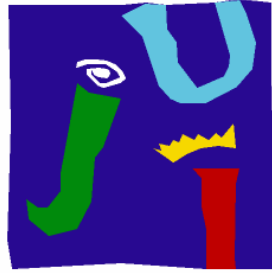


La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



**UNIVERSITAT
JAUME I**

**Departamento de Filosofía,
Sociología, Comunicación
Audiovisual y Publicidad**

TESIS DOCTORAL

*La guerrilla del celuloide: resistencia estética y
militancia política en el cine español
(1967-1982)*

**Tesis presentada por:
Roberto Arnau Roselló**

**Co-Directores:
Dr. J. Javier Marzal Felici
Dr. Fco. Javier Gómez Tarín**

Castellón, 2006

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

ÍNDICE

ÍNDICE	3
AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO PRIMERO. MARCO TEÓRICO.....	21
1.1 CONCEPTOS DE BASE.....	21
1.1.1 <i>El vínculo entre imagen y poder: de la apariencia al panoptismo..</i>	22
1.1.2 <i>Política, Representación e Ideología.....</i>	41
1.1.3 <i>Arte, Cine y Política: De la representación del sujeto de clase a la subversión del código.</i>	58
1.1.4 <i>Documental vs. Ficción: Dicotomías.....</i>	74
1.1.5 <i>El cine de intervención política: Una (posible) definición.</i>	101
1.2 FORMULACIÓN DE METODOLOGÍA E HIPÓTESIS DE TRABAJO	110
CAPITULO SEGUNDO. EL CINE MILITANTE: HISTORIA Y PLANTEAMIENTOS.....	117
2.1. DE LOS PIONEROS A LA 2ª GUERRA MUNDIAL	118
2.2. NUEVAS PERSPECTIVAS EN LA MILITANCIA CINEMATOGRAFICA: TRANSFORMACIONES DE LOS AÑOS SESENTA	131
2.2.1 <i>Europa.....</i>	134
2.2.1.1. El grupo SLON	136
2.2.1.2. Los Estados Generales del cine Francés	141
2.2.1.4 UNICITÉ.....	150
2.2.1.5 Cinéma Libre	152
2.2.1.6 La ARCI y UNITELE Films.....	155
2.2.2 <i>EEUU.....</i>	161
2.2.2.1 La Film Maker Cooperative.....	162
2.2.2.2 Newsreel	163
2.2.2.3 La American Documentary Films.....	166
2.2.3 <i>Latinoamerica.....</i>	168
2.2.3.1 CineLiberación.....	170
2.2.3.2 CUPC	177
2.2.3.3. Grupo Ukamau	182

CAPITULO TERCERO. MARCO CONTEXTUAL: CONVULSIONES POLÍTICO-ESTÉTICAS EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA..... