Colectivo de Cine de Madrid (1970), la distribuidora Central del Corto (1974) de la que surge un año más tarde su productora asociada, la Cooperativa de Cine Alternativo, el Equipo Imaxe (1974). También es el periodo en el que se crean los dos colectivos de críticos que transformarán con sus análisis materialistas el panorama de crítica cinematográfica: Marta Hernández (1973) y F. Creixells (1974).
29. Francisco Llinás: "Cortometraje independiente: Una reivindicación", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Fundación Colegio del Rey / Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Caja de Asturias / Sociedad General de Autores de España, 1996, p. 182.
30. Parte de la confusión entre ambos grupos proviene de los difusos límites de ambas posturas, que nunca fueron compartimentos estancos. Así, cineastas al margen a la industria como Paulino Viota, se acogieron luego a ella y viceversa, como fue el caso de Francisco Llinás, "legal", en un principio y clandestino a partir de 1974. Julio Pérez Perucha: "Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción", en Francisco Llinás (ed.) *Cortometraje independiente español 1969-1975*. Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 11-23.
31. El término "amateur", a menudo rechazado por cuantos participaban en esta clase de eventos, era el exigido por la burocracia de la época para distinguir la proyección de subformatos (8 y 16 mm) de los utilizados por los profesionales de la industria cinematográfica, de 35 mm.
32. Las Conclusiones de la I Muestra de Cine Independiente de Almería pueden consultarse en Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, op. cit., pp. 154-155. Los firmantes son Manuel Abad, Albert Abril, Tino Calabuig, Raül Contel, Santiago de Benito, Rafael Gassent, José Luis Jiménez, Antonio García Rayo, José Miguel Gómez, Enrique López Manzano, Josep Miquel Martí Rom, Francesc Xavier Martí Rom, José Martínez Siles, Juan Mas, Eduardo Orellana, Ricardo Pérez, Josep María Robusté, Fausto Romero, Ana Sánchez y Manuel Sanchis.
33. Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, op. cit., p. 154.
34. La publicación de la "Declaración sobre los cines nacionales" no estuvo exenta de polémica ya que en su día hubo un cruce de acusaciones entre Josep Miquel Martí Rom y Julio Pérez Perucha sobre los supuestos añadidos a la versión de la Declaración que se ofreció a la prensa. Según Josep Miquel Martí Rom, Perucha incluyó en el punto tercero a las "Islas Baleares y al País Valenciano" junto al "País Gallego, País Vasco y Países Catalanes" como entidades nacionales con una identidad diferenciada del resto del Estado sin la aceptación de los representantes de Cataluña. Pérez Perucha, por el contrario, sostuvo que los presentes no estaban en su mayoría de acuerdo y que fueron la tendencia representada por Romaguera y Martí Rom los que quisieron imponer su visión sobre el resto de los firmantes, trastocando la versión inicial.
35. AA.VV. "Declaración sobre los cines nacionales" recogida por Josep Miquel Martí Rom "IV Jornadas do cine Ourense", *Cinema 2002*, n° 14, abril de 1976, pp. 67-70.
36. Julio Pérez Perucha: (1996) "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*, op. cit., p. 197.
37. Ibid.
38. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984, La Voz de Galicia*, La Coruña, 1985, p. 347.
39. Ibid.
40. Ángel Luis Hueso Montón: "Años de efervescencia política (Desde las posturas ideológicas cara ó mundo industrial)", en *Historia do cine en Galicia*, Via Láctea Editorial, La Coruña, 1996, p. 187.
41. Julio Pérez Perucha: (1996) "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 196.
42. Ángel Luis Hueso Montón: "Años de efervescencia política (Desde las posturas ideológicas cara ó mundo industrial)", op. cit., p. 186.
43. Julio Pérez Perucha: "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 197.
44. Santos Zunzunegui: "De los cines de las nacionalidades a los cines de las autonomías", en VV.AA. *Escritos sobre el cine español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, p. 66.
45. Julio Pérez Perucha: "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 200.
46. Los miembros de estos grupos entendían que un cine revolucionario tenía que ser colectivo "como colectiva es la revolución". Matías Antolín: *Cine marginal en España*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1979, p. 142.
47. La precisión en las fechas es difícil de justificar documentalmente ya que se basa en las declaraciones posteriores a los hechos de los implicados. Sabemos que Andrés Linares y Miguel Hermoso habían realizado algunas películas sobre los presos del proceso 1001 y sobre el movimiento obrero. Por su parte Tino Calabuig había dirigido *La ciudad es nuestra* antes de comenzar a trabajar en equipo con los anteriores. Tino Calabuig. "El colectivo de cine de Madrid (1975)". Carta remitida a *Desacuerdos* en el año 2005.
48. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.
49. Tino Calabuig: "El colectivo de cine de Madrid (1975)". Carta remitida a *Desacuerdos* en el año 2005.

50. Para hacerse una idea de lo que suponía rodar en aquellos tiempos sugerimos la lectura de "Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante", op. cit.
51. Tino Calabuig: "El colectivo de cine de Madrid (1975)", op. cit.
52. *Ibid.*
53. Matias Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.
54. Otras películas del colectivo fueron *A la vuelta del grito* (1978), sobre la crisis del capitalismo, *1 Aniversario de Txiki en Cerdanyola* (1976), *Campo andaluz* (1981), *Escuela de San Ildefonso* (1983) y *Lucha vecinal* (1983). Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005.
55. La Central del Curt fue creada por Albert López Miró, Joan Martí Valls, Josep Miquel Martí Rom, en su mayoría cineclubistas universitarios y miembros de grupos de amateurs. Luego se incorporaron Marià Aragón y Josep Viusà. Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, op. cit., p. 156.
56. Mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <[http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/abr01\\_b.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html)>
57. El colectivo anónimo SPA debe su nombre a Salvador Puig Antich, uno de los últimos ajusticiados por el franquismo -murió a garrote vil en 1974. Puig Antich había pertenecido al MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), un grupo anarquista ligado al movimiento obrero que nació a principios de los setenta influido por el mayo francés.
58. Matias Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.
59. Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, op. cit., p. 166.
60. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984*, op. cit., p. 574. Posteriormente se les une Manuel Abad y, ocasionalmente, otros muchos integrantes: Marcial Lens, Suso Vázquez Montero, Carmen Jove, María Vilanova, Félix Casado, Xavier Iglesias, Maruchi Olmo, Juan Cuesta, Manuel Prieto, Antonio Barandela, Xavier Villaverde, José Manuel Villanueva y Carlos Amil. Ángel Luis Hueso Montón: "Años de efervescencia política (Desde las posturas ideológicas cara ó mundo industrial)", en *Historia do cine en Galicia*, op. cit., p. 184.
61. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984*, op. cit., p. 575.
62. Miembros destacados de Yaiza Borges fueron Aurelio Carnero, Juan Antonio Castaño, Fernando G. Martín, José Miguel Gómez Santacreu, José Alberto Guerra, Josep Vilageliú, Alberto Delgado, Francisco Javier Gómez Tarín, Juan Puellas y Antonio José Bolaños. Domingo Solá Antequera: "El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias. Génesis y desarrollo". IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Cuadernos de la Academia, 2005, p. 93.
63. Julio Pérez Perucha: "Del colectivo como forma de intervención" y mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <[http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/abr01\\_b.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html)>
64. Domingo Solá Antequera: "El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias. Génesis y desarrollo", op. cit., p. 92.
65. El nombre del boletín era un juego de palabras que aludía al efecto que produce dicho movimiento de cámara y, en un sentido metafórico, al deseo de borrar todo lo indeseable de la práctica fílmica.
66. Mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <[http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/abr01\\_b.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html)>
67. El realizador Andrés Linares lo precisaba en los siguientes términos: "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." "Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante", realizada por Matias Antolín, op. cit., pp. 64-69.
68. Andrés Linares: *El cine militante*, op. cit., pp. 42-43.
69. *Ibid.*
70. Los documentos previstos al respecto, pertenecientes al "Ciclo de Iniciación al cine español" (1973-1974) han sido retirados por el autor/responsable de los mismos.
71. Alberto Fernández Torres y Jesús G. Requena: "El presente como historia. Entrevista con Paulino Viota", *Contracampo*, nº 1, abril de 1979, pp. 16-25.
72. "La revolución ha acabado: Hemos vencido. Las 'rupturas del 69' y su herencia", mesa redonda con Julio Pérez Perucha, Fefa Vila y María Ruido, moderada por Marcelo Expósito. *Ezine*, <<http://www.unia.es/artepensamiento03/ezine/ezine10/dic00.html>>
73. Carlos y David Pérez Merinero: *Cine español. Una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepan*. Anagrama, Barcelona, 1976, p. 63.
74. Imanol Zumalde Arregi: "Asignatura pendiente. Pequeño breviario de historiografía del cine español", en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, Vía Láctea Editorial, Perillo-Oleiros (La Coruña), 2005.
75. El motivo de que se optara por un nombre de mujer no está claro aunque quizá se deba a un perverso juego de ocultación de identidades, puesto que los provocadores escritos del colectivo estimularon el deseo de muchos de conocer a tan discolta (e inexistente) señorita, lo que probablemente fue fuente de diversión para sus miembros. Yaiza Borges, el colectivo de cine canario emplearía también un nombre femenino, en este caso típicamente canario, al que añadieron el apellido del autor de *Ficciones*, Jorge Luis Borges.
76. Según parece, en el número 16 de esta revista se definen los presupuestos teóricos Marta Hernández, lo que da cuenta del deseo de sistematización y de rigor metodológico de este colectivo. Lamentablemente, no hemos logrado localizar este número.
77. Los detalles de la ruptura se explican en Imanol Zumalde Arregi: "Asignatura pendiente. Pequeño breviario de historiografía del cine español", en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, op. cit.
78. Los Pérez Merinero ya no participaron en esta revista aunque sí el resto de Marta Hernández más otros redac-

tores (Joan Batlle, Juan M. Company, Ramón Font, Jesús G. Requena, el miembro de F. Creixells Ramón Sala, José Luis Téllez y Lorenzo Vilches). Entre los colaboradores se hallaban Román Gubern, Chema Prado, Ignacio Ramonet, Carlos López Piñero (del Equipo Imaxe), Javier Aguirresarobe, Ferran Alberich y El Cubri.

79. La Redacción. *La Mirada*, n° 2, mayo de 1978.

80. El motivo es un enfado que se insinúa en una carta enviada por Maqua a *Contracampo*. Javier Maqua: "Respuesta a una apostilla", *Contracampo*, n° 10-11, marzo-abril de 1980, pp. 10-12.

81. Javier Maqua: "Una carta abierta", *Contracampo*, n° 8, enero de 1980, pp. 8-9. A esta le sigue la contestación firmada por Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha y José Luis Téllez "... Y una apostilla". La segunda carta puede consultarse en Javier Maqua: "Respuesta a una apostilla", op. cit., así como la respuesta de la Redacción.

82. Isabel de Cabo: *La resistencia cultural bajo el franquismo: en torno a la revista Destino (1957-1961)*, Altera, Barcelona, 2001.

83. Carlos Barrera y Anna Nogué i Regàs: "La transición periodística, ideológica y empresarial de *La Vanguardia* (1975-1982)", <[http://www.upf.edu/periodis/Congres\\_ahc/Documents/Sesio2/BarreraNogue.htm](http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesio2/BarreraNogue.htm)>

84. Esto es visible en artículos como el de Ernest Blasi: "Buscar el campo de batalla", *Arc Voltaic*, n° 1, verano de 1977.

85. "Cine al margen de...", *Seminci*, Valladolid, 15-10-1979. Recogido en J.M. García Ferrer, y Josep Miquel Martí Rom: *Llorenç Soler*, op. cit., pp. 152-153.

86. Matias Antolin: *Cine marginal en España*, op. cit.

87. Ernest Blasi: "Buscar el campo de batalla", op. cit.

## Documentos

---

01

Basilio Martín Patino: "**La revolución como coartada**" [conversación con Javier Maqua y Marcelino Villegas], *Film Ideal*, nº 217-219, 1969, pp. 331-348 [extracto].

---

02

"**Cine militante**", *El viejo topo*, nº 7, abril de 1977, pp. 55-59. [Transcripción de la mesa redonda con cineastas militantes: Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Helena Lumbreras, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi y los miembros de la revista *El viejo topo*, Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí].

---

03

Matías Antolín: "**Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante**", *Cinema 2002*, nº 43, septiembre de 1978, pp. 64-69.

---

04

Ernest Blasi: "**'Esperanzas y fraudes': Un film militante**", *Arc Voltaic*, nº 2-3, otoño-invierno de 1977-1978.

---

05

Ernest Blasi, Gustau Hernández y Ramon Herreros: "**Conversa amb la Central del Curt**", *Arc Voltaic*, nº 2-3, otoño-invierno de 1977-1978.

---

06

Cooperativa de Cinema Alternatiu: "**El Manifiesto de Almería como punto de partida**", *Cinema 2002*, nº 10, diciembre de 1975, pp. 58-59. [texto no firmado atribuido a la Cooperativa Cinema Alternatiu].

---

07

Equipo dos: "**El porqué de un cine político (Manifiesto de Equipo dos)**", *Cinema 2002*, nº 4, junio de 1975, p. 55.

---

08

Equipo dos: "**Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos**", *Cinema 2002*, nº 7, 1975, p. 71.

---

09

Josep Miquel Martí Rom: "**Declaración sobre los cines nacionales**", "IV Xornadas do cine de Ourense", *Cinema 2002*, nº 14, abril de 1976, pp. 67-70.

---

10

Josep Miquel Martí Rom: **"Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán"**, *Cinema 2002*, n° 38, abril de 1978, pp. 56-60.

---

11

Josep Miquel Martí Rom: **"La crisis del cine marginal"**, *Cinema 2002*, n° 61-62, marzo-abril de 1980, pp. 101-105.

---

12

F. Creixells: **"Una defensa del 'autor'"**, *Destino*, n° 1.934, 26 de octubre de 1974, pp. 53-55.

---

13

**Cartas al director**, *Destino*, n° 1.938, 23 de noviembre 1974, p. 7, y n° 1.946, 18 de enero de 1975, p. 3.

#### 04. " 'Esperanzas y fraudes'. Un film militante"

ERNEST BLASI

La Guerra Civil ha sido posiblemente el hecho histórico más importante y trascendente de nuestro proceso de lucha de clases en el presente siglo. No solo se trata del periodo democrático históricamente más próximo al que estamos intentando vivir en la actualidad, sino que muchas de las fuerzas políticas y sindicales comprometidas hoy con el juego democrático estuvieron directamente involucradas o surgieron de aquel conflicto y de aquellos años. La República se constituye hoy, después de tres años de guerra y casi cuarenta de posguerra, en un obligado punto de referencia en temas tan decisivos para nuestra futura convivencia democrática como las cuestiones constitucionales, las autonomías o las libertades sindicales.

De ahí que cualquier intento de abordar con un mínimo de seriedad los acontecimientos que tuvieron lugar entre 1936 y 1939 exija enfrentarse a este periodo de nuestra historia con análisis rigurosos y con plena conciencia de la trascendencia que tales hechos tienen en nuestra vida política actual. Mayor rigor se debe exigir, si cabe, cuando este análisis se hace con intenciones didácticas y, como en el caso que nos ocupa, el del film *Entre la esperanza y el fraude*, desde la perspectiva de cineastas militantes, o sea, con una intención clara de hacer un film de intervención, un film que deja en segundo plano objetivos económicos o de calidad para priorizar una información capaz de articularse en un movimiento de transformación social.

Porque si hay algo que se patentiza inmediatamente en el film es la falta de rigor, la insuficiencia del trabajo invertido en cada una de las etapas de su proceso de producción. Y cuando hablamos de trabajo y de rigor nos referimos al estudio lo más ajustado posible de la especificidad del proyecto que se tiene entre las manos, un estudio del lugar, de la articulación, del papel que juegan cada uno de los elementos que intervienen en el proyecto, y no únicamente al trabajo más inmediato de ir a buscar el material al laboratorio o enchufar los cables de sincronía en el rodaje de una entrevista. En este sentido ¿qué trabajo se ha hecho sobre el área de intervención del film? ¿Qué trabajo respecto al nivel general de información sobre la Guerra Civil y el periodo republicano existente en el país? ¿Desde qué perspectiva se han abordado los conceptos de Historia y Pedagogía y sus relaciones con el cine? ¿Qué trabajo sobre la especificidad del medio que se iba a emplear y de sus limitaciones respecto a la información que se pretendía vehicular? ¿Qué trabajo sobre los criterios de selección y posterior ordenación en el dis-

curso del material disponible? Es a través de estas reflexiones, llevadas a cabo con unos objetivos claros de intervención y desde una posición de clase conscientemente asumida, por donde pasan todas las posibles alternativas a las que el cine militante puede dar lugar.

Pero si desde un principio se optó por un planteamiento cuantitativo del film en detrimento de un trabajo de profundización y de clarificación de hechos concretos, si la intención totalizadora de los realizadores –explicar en hora y media los nueve años posiblemente más densos y complejos de nuestra historia contemporánea– les hace incurrir en sucesivas simplificaciones fácilmente manipulables, ¿qué alternativa ofrece el film, no ya a la producción cinematográfica dominante, sino al mismo concepto de Historia vehiculado por la burguesía? Si el discurso del film se articula según el lenguaje propio de los documentales de historia "made in TVE", pegando un plano detrás de otro, ya sean fotos o material filmado, sin un trabajo sobre el proceso de significación de la imagen cuya única función consiste en cubrir y garantizar la "verdad" de la voz en off, ¿qué alternativa plantea *Entre la esperanza y el fraude* a la práctica dominante? Si no existe un criterio definido de intervención –y ahí creemos que está el origen de todas las insuficiencias y errores del film y de la Central del Curt en general–, si no existen unos objetivos claros de articulación en luchas concretas o problemáticas generalizadas con una incidencia directa en el proceso de transformación social, ¿para qué hacer films militantes?

Cuando los realizadores afirman que la "tesis" del film consiste en cuestionar la delegación de funciones que las clases populares hacen en sus partidos (una idea más o menos defendible a partir de la Guerra Civil, con la que se puede estar de acuerdo o no, pero susceptible de provocar una polémica con cierto interés sobre el papel de los partidos políticos en el juego democrático o en una situación de urgencia), la crítica al film no vendría tanto por su falta de objetividad –objetividad, por otro lado, imposible en cualquier intento de explicación de la Guerra Civil–, como por la ausencia de una perspectiva de clase definida que permita, en primer lugar, tener un rigor y una dirección en el análisis de los hechos históricos para luego profundizar en la hipótesis y estructurarla en un discurso filmico en el que todos sus elementos se hayan calibrado en función de la información que se quiere vehicular. Pero lo cierto es que el no-trabajo, la no-reflexión y la no-definición política del colectivo que realizó *Entre la esperanza y el*

*fraude* convierten al film, conscientemente o no, en un producto perfectamente integrado en la ideología dominante. La insuficiencia del análisis se convierte en manipulación de unos hechos históricos cuando estos son utilizados como argumentos de una hipótesis desarrollada a partir de posiciones idealistas, según un esquema en el que el pueblo, bueno y noble –sin ninguna caracterización sobre su composición, intereses u objetivos–, es estafado (de ahí el fraude) por políticos sin escrúpulos al servicio de Moscú o del capital, y todo ello dentro del más rancio humanismo (escúchense músicas).

Hoy ya no es suficiente plantearse el llenar un vacío informativo, tal como pretenden los realizadores del film. Hoy es necesario reflexionar sobre cómo, desde dónde, hacia dónde y con qué se llena este vacío.

La situación política ha cambiado, la realidad es diferente a la de hace poco más de dos años. Los humanistas y misioneros de la cultura que podían jugar un papel útil en la lucha antifranquista junto a las organizaciones populares, hoy quedan aislados cada vez que se enfrentan a la nueva realidad. Las luchas populares ya no pasan por ellos.

Creemos que la Central del Curt debe tener con urgencia un proceso de clarificación política si no quiere verse cada vez más alejada de toda posibilidad de incidir en el proceso de transformación que experimenta el país. Clarificación política, en primer lugar, para luego reflexionar sobre su propia práctica dentro del aparato cinematográfico y, a partir de ahí, ofrecer una alternativa ideológicamente coherente tanto en el terreno de la distribución como en el de la producción. Aplazar la definición de la línea política por temor a paralizaciones o a escisiones es adoptar la táctica del avestruz. Es incluso preferible la desintegración antes de que se continúe invirtiendo tiempo y esfuerzo en una tarea sin objetivos claros, inútil, cuando no regresiva por confusa, desbordada por la nueva situación del país que la Central del Curt, como colectivo, aún no ha asimilado.

## 05. Conversa amb la Central del Curt

ERNEST BLASI, GUSTAU HERNÁNDEZ Y RAMON HERREROS

A.V.- Més que una entrevista en el sentit estricte, la nostra intenció és plantejar un diàleg ampli i obert. Ni tan sols portem un qüestionari de preguntes concretes sobre un aspecte concret. És més, no creiem que es pugui parlar d'una pel·lícula com *Entre la esperança y el fraude*—que, almenys a priori, podria ser el tema central de discussió—, sense parlar, abans o després, de la vostra pràctica de producció i difusió en general.

Trobem, doncs, un seguit de temes que anirem tocant, encara que sigui de manera entrecruada: la vostra activitat de distribució mitjançant la Central del Curt, d'una banda; la tasca de producció, mitjançant la Cooperativa de Cinema Alternatiu, d'una altra; també una pel·lícula determinada, *Entre la esperanza y el fraude*; i, finalment, les vostres perspectives pel que fa al treball cinematogràfic...

Podríem començar pel vostre mètode de treball. Per exemple, en una pel·lícula feta en equip com *Entre la esperanza y el fraude*, qui hi participa?

C.C.- S'hauria de fer una mica d'història. Quan es va formar la cooperativa de producció, tots veníem de grups que ja funcionaven. De fet, sempre hi ha hagut aquesta realitat pel que fa a la manera de treballar. Hi ha hagut coses en què hi ha intervingut tota la cooperativa, i altres que no. Per exemple, la pel·lícula sobre els objectors de Can Serra es va filmar mentre altres feien la de la Guerra Civil. Quant al mètode de treball, cada cas ha estat cada cas, cada pel·lícula ha tingut un plantejament diferent, no hi ha una línia fixa de treball...

En el cas concret del film sobre la Guerra Civil, *Entre la esperanza y el fraude*, hi ha hagut un treball de fons que ha durat dos anys de recopilació de material, tant pel que fa a llegir llibres com a estudiar material filmic.

Aquest treball l'ha fet un grup de gent. Després, a l'hora de la realització—sobretot quant al muntatge i al so— hi ha intervingut tothom d'una manera o d'una altra.

### Els criteris ideològics

A.V.- D'acord. Però, quins són els criteris ideològics per intervenir en un determinat camp cinematogràfic?

C.C.- Al meu entendre, la principal qualitat de la cooperativa és que hi coexisteixen diferents elements ideològics. I que això mai no ha estat un problema. Hi ha una elaboració, hi ha un treball, aquest treball es

posa en comú i es discuteix. És evident que no tothom està d'acord en tot, però no preval la majoria, sinó... Bé, són casos diferents... Ara bé, si ens referim als criteris ideològics, la veritat és que no n'hi ha...

A.V.- Però fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil o un documental sobre el Born representa una elecció completament diferent...

C.C.- Si, perquè cada pel·lícula està feta per un equip diferent.

A.V.- Aleshores no és una cooperativa homogènia ideològicament, sinó que partint d'un tipus de feina us heu reunit per fer unes quantes pel·lícules. Algunes toquen temes històrics, altres temes actuals... Penseu continuar en aquest sentit?

C.C.- Per contestar això, cal aclarir que el que realment uneix la gent de la cooperativa no és una ideologia política, sinó el fet del cinema militant, el cinema alternatiu o el cinema marginal... No hi ha cap condició ideològica per entrar a la cooperativa.

A.V.- Quan parlem d'ideologia, cal aclarir-ho també, no ens referim a ideologia política. És a dir, no parlem de partits polítics ni de tendències polítiques homogènies... Ens interessa, en tot cas, la forma que aquesta cooperativa intervé ideològicament mitjançant el cinema. Per exemple, en aquest ordre de coses, el Colectivo de Cine de Clase sembla tenir una certa coherència ideològica; la vostra cooperativa, en canvi, sembla cobrir intervencions molt diferenciades dins de l'espai cinematogràfic...

C.C.- És una qüestió que s'explica per la nostra estructura. Davant de cada pel·lícula s'ha articulat un equip de treball diferent. El que passa és que, mirant-ho des d'ara, podríem constatar que hi ha dos grups: uns han fet unes pel·lícules i els altres n'han fet unes altres... Encara que potser tampoc no és ben bé veritat...

A.V.- Tanmateix, els projectes d'on surten?

C.C.- Els aportem nosaltres. La dinàmica de treball funciona com si hi hagués dos grups. Quan un treballa en una pel·lícula, l'altre inicia un nou projecte. Gairebé sempre treballem en dos projectes alhora.

Sobre els problemes que pot comportar el fet que dues persones de diferents tendències s'arribin a entendre, és una qüestió que resollem a l'interior de la cooperativa... Els problemes d'aquest tipus sempre han estat

més de cara enfora que no en el si de la cooperativa. Aquests problemes solen provenir de detalls estranys, de malentesos... En canvi, a dins hi ha gent molt diferent. Al començament, ara fa quatre anys, tots teníem una cosa en comú: érem antifranquistes. En aquell moment vam començar la tasca de distribució, que era quelcom que ens aglutinava. A partir d'aquesta activitat van començar a sorgir projectes.

A.V.- És a dir, les vostres pràctiques funcionen una mica empíricament, segons com rutllen els elements productors del grup. El que ens interessa plantejar és el següent: si voleu intervenir de manera coherent en el mitjà cinematogràfic, com abordeu el fet que hi hagi una pluralitat ideològica sense cap mena de definició de principis? No volem dir qui hi hagi d'haver un acord total, però potser sí tenir uns mínims punts de coincidència.

C.C.- Des d'un principi hi havia un plantejament mínim d'acord, que es va traduir en l'àmbit de la distribució. Nosaltres, però, sempre hem donat més importància a treballar que a fer una reflexió teòrica sobre la nostra feina. Potser perquè havíem vist altres grups -d'aquí o de fora- que feien unes reflexions teòriques molt brillants, però que quedaven mortes quan es tractava de fer un treball concret.

Quan va néixer la Central del Curt, van haver-hi moltes discrepàncies, perquè hi havia tota una barreja de pel·lícules que semblava que no responia a allò que havia de ser una distribuïdora de cinema alternatiu, en aquell lloc i aquell moment. De mica en mica vam anar fent uns plantejaments de tipus teòric, però sempre després de la nostra pràctica. Vam començar per un petit text sobre com plantejàvem la distribució i com vèiem l'exhibició. Poc a poc, aquest text s'ha ampliat. Per exemple, es va concretar per escrit una possibilitat de producció. És un text que cada any, més o menys, reelaborem.

D'altra banda, alguna producció s'ha allargat a causa d'una discussió interna sobre coses que al final s'han arribat a fer, és cert, però després de moltes discussions i potser fins i tot de perdre un any...

A.V.- Una discussió interna que suposem que ha portat, d'una manera o una altra, a una acceptació de la càrrega ideològica del producte. Per exemple, la pel·lícula *Entre la esperanza y el fraude* deu haver provocat una discussió interna, però segurament en aquests moments tots els components de la cooperativa estan d'acord amb la línia ideològica i fins i tot amb la línia d'afirmació política que es desprèn...

C.C.- Sí. En general, creiem que més que definició teòrica nostra, la definició sorgeix a partir de les pel·lícules que produïm. No és cap *boutade!*

A.V.- L'empirisme que és després de la vostra afirmació de començar una cosa per la pràctica, aquest empirisme que intenta rebutjar la part teòrica, no serà un tipus de pràctica que el que rebutja en realitat és la teoria, sense "ismes" de cap mena? Si és cert, sempre ha estat així per a vosaltres?

C.C.- Quan parlàvem d'això ens referíem a l'inici de la Central del Curt, no al moment actual. Concretament, *Entre la esperanza y el fraude* l'hem feta una mica entre tots. Però la primera feina, l'elaboració del guió, la va fer un grup determinat. Potser si hi haguessin intervingut altres membres de la cooperativa, el guió hauria estat diferent. L'assimilació del producte per part de tots hi és, però això no vol dir que tots ho hàgim fet així... Penseu que els que no treballen en una pel·lícula estan treballant en una altra producció, perquè es tracta de no marginar ningú de la cooperativa.

A.V.- El que és evident és que la superació de l'etapa antifranquista i l'entrada en un procés de transició democràtica pot fer esclatar contradiccions internes al vostre grup... Cal suposar que aquesta nova situació política es reflectirà en la vostra pràctica. Si més no, sobre la intervenció dels vostres productes de cara al públic. En aquest sentit, és curiós pensar com heu previst la incidència real d'una pel·lícula com *Entre la esperanza y el fraude*, aquí i ara...

De totes maneres, si en aquesta etapa penseu reproduir els mateixos esquemes de producció i distribució, evidentment cal tenir en compte que tant en la distribució com en la producció hi ha premisses i resultats ideològics... Perquè es pot deduir que en el camp de la distribució treballàveu com si fos un "calaix de sastre", on reuníeu una sèrie de films dispersos. Pel que fa a la producció, en canvi, dieu que manteniu discussions. Sembla que a la distribució no se li dona cap importància i en tants o més que la producció...

C.C.- Estem bastant d'acord amb la descripció que feu del nostre plantejament de distribució. Fa quatre anys, quan vam començar, vam enviar una circular on es deia, no que era un "calaix de sastre", però sí que s'inclouïen una sèrie de pràctiques heterogènies, el factor comú de les quals era que no hi havia cap mena de distribució comercial. En aquell moment creïem que havíem d'acceptar-ho tot, sense exercir cap mena de censura. En canvi, pel que fa a la producció, sí que pensàvem que calia limitar molt més el camp d'actuació.

A.V.- Per què aquesta distinció? Per què la distribució pot fer-se amb criteris amplis i en canvi la producció ha d'ésser molt més rigorosa?

C.C.- Potser és un excés de voluntarisme o d'idealisme, digueu-ho com vulgueu... Pel que fa a la distribució, la realitat és que no volem censurar cap tipus de pel·lícula. Per sort o per desgràcia, però, hi ha una mena de projectes que mai no ens han proposat; potser si ens haguéssim trobat en aquest cas hauríem d'haver pres alguna decisió. Tanmateix aquests casos no es van donar, ja que normalment hem acceptat les pel·lícules que ens han proposat. Volem distribuir tots els films que per no ser comercials, o bé per raons polítiques o socials, no tenien distribució. Donar, doncs, la possibilitat que s'exhibissin.

També creiem que cal fer una distinció entre la Central del Curt com a distribuïdora i la Cooperativa de Cinema Alternatiu com a productora...

A.V.- En quin moment neix l'aspecte de producció?

C.C.- Quan vam veure que hi havia una possibilitat de distribució assegurada. Tot va començar amb un grup de gent que proveníem de cineclubs, d'associacions de veïns, que creïem que la nostra feina havia de començar per la distribució dels productes que ja existien. Hi havia una sèrie de gent que produïen pel·lícules, que quedaven marginades perquè no s'havien preocupat de buscar una alternativa de distribució paral·lela... Nosaltres no ho enteníem de manera que ens vam dedicar a la distribució. Quan vam veure que la possibilitat es consolidava, aleshores ens vam plantejar –per simple lògica– el fet de tirar endavant la producció.

A.V.- Com es concreta l'anomenada "consolidació" de la vostra distribuïdora? Què creieu que heu aportat al camp de la distribució marginal?

C.C.- Com a mínim normalitzar –ja que no legalment, però sí de fet– tots uns productes que s'han anat passant arreu i que han tingut una àmplia difusió. D'altra banda, també hem potenciat la producció de gent que, si més no, ha vist en la Central una possibilitat estable de distribució dels seus productes...

#### Una actitud a-ideològica

A.V.- El fet d'adoptar una actitud suposadament a-ideològica –o de "neutralitat" ideològica– enfront d'una possible selecció del material que s'havia de distribuir, no creieu que només conduïa a una confusió total? Fins i tot productes més o menys correctes, quedaven empobrits pel context que els envoltava. No hauria estat molt millor adoptar certs criteris ideològics, que haurien donat un major rigor al treball?



Can Serra de la Cooperativa de Cinema Alternatiu



La porta, de Joan Baca-Toni Garriga

C.C.- Cal dir que si consultem les estadístiques de projeccions hi ha un salt molt gran d'un determinat tipus de pel·lícules a unes altres. Potser a vosaltres, des de fora, us fa l'efecte que hi ha una confusió. Ara, en la pràctica, no hi és: les pel·lícules que s'han passat més són, en definitiva, les que nosaltres creïem que s'havien de passar més. En un altre àmbit, podem dir que si per a algú la nostra actitud no era massa clara, per als que ens llogaven les pel·lícules sí que ho era. Sabien molt bé el que llogaven i consultaven sobre determinats temes...

A.V.- Tanmateix, aquí trobem certes contradiccions. Per exemple, si acceptàveu tot el cinema marginal sense exclusions, tal com dieu, és indubtable que el cinema marginal més nombrós a Catalunya és el cinema amateur. Enfront d'aquest cinema de caire familiar i sublimador, heu posat en pràctica uns criteris d'elecció... o allò que vosaltres anomeneu una censura?

C.C.- La qüestió del cinema amateur queda concretada en el catàleg, on pràcticament és inexistent. Potser hi ha alguna cosa semblant, però no el que s'entén per cinema amateur tipus UCA o similar. La sort nostra és, potser, que no han vingut a oferir-nos-el.

A.V.- Potser perquè els amateurs ja tenen els seus canals... Els seus festivalets, els seus amics i coneixuts...

C.C.- Sí. Nosaltres ens hem aproximat una mica a aquest camp per tal de conèixer-lo i ens ha semblat que a cap d'aquesta gent no els interessa que les seves pel·lícules es passin...

A.V.- També pensem que si no han anat a la Central és perquè descartaven els vostres plantejaments d'entrada. Això potser ja és una mena d'elecció per part vostra en el camp cinematogràfic, si més no a la pràctica.

C.C.- El que és segur és que no s'ha fet cap pas per anar a buscar aquestes pràctiques, i hem tingut la sort que tampoc ells han vingut. Algú molt concret sí que ens ha portat pel·lícules en super 8, és veritat. Coses molt rares, films sobre ovnis fets amb maquetes casolanes. En aquests casos, la censura es produeix per la mateixa dinàmica de la distribució. La gent no demana aquestes pel·lícules... Nosaltres, però, no vam negar-nos a incloure-les en el catàleg.

A.V.- Hi ha un altre aspecte que no pertany pròpiament als cineastes amateurs, sinó als anomenats independents o underground... Cal recordar que, a finals dels seixanta, hi ha un boom del cinema underground produït al nostre país, fins i tot amb el suport de publicacions cinematogràfiques de qualsevol gènere. Aquell boom especulatiu no va fer res més que afegir confusió a una parcel·la del cinema poc clara ideològicament, molt propícia a mistificacions... Quan vam començar –o després– us va plantejar el fet històric del cinema marginal al nostre país, per tal d'evitar qualsevol mistificació?

C.C.- Quan vam començar, ja minvava aquest boom, gairebé ja havia passat. A més a més, nosaltres no estàvem connectats al que aleshores era el cinema independent. I no ens creiem reproductors de la situació que havia desencadenat aquell cinema independent...

### Els avantatges de l'eclecticisme

A.V.- Certes pràctiques, però, encara circulaven i circulen... Vosaltres les recollíu al catàleg de la Central. Pensem que, d'alguna manera, hauríeu d'adoptar una certa presa de posició pel que fa a l'anomenat cinema underground o independent. Segur que per recollir el cinema de Padrós o Portabella, prenent-los com a límit, no adoptàveu els mateixos criteris que per incloure el d'Anglada o Baca i Garriga. Dins del lot

d'independents ja tradicionals, entre les pràctiques que va triar o acceptar, us va plantejar quines feien "soroll" respecte a d'altres?

C.C.- El fet de tenir dos blocs diferenciats en la distribució –com dieu, d'una banda Padrós-Portabella, de l'altra Baca i Garriga-Anglada– pensem que ha estat positiu. A partir de les pel·lícules d'Anglada, posem per cas, s'han obert possibilitats a altres tipus de projeccions. No oblidem que Anglada és un senyor a qui s'ha fet molta propaganda. És conegut i es demanen les seves pel·lícules. També hem de tenir en compte la clandestinitat fins a temps recents; en aquest sentit, determinats treballs ens servien de pantalla per tapar-ne d'altres més compromesos.

A.V.- Abans heu dit que els films que més s'havien passat eren els que vosaltres creieu que més s'havien de passar... La pregunta seria: quins treballs creieu que més s'havien de passar? O, dit d'una altra manera, quin són els que més s'han passat?

C.C.- S'han passat moltes obres de Portabella, totes les pel·lícules del Colectivo de Cine de Clase, tots els films de Llorenç Soler, films nostres, films d'Anglada. *La ciudad es nuestra* també s'ha passat molt...

A.V.- Probablement els criteris de selecció del públic han fet una petita tria del primer material, però quan heu parlat de les pel·lícules més vistes, heu esmentat una sèrie de pràctiques completament contradictòries... Sense anar més lluny, quan abans heu citat Padrós o Portabella evidentment no els situàveu al mateix pla, tot i que us semblen interessants les pràctiques de tots dos...

C.C.- Perdona, parlem de Padrós i Portabella i cap dels dos ja no són al catàleg...

A.V.- Per què?

C.C.- El cas de Padrós es concreta, segons diu ell, en el fet que no vol que se li facin malbé les còpies... Pel que fa a Portabella, no ho sabem ben bé. Ha anat retirant les còpies i ara ja no en tenim cap.

\*\*\*

A.V.- D'acord. Parlem d'una altra cosa. Coneixeu el catàleg de The Other Cinema? Doncs és un catàleg que té una certa coherència ideològica, la qual cosa no vol dir uniformitat política. No solament per les pràctiques que adopta directament el cinema militant, sinó per les pràctiques que recull del cinema marginal en general (tenen coses de Dwoskin, de Godard...). El seu catàleg adquireix una coherència

ideològica, que en el vostre cas no hi és. En el vostre cas, tot el contrari, s'implanta la confusió ideològica... Si repassem: Padrós, Portabella, *La ciudad es nuestra*, El Colectivo de Cine de Clase, el vostre col·lectiu, Anglada, els ovnis...

C.C.- Encara hi havia més pràctiques quan vam començar. Nosaltres ho distribuïem. Per què no hem distribuït les altres?

A.V.- En última instància, caldria veure quin nombre de produccions es fan aquí... El cinema català, en el moment actual, no dóna més que per a un reduït cinema comercial, per a l'amateur de sempre i per a algunes pràctiques marginades irregulars que potser no donen peu a un circuit regular de distribució paral·lela... A Anglaterra mateix, The Other Cinema no distribueix només cinema anglès. Per trobar aquesta coherència ideològica, els hi ha calgut recórrer a diverses pràctiques nacionals. De la mateixa manera que passava amb la difusió duta a terme per *Cinéthique* o *Cahiers*.

C.C.- Esteu parlant d'unes coses que nosaltres pràcticament desconeixem. Per què no distribuïm material estranger? Perquè el nostre capital ha estat gairebé zero. La intenció sempre l'hem tingut, però a la pràctica no ens ha estat possible, perquè ja sabeu que darrere nostre no hi ha cap partit polític, ni cap fundació. Vam començar amb zero pessetes, i les poques que hem aconseguit les hem dedicat a la producció. D'altra banda, per diversos motius, ens hem mogut molt poc per fora, de manera que qualsevol contacte ha estat difícil.

El nostre problema és que no ens dediquem plenament al cinema. Nosaltres no vivim del cinema.

A.V.- Però no hi ha tantes dificultats per trobar un material de difusió que tingui interès... Al Festival de Pesaro, per exemple, es poden trobar films per un preu reduïdíssim. I a Pesaro s'hi accedeix amb facilitat. El que, en tot cas, heu d'acceptar és que si es planteja el funcionament d'una distribuïdora d'aquest tipus, s'ha de plantejar el fet de superar els seus dèficits. Per exemple, ¿per què heu passat de la distribució a la producció? La producció costa diners. No prové de partits ni de fundacions, com dieu...

C.C.- Sí, nosaltres obtenim els diners de la distribució.

A.V.- Exacte. Aleshores, per què no heu invertit aquests diners a corregir la distribució, a fer-la més interessant, més de lluita i, en tot cas, avançar després en la producció?

C.C.- Es clar, vosaltres plantegeu un sistema de treball per aconseguir tota una coherència ideològica.

Però nosaltres no hem perseguit això. Mai no s'ha volgut fer una gran distribuïdora, sinó donar sortida a una sèrie de materials que hi havia aquí, sense massa plantejaments. De fet, era una plataforma per produir, sempre hi ha hagut aquesta finalitat.

### Una plataforma per produir pel·lícules

A.V.- Així, era una plataforma per produir pel·lícules?

C.C.- Sí, però això és una qüestió interna.

A.V.- Tanmateix això es reflecteix en la vostra pràctica de difusió.

C.C.- Un moment: nosaltres existim com a distribuïdora perquè no hi ha ningú més que pugui suplir la urgència de la Central del Curt ni en aquests moments ni fa quatre anys.

A.V.- Però, quina és la urgència de la Central del Curt? Quina és la vostra finalitat? Perquè, segons vosaltres mateixos heu dit, no us heu proposat una pràctica amb coherència ideològica (al marge d'aquesta afirmació només cal consultar el vostre catàleg). Aleshores no queden més opcions que pensar en la finalitat d'aconseguir fons per a la vostra producció, o bé comercialitzar un lot de productes no distribuïbles pels canals normals i convertir-los en "valors de canvi" paral·lels.

C.C.- Creiem que és meitat i meitat... En fer la distribució d'uns productes, siguin o no correctes, fem un treball. I com a treball exigeix una certa retribució, en concret, el trenta per cent dels lloguers. Es pot dir que nosaltres distribuïm per produir, i es totalment veritat, perquè si no distribuïssim no podríem produir.

A.V.- O sigui, resumint, distribuïu per emplenar un buit en els circuits marginals, un buit que certament és detectable. Ara bé, la vostra pràctica queda ja d'entrada limitada de sentit pel localisme i el confusio-nisme excessius que imprimiu recollint –ni més ni menys– qualsevol tipus de producte que teniu a mà... Després penseu que la distribució ja està consolidada i empreneu la tasca de producció, cosa que ens sembla que parteix d'un judici apressat. Ja se sap que consolidar la distribució paral·lela, aquí i on sigui, implica desplegar una rigorosa planificació que tingui tota una coherència ideològica. Quan ens referim a coherència ideològica volem dir que quan es fa una pel·lícula, per exemple, es plantegen premisses de tota mena –econòmiques, ideològiques, formals–, perquè una coherència ideològica en el camp de la distribució voldria dir plantejar-se premisses semblants, per bé que

específiques... I en el camp de la distribució paral·lela aquestes premisses, més que mai, pensem que han d'anar encaminades a una lluita contra la ideologia dominant, que ja cobreix bona part dels circuits normals de distribució. Sense anar més lluny, creiem que –apart del que faci l'art i assaig i la Filmoteca– queda un buit considerable de pel·lícules per distribuir, de pràctiques ideològiques que tenen un sentit aquí, tant se val que estiguin fetes aquí o a fora.

C.C.- Això és cert i és vàlid. Però ens sembla que hauríeu de fer un esforç per entendre què és, què ha estat, la Central del Curt en tots els àmbits. Les condicions en què hem treballat, la nostra possibilitat de dedicació. Hi ha una altra cosa que és important: s'ha fet aquest intent que dieu, s'ha escrit a Anglaterra, s'ha anat a París, i sempre hi ha hagut problemes ideològics de cara a fora, no hi ha hagut una ajuda... Diríem que la majoria de vegades s'ha produït un boicot. Hi ha un boicot per part de persones que ens podrien ajudar, o bé situacions estranyes que produeixen un buit... El que no tinguem una etiqueta ens porta problemes. No en tenim cap, d'etiqueta, i ens n'han posat cinquanta. S'ha dit que érem una central del PSUC i fins i tot que érem anarquistes. En aquest sentit, de confusió total, la que vulgueu!

A.V.- I en aquests moments que canvia, d'alguna forma, el panorama polític i també el cinematogràfic al nostre país, us heu plantejat la possibilitat de canviar la vostra política de difusió?

C.C.- És evident que tot canvia, i dins nostre es nota també un canvi. Sobretot en el camp de la producció... I en el la distribució, també. Aquest estiu es va plantejar per primera vegada una restricció del catàleg. No es parlava d'una coherència ideològica, però sí de buscar una qualitat i prescindir una mica de la quantitat, per la millora de funcionament de la Central.

### La qualitat

A.V.- ¿Què enteneu per qualitat?

C.C.- Aquelles pel·lícules que nosaltres considerem coherent de projectar aquí. Té una coherència projectar en aquests moments la pel·lícula de Llorenç Soler, *La ciudad es nuestra*, les del Colectivo de Cine de Clase, les nostres... i unes poques més.

A més a més, per molt que canviïn les coses, heu de pensar que hi ha realitzadors que creuen en la possibilitat de formació de circuits alternatius de difusió. I que de cap manera volen que les seves pel·lícules es passin en circuits comercials.

A.V.- De qualsevol manera, els límits de les censures –tant les ideològiques, com les econòmiques– passen per uns altres punts que no són els de fa quatre anys, quan vau començar. Així, tota una sèrie de productes possiblement marginats per força fa un temps, ara ja no ho són. Cas clar: *La batalla de Chile*. Davant d'això, sembla que ja no us plantegeu la difusió de tot el que és marginal, sinó que més aviat –i com heu dit– tracteu de crear una certa especialització amb les pel·lícules de Soler, de Lumbreras i Lisa, els vostres.

C.C.- En tot cas, estem experimentant un procés de clarificació, que avançarà quan els diferents partits tinguin les seves plataformes de distribució. El PSUC, els socialistes... La mateixa reflexió a què ens referíem sobre si restringíem o no el catàleg, no s'ha traduït en cap conclusió encara... La discussió entre nosaltres es manté oberta. Tot dependrà de com evolucioni la situació, depèn de si hi ha altres grups similars a nosaltres, de tota una sèrie de circumstàncies.

A.V.- Però vosaltres que ja esteu treballant, espereu que el PSUC o el PSC tirin endavant tot un engranatge de distribució? És certament difícil per a aquests partits, ateses les forces materials amb què compten i les prioritats d'acció que estableixen. És fàcil d'imaginar que a hores d'ara no tenen ni un esborrany de difusió pròpia.

C.C.- Sigui com sigui, creiem que l'òptim seria que sortissin aquestes noves plataformes de distribució per part dels partits.

A.V.- Sincerament, tu creus que aquí, en el moment en què ens trobem, els partits d'esquerra estan en condicions de tirar això endavant? Gairebé és com dir que també ho hauria de fer el Ministeri de Cultura, o bé que el senyor Balañá hauria de replantejar-se la seva pràctica... Això són utopies. Jo penso que la Central del Curt no ha d'esperar a veure com apareixen –o es transformen– altres aparells, sinó que s'ha de reconvertir per si sol, en cas que es cregui necessari.

C.C.- Simplement diem: si passés tot això –que vosaltres veieu tan difícil–, tindríem una clarificació ràpida. Ara, com que no passa, i a l'estiu no ha passat, la discussió ja està servida entre nosaltres! Potser serà més lenta, perquè la nostra circumstància no és la mateixa que la dels partits.

Mira, parlant clar: jo crec que la tasca de la Central del Curt ha estat vàlida. Vosaltres creieu que no, creieu que podria haver funcionat millor. Potser no ho hem donat tot, d'acord. Ara, això és innegable: centrar la discussió en "com hauria d'haver estat" no deixa de

ser fotut! Nosaltres hem estat això, ho hem fet durant quatre anys... i de veritat només n'hi ha una, no?

A.V.- Deixem-ho així. Ja hem parlat prou de la vostra tasca de difusió. Per què no passem a la producció?

C.C. - D'acord.

### El pas a la producció

A.V.- Ens podrieu dir quins són els vostres objectius quan produïu una pel·lícula com, per exemple, la del Born?

C.C.- La pel·lícula del Born és un cas apart. S'hauria de situar dins dels noticiaris. Nosaltres, amb aquest aspecte potser voluntarista amb el que vam tirar endavant la Central del Curt, vèiem que era urgent i necessari que sortís un noticiari –alternatiu o marginal– de Catalunya. Es va dir a la primera reunió que si nosaltres fracassàvem, en un termini de tres o quatre mesos ja sortirien altres possibilitats de fer un noticiari, fins i tot per part d'altres institucions que ho podien fer amb més facilitat que nosaltres. Vam fer tres noticiaris. De fet, són les pràctiques que més hem autocríticat, perquè es pot dir que són unes pràctiques ràpides, massa precipitades per a la nostra capacitat d'estructura, que evidentment era molt deficient. Són pel·lícules ràpides, tant pel que fa a la preparació com a la producció. I, per diferents causes, no va ser una operació rendible. A quinze mil pessetes per pel·lícula, havíem de fer cent passis de cadascuna per recuperar el diners. La distribució no va funcionar del tot bé. En fi, tot va quedar mort, amb unes despeses de quaranta-cinc mil pessetes, que per a nosaltres ja era una suma enorme.

A.V.- I pel que fa a una pel·lícula com *Viaje a la explotación*?

C.C.- Vam fer aquesta pel·lícula fa quatre anys i ens és molt difícil recordar ara les raons per les quals es va fer. Els objectius partien de motivacions personals, que, quan es va admetre el tema, van passar a ser raons col·lectives. Tampoc no perseguíem gaires objectius teòrics perquè, en aquells moments, la distribució estava malament, encara no existia la Central del Curt... Va néixer paral·lelament al procés de la pel·lícula.

La producció de les dues primeres pel·lícules –*Viaje a la explotación* i *Un libro es un arma*– és totalment estranya. Hi entra de tot: aportacions personals, festivals de cançó, sorteig durant les festes de Nadal, rifes, un dossier sobre els atemptats a les llibreries alhora que es feia la pel·lícula sobre aquest tema...

A.V.- Quan obriu un debat sobre els projectes, per què decidiu fer una pel·lícula concreta i no una altra? No sempre deu ser per motivacions personals...

C.C.- En el cas de *Viaje a la explotación*, sí. Ja ho hem dit. Recordo que quan es va plantejar aquesta pel·lícula, també se'n va plantejar una altra de molt diferent sobre els hospitals mentals... Se'n va parlar, i finalment es va decidir fer la pel·lícula dels emigrants marroquins. Per què? Doncs mira, perquè teníem accés als marroquins, ja que al barri on vivíem –a L'Hospitalet– hi havia molts treballadors que eren marroquins. En aquest cas, la possible coherència ideològica naixia de la coherència ideològica –si és que n'hi havia– de cadascú de nosaltres en el lloc on vivíem.

### "Esperanzas y fraudes"

A.V.- I *Entre la esperanza y el fraude*?

C.C.- El cas d'aquesta pel·lícula és totalment diferent. A la Cooperativa es feia *Can Serra* quan un grup de gent –que era el mateix que ja havia fet *Viaje a la explotación*– decideix treballar en una pel·lícula sobre la Guerra Civil. La Cooperativa admet el projecte. No tan sols l'admet sinó que en la fase final hi va col·laborar tothom.

### Un procés de treball

A.V.- ¿Com va ser el procés de treball?

C.C. La pel·lícula es va fer en dos anys, en una època en què Franco acabava de morir, en una situació òbviament molt diferent a la d'ara. Suposo que si s'hagués fet ara, la pel·lícula seria diferent, per la senzilla raó que tindriem més mitjans per fer-la. Per exemple, les entrevistes es van haver de rodar a París, aprofitant vacances, ponts, etc. D'aquesta manera, no es podien escollir massa els personatges. El representant del PCR, posem per cas, el va escollir el mateix partit a París. Potser era l'únic que podia fer-ho aquella tarda, que era l'únic que teníem disponible. Les entrevistes, en general, no es podien fer a un o dos mesos vista, que era la idea, preparant dos o tres sessions de rodatge... Des d'aquest punt de vista pràctic fins al punt de vista ideològic, si voleu, ara la pel·lícula seria diferent.

A.V.- Es va plantejar la conveniència de realitzar aquest film? Quan es va proposar, es va tenir present la intervenció que suposa en moments com els actuals?

C.C.- Em sembla que, com passa amb bona part de la gent que ha vist *Entre la esperança y el fraude*, darrera del film intuïu una sèrie de coses que no hi són... coses que tenen a veure amb la intenció de la pel·lícula. El que cal dir és que no hi ha hagut cap predisposició a fer una pel·lícula que estigués decantada cap a un lloc o un altre. Ben al contrari, hi ha hagut un procés. Un procés real i cert –el que s’ho vulgui creure, que s’ho cregui; i el que no, que no s’ho cregui–, un procés de discussió, de llegir llibres... Potser hi havia una predisposició de la majoria que ha fet la pel·lícula. Tanmateix el procés de treball hi és.

A.V.- Molt bé. Aleshores, com es va orientar aquest procés?

C.C.- Es va intentar fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil que cobris un buit que hi ha sobre aquest tema. Alhora volíem fer una pel·lícula polèmica, on hi participés tothom. S’intentava donar elements de judici a partir dels quals es pogués analitzar allò que va ser la República i la Guerra Civil, i al mateix temps examinar la realitat actual, ja que no cal que la pugna entre les esquerres deixi d’existir. És a dir, s’intentava donar aquests elements, i que a partir d’ells la gent compregués que a la guerra no hi havia un bàndol feixista i un altre bàndol a seques, sinó que en aquest bàndol, el republicà, hi havia una lluita política, on es produïen divergències serioses. El que passa és que, fins llavors, aquest problema s’havia idealitzat, com a mínim ideològicament.

A.V.- Com vau concretar el període històric que es tracta a la pel·lícula?

C.C.- Quan vam començar la pel·lícula, vam intentar abastar des de la República fins als moments actuals, almenys fins a la postguerra. Va haver-hi un procés intermedi on es preveïen dos parts: la República i la guerra. Després, quan es va escollir fer ambdues coses, es va pensar en fer quelcom que només afectés Catalunya. A mesura que anàvem llegint i discutint, anaven sortint nous projectes, noves possibilitats... En cap dels projectes hi va haver una idea monolítica de bon començament. S’ha afavorit les discussions dels que treballaven en el projecte. Això sempre ha passat. Ara mateix, preparem una cosa i encara no sabem ben bé què serà. Hi ha entremig moltes reunions, moltes xerrades amb les quals es va avançant cap a alguna cosa concreta.

### La pertinència d’una pel·lícula

A.V.- És que el punt de pertinència de *Entre la esperança y el fraude* –la darrera pregunta anava en aquest sentit– ens sembla dels més importants. Pertinència



en el sentit de com i per què s’abasta en el discurs cinematogràfic un període tan llarg de temps històric. Tan llarg i tan convuls, ple de fites i esdeveniments que la pel·lícula pretén incloure sigui com sigui.

C.C.- Quan vam començar, la idea central era fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil. Però en el nostre treball –cap de nosaltres era especialista ni historiador– vam evolucionar i vam tornar enrere perquè era necessari. Per exemple, si volíem parlar de la UGT, de la CNT... Fins i tot ens vam plantejar anar més enrere de la República. Suposo que és un problema de pràctica, d’experiència, de saber que una pel·lícula no pot ser un llibre. És evident...

A.V.- No es tracta només de saber que una pel·lícula no pot ser un llibre, cosa que no deixa d’èsser conve-

nient. El problema de la pertinència en la vostra pel·lícula va més enllà, ja que, en definitiva, s'intenta donar una visió històrica amb un sentit enciclopèdic, gairebé com si fossin fascicles divulgadors enganxats l'un darrere l'altre... I, d'aquesta forma tan frívola, esteu tractant un llarg i dens procés de lluita de classes...

C.C.- Perdona que t'interrompi. Abans m'he deixat de dir una cosa. L'objectiu bàsic era que la pel·lícula fos didàctica. Didàctica vol dir que no anava pas dirigida a la gent que coneixia el tema, sinó a escoles, instituts, associacions de veïns, etc.

A.V.- Raó de més per tenir cura de la pertinència! Precisament a partir de la falta de pertinència i, aleshores, de la coartada del didactisme sortirà bona part del que té de criticable la pel·lícula. Per exemple, el suposat didactisme d'una veu en off monòtona, reiterativa, que pren partit impertorbablement davant de tots i cadascun dels problemes... Sembla que, per a vosaltres, didactisme equival a lliçó. En canvi, ben al contrari, didactisme pot ser el fet de mostrar contradiccions de la forma més rica possible, evidenciar-les en un llenguatge específic –que aquí seria el cinema– i trobar un interlocutor a qui activar. Lluny d'això, sembla que enteneu didactisme com una mena de catecisme.

C.C.- Tingues per segur que no hem volgut encolomar unes teories. O no ho hem sabut fer, això t'ho admeto perfectament.

A.V.- Potser el problema és, ja d'entrada, intentar fer una tasca enciclopèdica mitjançant una pel·lícula. En aquest sentit, de nou el cinema militant compleix el paper de succedani educatiu, que pressuposa un falsejament del mitjà utilitzat. Però, a més a més, el procés de la lluita de classes que preteneu mostrar, no creieu que resta atropellat, sense aclarir cadascuna de les seves etapes ni el conjunt del procés en ell mateix?

C.C.- La pel·lícula sempre planteja la simplificació d'uns fets que són molt més complexos, això és cert i pot ésser criticable. Ara bé, fixa't que aquesta simplificació es dona a partir d'una dualitat de possibilitats. Ja sabem que amb aquestes dualitats no s'esgoten totes les possibilitats, però creiem que és un mètode vàlid. Per exemple, els fets del 36, abans de l'aixecament feixista: una gent propugnava seguir la revolució i una altra gent pretenia frenar aquesta revolució per no accelerar el procés de reacció dels militars. Es donen una sèrie d'elements, el que pensen uns i el que pensen els altres. És una dualitat que creiem vàlida.

A.V.- No pot ser tan vàlida quan la majoria de vegades aquesta dualitat es converteix en maniqueisme.

És a dir, hi ha els bons i els dolents, sense haver-hi arguments de classe ben donats...

C.C.- Això és la teva opinió. Aquesta pel·lícula s'ha passat a la Facultat d'Història de l'Autònoma, amb professors, amb especialistes, persones a les quals no pots negar un aval... Hi havia gent que la defenia i gent que l'atacava. Bé, sempre passarà això i és absurd pretendre el contrari.

A.V.- El que sí que és cert és que la pel·lícula, a part d'eina didàctica, també és planteja com una mena de judici. El procés polític s'enfoca en un sentit judicial, en el sentit de "jutgeu qui eren uns i qui eren els altres"... encara que amb la sentència ja establerta per la veu en off. I, per descomptat, aquest discurs judicial està suportat per tot un material ideològic, que és l'específicament cinematogràfic. En aquest aspecte, no creieu que la pel·lícula abusa del muntatge simplement il·lustratiu? És com si enganxéssiu imatges de qualsevol naturalesa per anar suportant la veu en off.

C.C.- Aquesta ha estat una autocrítica que ens hem fet. Creiem que la pel·lícula és d'alguna manera lineal. Potser ho és en funció del didactisme.

A.V.- És que hi ha una pràctica molt generalitzada al cinema militant: una veu que digui la "veritat" i una imatge que la faci digerible, que faci que l'espectador se l'empassi. Sense cap valoració del joc dialèctic que hi pot haver entre imatge i so.

C.C.- Em sembla que això no succeeix en altres pràctiques de la Cooperativa. En aquest sentit, la pel·lícula sobre la guerra i la dels objectors són bastant oposades.

A.V.- El guió inicial d'*Entre la esperanza y el fraude* preveia la imatge i el so, o era simplement literari?

C.C.- Era del tot literari. Es va fer un guió i en la mesura que es retocava, s'anava recopilant material d'imatge. Després quedaven les entrevistes per rodar en directe.

A.V.- Què us sembla aquest procediment de cara al futur?

C.C.- Jo crec que no s'ha de fer així. Perquè la pel·lícula és molt poc cinematogràfica. Hi ha alguns defectes que neixen d'aquest enfocament. Ara bé, és una experiència de la qual es va aprenent. En la pel·lícula dels objectors no hi va haver aquest plantejament, ja que es debatia el que es deia i alhora com es deia amb imatges.

A.V.- Podriem parlar de com us va plantejar la incidència de la vostra pel·lícula, aquí i ara... És a dir, en

una situació de transició cap a la democràcia. Es pot pensar que en el període de la Guerra Civil les tendències estaven ben definides: cadascú s'aclaria sobre el paper que tenia en aquella situació límit, sabia clarament contra qui fotia els trets i per què els fotia. Avui, al contrari, després de l'antifranquisme que cohesionava, ha quedat un cert buit, una certa confusió. Com us va plantejar la pel·lícula per tal d'incidir en la correlació de forces actuals? Com pensàveu inscriure-la dins de la lluita per la democràcia? Es pot dir que, ja de bon començament, la vostra pel·lícula pren partit en contra d'una sèrie de tendències clarament majoritàries en l'esquerra actual...

### "Burdamente anticomunista"

C.C.- Cal dir que per a mi el significat d'allò que vol dir democràcia és un, i per a tu n'és un altre. Per tant, la discussió pot ésser molt complexa. El que sí que puc dir és que aquesta pel·lícula, en sortir pocs mesos abans de les eleccions de juny, pot donar la falsa impressió que anava encaminada a enfonsar la possibilitat d'uns partits determinats. Fins i tot, es comentava que estava pagada per la CNT, o pel POUM... i que, en concret, tirava contra el PSUC. A *Triunfo* s'ha dit que la pel·lícula era "burdamente anticomunista". En canvi, a *Treball* li han dedicat mitja pàgina d'elogis.

A.V.- El que diu *Triunfo* de "burdamente anticomunista" no em sembla malament. Penso que ho és.

C.C.- Potser sí que ho és... Ara bé, no s'ha pretès que el film fos "burdamente anticomunista" com un objectiu d'entrada. Ni tampoc no s'ha pretès que boicotegés les eleccions ni cap candidatura concreta.

Hi ha una altra cosa que cal abordar. I és que dir que és "burdamente anticomunista" perquè treu unes contradiccions del partit en els anys trenta... del partit d'aleshores al partit d'ara hi ha un abisme.

A.V.- Ens sembla oportú fer crítiques de les actuacions polítiques de qualsevol partit o tendència. Ara bé, una cosa és la crítica i una altra l'insult o la frase demagògica. Com aquell pla de l'avió, en el qual la veu parla de la fugida de Negrín i els comunistes tot abandonant el poble en armes.

C.C.- Un possible error de la pel·lícula és aquest pla. Ja ens ho han retret altres vegades.

A.V.- No deixa de ser un pla simptomàtic dins de la pel·lícula. Correspon sobretot a l'esquematisme groller de la ideologia dominant d'aquests últims quaranta anys enfront del nostre passat històric... i, a més

a més, tornem a la qüestió de l'articulació imatge/so. En aquest cas, la imatge de l'avió dona la idea que tots els comunistes fugien volant cap a l'estranger. Destaca, doncs, la demagògia de la frase dita en off.

C.C.- Jo recordo el muntatge d'aquesta imatge i, es clar, la cosa no va per aquí. El fet és que aquella frase estava escrita en el guió. La qüestió se centra en això: calia dir-ho o no calia? Ara, una vegada decidit que sí que calia, s'entrava en tota una mecànica de manca de recursos. No teníem cap imatge que suportés aquesta frase.

A.V.- Una altra cosa, per exemple, és quan es parla de l'ajuda de la Unió Soviètica a la República. Es diu que aquesta ajuda estava condicionada a "los caprichos de la política". Amb això també es clarifica la ideologia del film. Més o menys: el poble –sense cap especificació de com estava organitzat en el si de la lluita– s'enfronta a la burgesia –la qual tampoc s'anallitza a fons–, i, enmig, els polítics que feien una política antipopular.

C.C.- Mira, el que nosaltres volíem dir amb la pel·lícula ho explica el mateix títol: *Entre la esperanza y el fraude*. Cal admetre que hi ha una generalització del poble en la pel·lícula, però creiem que sobretot el poble va sentir una sensació de frau durant la guerra. A la pel·lícula intentem transmetre aquesta sensació, per tal que la delegació de funcions –als partits, per descomptat– no es repeteixi de la mateixa manera.

A.V.- Però, en la pel·lícula, quina alternativa es dona pel que fa a una organització que no funcioni mitjançant els partits?

C.C.- Cap. La mateixa CNT ha fet una crítica a la pel·lícula, encara que els agrada molt més que a la gent del PSUC... una crítica al fet que no es donen alternatives. I perquè no aprofundeix molt més en el que van ser les col·lectivitats, per exemple, i que hi ha un cert grau d'ambigüitat en el film? Doncs, sí. I això es demostra en les diferents crítiques existents.

A.V.- Ambigüitat? Ens sembla lògic que la CNT no trobi suficients elements aclaridors per fer seva la pel·lícula. I encara menys elements hi poden trobar els comunistes. Però l'ambigüitat no hi és. Perquè el que la pel·lícula defensa –sense cap mena d'ambigüitat– és l'acció revolucionària del poble espanyol traït per les forces polítiques. Aquesta és la tesi central que, en un moment determinat, cristal·litza en la frase següent: "Les forces revolucionàries eren la CNT, el POUM i la fracció socialista de Largo Caballero."

C.C.- Aquesta no és la tesi central. En tot cas, hi ha moltes idees admeses a la pel·lícula. Potser la més important és una mena de crida perquè la gent s'uneixi realment en una actitud i una consciència real davant de les coses. I al meu parer, això no passa per una pràctica de partit tal com està muntada ara per ara.

A.V.- Sigui quina sigui la tesi central –bé que per a nosaltres continua sent la dels revolucionaris enfront dels contrarevolucionaris en el si del bàndol antifeixista– a partir d'aquí s'ha construït una pel·lícula que, utilitzant els mateixos mecanismes manipuladors, s'apropia del llenguatge televisiu dominant per tal de vehicular unes idees concretes. És així que el discurs d'aquesta pel·lícula no deixa d'ésser idèntic al discurs que feia el programa *España Siglo xx*. Donant uns altres sentits als continguts, el resultat final és el mateix. Hi esteu d'acord?

C.C.- És cert que s'utilitza un llenguatge televisiu, per bé que el procés d'elaboració difereix molt del d'un programa com *España Siglo xx*. A priori era molt més clar el que havia de servir a *España Siglo xx* que el que havia de sortir a la nostra pel·lícula.

Creiem que la pel·lícula, en el pla estrictament cinematogràfic, podria estat molt més treballada; em remeto a d'altres pràctiques de la mateixa Cooperativa. De qualsevol forma, jo crec que és un fet important que un grup de gent produeixi una pel·lícula, correcta o no, amb un pressupost que s'aproxima a les 300.000 pessetes, d'una hora i mitja de durada. Quan hem anat a presentar aquesta pel·lícula, a més de parlar dels continguts, hem parlat sobre tot de l'alternativa de producció que donem. I això sense cap mena de mitificació.

Per *Arc Voltaic*: Ernest Blasi, Gustau Hernández, Ramon Herrerros.  
Per la Central del Curt/Cooperativa de Cinema Alternatiu: J. M. Martí Rom, Joan Simó.

El estilo de este texto ha sido revisado (N. del E.)

## 06. El Manifiesto de Almería como punto de partida

COOPERATIVA CINEMA ALTERNATIU

A finales de los 60 surgió en España, como contraposición al "cine de industria", un cine realizado en subformatos con planteamientos diferenciados del llamado "cine amateur". El "cine amateur" era un cine artesanal reproductor en contextos reducidos de los mismos esquemas ideológicos y estructurales que definen al llamado "cine de industria"; hoy en día ha degenerado en la producción casi exclusiva de "escenas familiares" y films de autoconsumo (su difusión nunca podrá salir de núcleos familiares o a lo sumo de pequeñas sesiones en clubs de "cine amateur").

Este cine que solo tenía razón de ser en cuanto era la antítesis (o lo pretendía) de un determinado tipo de cine, se le etiquetó como "cine independiente". Este término pretendía agrupar a una serie de "autores" que realizaban films marginados del cine oficial ("cine de industria" en 35 mm y "cine amateur" en subformatos) y que estaban más o menos apoyados por revistas como *Nuestro Cine*, en Madrid, y *Fotogramas* en Barcelona (esta última también los etiquetaba como "los undergrounds", en su afán de inventar un tipo de cine en nuestro país que correspondiera a las últimas tendencias cinematográficas nacidas en el seno de las democracias occidentales).

Consecuencia lógica de la total disparidad de criterios (había desde el "autor" decididamente marginado, hasta el oportunista que esperaba "colocarse" en la industria cinematográfica española) y un casi nulo trabajo en organizar unos mínimos canales de distribución, el denominado "cine independiente" desapareció del mismo modo que había nacido: espontáneamente.

Desde una óptica actual el término de "cine independiente" resulta vacío de intencionalidades concretas; por ello era preciso analizar qué niveles de "independencia" podemos encontrar en ese cine de subformatos, que se ha continuado realizando, diferenciado del "cine amateur". Estos niveles de "independencia" nos definirán dos tipos de cine con planteamientos específicos:

**Independencia ECONÓMICA:** Viene definido por una marginación aceptada que le lleva a considerar este tipo de cine como un vehículo temporal para llegar en un día no muy lejano a integrarse en la industria cinematográfica, aportando, en el mejor de los casos, tan solo una evolución de esta. Es decir este cine no cumple una función social en contraposición con el "cine de industria". (Este cine podríamos denominarlo "cine independiente".)

**Independencia IDEOLÓGICA:** Viene definido por una marginación impuesta por realidades contextuales (circunstanciales).

El adjetivar a este cine como "cine alternativo" parte de la necesidad de encontrar una definición que sustituya a la equívoca y generalizada de cine independiente y sirva en el futuro para designar a un tipo de cine en el que la alternativa ideológica sea su factor determinante.

El "cine alternativo" propone un cambio frente a la ideología dominante y propugna una práctica cinematográfica que se inscriba dentro del contexto sociopolítico donde se produce.<sup>1</sup>

Y viene definido por unas alternativas de orden:

- a) ESTRUCTURAL: Producción y difusión (distribución y exhibición).
- b) CULTURAL o SOCIOPOLÍTICO

Las alternativas de orden ESTRUCTURAL deberán ser con características específicas que las diferencien de las propuestas en este sentido por el hasta ahora llamado "cine independiente".

Actualmente la práctica cinematográfica primordial (antes que la producción de films) deberá ser la creación de "equipos de distribución" por zonas, que organicen canales de distribución persistentes dando lugar a circuitos paralelos de exhibición (las plataformas socio-culturales más al alcance del pueblo: cineclubs, cineforums, asociaciones de vecinos, entidades culturales...). El proceso de trabajo de estos "equipos de distribución" será primeramente la elaboración de listas de material (los films de cada zona), con exhaustividad de datos técnicos, que serán enviadas a los potenciales centros de exhibición. Esto viene facilitado si existen relaciones con el órgano cineclubístico de la zona. El "equipo de distribución" debe dedicar gran importancia a la labor de "promoción" de su material mediante la edición de textos sobre los films en sesiones de promoción.

Luego deberán establecerse unos intercambios de información entre los "equipos" para, paulatinamente –conservando siempre su autonomía–, intensificar la colaboración.

Condicionado al funcionamiento de estas "distribuidoras" se formarán "equipos de producción" (compuestos por gente perteneciente a la propia "distribuidora" o por "cooperativas cinematográficas" compuestas por "equipos de distribución" y "equipos de producción").

En las zonas donde no exista material suficiente para abastecer mínimamente las posibles demandas, deberán constituirse "equipos de exhibición" que funcionarán con material (cedido temporalmente) de los

"equipos de distribución" ya existentes, encaminándose su labor hacia la creación de "equipos de producción" que filmalicen [sic] el contexto en que se enmarca su zona.

Las alternativas de orden CULTURAL deben ser tales que denuncien claramente los esquemas culturales existentes (no solo mediante la "de-construcción" de los lenguajes o códigos artísticos establecidos) vehiculadores de una ideología determinada, y ofrezcan una respuesta concreta sin caer en el peligro de la creación de pequeños grupos elitistas.

Las alternativas de orden SOCIOPOLÍTICO nos definen básicamente lo que entendemos por "cine alternativo", pudiendo encontrar dos vertientes (cada vez más claramente diferenciadas): un "cine de aparato", reproductor de su ideología y según los planteamientos concretos de la coyuntura del momento; y un "cine militante" realizado por grupos autónomos, no necesariamente "panfletario" y libre de las imposiciones ideológicas que coartan una visión más amplia.

El "cine de aparato" tiende a conseguir una total manipulación y ocupación de los medios cinematográficos: personas vinculadas al fenómeno cinematográfico en proceso de radicalización dentro del contexto donde viven y, consecuentemente, "entidades" sobre las que estas ejercen su influencia (cineclubs, asociaciones e vecinos, medios audiovisuales, premios cinematográficos...) para conseguir unos intereses que vienen definidos por un análisis particular de la coyuntura sociopolítica.

Resumiendo, podríamos decir que mientras que el "cine de aparato" (y en otro orden, el "cine de industria", "el cine amateur" y el -ahora adjetivado- "cine independiente") vehicular primordialmente ideologías concretas, el "cine militante" vehicula hechos, situaciones...

Los trabajadores del "cine alternativo" deberán inculcar (y promover) la importancia del francotirador cinematográfico que con su cámara de 8 mm rueda lo que ocurre en su entorno, no ya con el planteamiento concreto de realizar un "film" sino como testimonio de una realidad que pueda posibilitar la reproducción y constatación de hechos que no son escamoteados por los noticiarios oficiales y que en un futuro pueden servir para contextualizar realidades particulares que definirán la historia de estos años.



1. Este párrafo y el anterior vienen identificados como reproducidos textualmente del "Manifiesto" de Almería (N. del E.)

## Bibliografía

- "Cine militante", *El viejo topo*, n° 7, abril de 1977, pp. 55-59. Transcripción de la mesa redonda con cineastas militantes: Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Helena Lumbreras, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi y los miembros de la revista *El viejo topo*, Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí.
- "La revolución ha acabado: Hemos vencido. Las 'rupturas del 69' y su herencia". Mesa redonda con Julio Pérez Perucha, Fefa Vila y María Ruido, moderada por Marcelo Expósito. Resúmenes de las intervenciones en el seminario. Desacuerdos-UNIA, *Ezine*.
- "Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas". Mesa redonda con Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Josep Miquel Martí Rom y Julio Pérez Perucha (moderador). Resúmenes de las intervenciones en el seminario. Desacuerdos-UNIA, *Ezine*.
- ANTOLÍN, Matias: "León: el pueblo fue al cine y vio un cine del pueblo", *Cinema 2002*, n° 37, marzo de 1978, p. 20.
- ANTOLÍN, Matias: "Así VI Jornadas de Cine Ourense. Hacia unos cines nacionales populares", *Cinema 2002*, n° 39, mayo de 1978, pp. 63-66.
- ANTOLÍN, Matias: "Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante", *Cinema 2002*, n° 43, septiembre de 1978, pp. 64-69.
- ANTOLÍN, Matias: *Cine marginal en España*, Semana internacional de cine de Valladolid, Valladolid, 1979.
- ANTOLÍN, Matias: "La Central del Curt. Una peculiar experiencia: Fin de una etapa", *Dirigido por...*, n° 99, diciembre de 1982, pp. 14-15.
- BALLESTEROS, Isolina: *Cine (insurgente. Textos filmicos y contextos culturales en la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- BLANCO MARTÍN, Miguel Ángel: "El cine independiente es uno de los medios llamados a formular un concepto de Andalucía plenamente liberador". Entrevista con el grupo Equipo dos realizada el 15 de junio de 1975 en *El cine y su imagen*, Diputación de Almería, Almería, 1998.
- BLASI, Ernest: "Buscar el campo de batalla", *Arc Voltaic*, n° 1, verano de 1977.
- BLASI, Ernest; HERNÁNDEZ, Gustau y HERREROS Ramon: "Conversa amb la Central del Curt", *Arc Voltaic*, n° 2-3, otoño-invierno de 1977-1978.
- CALABUIG, Tino: "El colectivo de cine de Madrid (1975)". Texto no publicado enviado a Desacuerdos en 2005.
- Cooperativa Cinema Alternatiu: "El Manifiesto de Almería como punto de partida", *Cinema 2002*, n° 10, diciembre de 1975, pp. 58-59 [texto no firmado atribuido a la Cooperativa Cinema Alternatiu].
- Equipo dos: "El porqué de un cine político. Manifiesto de Equipo dos", *Cinema 2002*, junio de 1975.
- Equipo dos: "Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos", *Cinema 2002*, n° 7, 1975, p. 71.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto y REQUENA, Jesús G.: "El presente como historia. Entrevista con Paulino Viota", *Contracampo*, n° 1, abril de 1979, pp. 16-25.
- FREIXAS, R.: "Filmoteca: Central del Corto", *Dirigido por...*, n° 74, junio de 1980, p. 60.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: *Historia del cine en Galicia 1976-1984*, *La Voz de Galicia*, La Coruña, 1985.
- GARCÍA FERRER, J.M.: "Entre la esperanza y el fraude. España 1931-1939", *Cinema 2002*, n° 35, 1978, pp. 50-57.
- GARCÍA FERRER, J.M.: "Filmoteca: Central del Corto", *Cinema 2002*, n° 40, junio de 1978, p. 18.
- GARCÍA FERRER, J.M. y MARTÍ ROM, Josep Miquel: *Llorenç Soler*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1996.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; GUERRA PÉREZ, José Alberto et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier: "Imagen, modelos de representación e ideología: Yaiza Borges y la pregnancy. Breve estudio sobre cinco films canarios hoy olvidados", en RUIZ ROJO, José Antonio (coord.): *En torno al cine aficionado. Actas del II Encuentro de Historiadores. Segundas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, 2004.
- GUBERN, Román y FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica española*, Euros, Barcelona, 1975.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo: "Cine de la izquierda. Entre el pacto y la radicalidad", *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 55-87.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo: *Yo filmo que...* Antonio Artero en las cenizas de la representación, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1998.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis: "Años de efervescencia política (Desde las posturas ideológicas cara ó mundo industrial)", *Historia do cine en Galicia*, Via Láctea Editorial, La Coruña, 1996, pp. 181-191.
- LINARES, Andrés: *El cine militante*, Castellote Editor, Madrid, 1976.
- LINARES, Andrés: "Cine y clandestinidad en España", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Fundación Colegio del Rey / Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Caja de Asturias / Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1996, pp. 208-217.
- MAQUA, Javier y PÉREZ MERINERO, Carlos: *Cine español. Ida y vuelta*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.
- MAQUA, Javier: "Los restos del naufragio. Los restos de qué naufragio", *La Mirada*, n° 3, 1978, pp. 31-33.
- MAQUA, Javier: "Fraudes", *La Mirada*, n° 3, 1978, p. 11.
- MAQUA, Javier: "Una carta abierta", *Contracampo*, n° 8, enero de 1980, pp. 8-9.
- MAQUA, Javier: "Respuesta a una apostilla", *Contracampo*, n° 10-11, marzo-abril de 1980, pp. 10-12.
- Marta Hernández: "Nuevas normas de censura", *Comunicación XXI*, n° 21, s.f., pp. 18-19.
- Marta Hernández: "Un posible cine alternativo", *Cinema 2002*, n° 11, enero de 1976, pp. 44-45.
- Marta Hernández: *El aparato cinematográfico español*, Akal, Madrid, 1976.

- Marta Hernández y REVUELTA, Manolo: *Treinta años de cine español al alcance de todos los españoles*, Zero, Madrid, 1976.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "IV Jornadas do cine Ourense", *Cinema 2002*, n.º 14, abril de 1976, pp. 67-70.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Colectivo Cine de Clase (CCC)", *Cinema 2002*, n.º 24, 1977, pp. 68-72.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Grup de Producció", *Cinema 2002*, n.º 38, abril de 1978, pp. 64-65.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán", *Cinema 2002*, n.º 38, abril de 1978, pp. 56-60.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Un análisis estadístico de una distribuidora alternativa..." *Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980, p. 107.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: *Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980, pp. 101-105.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "El cine marginal y los festivales cinematográficos", *Dirigido por...*, n.º 79, enero de 1981, p. 48.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "I Mostra de Cinema Marginal", *Dirigido por...*, n.º 81, marzo de 1981, p. 40.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "El cine experimental: propuesta teórica", *Dirigido por...*, n.º 93, mayo de 1982, p. 24.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "La Central del Curt una peculiar experiencia: fin de una etapa", *Dirigido por...*, n.º 99, diciembre de 1982, p. 14.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Central del Curt", *La revista*, n.º 0, verano de 2005, <[http://www.macba.es/uploads/20050628/rom\\_cat.pdf](http://www.macba.es/uploads/20050628/rom_cat.pdf)>.
- MARTÍNEZ SILES, José: "Una experiencia piloto: Cooperativa de Cine Alternativo – Central del Corto", *Cinema 2002*, n.º 20, octubre de 1976, p. 68.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine español. Algunos materiales por derriba*. Cuadernos para el diálogo. Colección Los suplementos, n.º 41, Madrid, 1973.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine español. Una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepan*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine y control*, Castellote Editor, Madrid, 1975.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "Breves consideraciones en torno al Primer Congreso Democrático del cine español", *Contracampo*, n.º 1, abril de 1979, pp. 21-33.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "La crisis de los festivales cinematográficos españoles", *Contracampo*, n.º 6, octubre-noviembre de 1979, pp. 15-24.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: (1996) "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*, op. cit. pp. 197-207.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "A inexistencia do cine galego baixo o franquismo ou non hai máis cera que a que arde", *Historia do cine en Galicia*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 1996.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "Entrevista a Marti Rom". *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Donosti y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA arteyepensamiento, 2004, p. 136.
- RENTERO, J.C.: "Filmoteca: Central del Corto", *Dirigido por...*, n.º 51, febrero de 1978, p. 6.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, Alertes, Barcelona, 2006.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: "Inici de la Transició, final d'unes activitats filmiques", *Cuadernos de la Academia*, n.º 13-14, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España. *El cine español durante la transición democrática 1974-1983*, marzo de 2005.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005.
- ROMERO, Fausto y BENITO, Santiago de: "I Muestra nacional de cine alternativo de Almería", *Cinema 2002*, n.º 8, octubre de 1975, pp. 55 y 60.
- RUIZ MUÑOZ, María Jesús y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: "¿Cine marginal, cine militante, cine clandestino? Actividad cinematográfica desarrollada en España contra el régimen de Franco durante la Transición Política (1973-1977)".
- SIMÓ, Joan: "Central del Curt", *Dirigido por...*, n.º 64, junio de 1979, p. 42.
- SOLÁ ANTEQUERA, Domingo: "El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias. Génesis y desarrollo", *Cuadernos de la Academia*, n.º 13-14, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España. *El cine español durante la transición democrática 1974-1983*, marzo de 2005.
- TORRES, Augusto M.: *Cine español, años sesenta*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- Triunfo*, n.º 674, 30 de agosto de 1975.
- VIDAL ESTÉVEZ, M.: "Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español 1961-1973", *Los Nuevos Cines españoles. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Institut Valencià de Cinematografia, Valencia, 2003.
- VILLAYERDE, José Luis et al. (eds.): *Diccionario do cine en Galicia 1896-2000*. Xunta de Galicia, 2001.
- ZUMALDE ARREGI, Imanol: "Asignatura pendiente. Pequeño brevuario de historiografía del cine español", en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, Vía Láctea Editorial, Perillo-Oleiros (La Coruña), 2005.
- ZUNZUNEGUI, Santos: "De los cines de las nacionalidades a los cines de las autonomías", en VV.AA. *Escritos sobre el cine español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 65-78.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español 1959-1971*, Paidós, Barcelona, 2005.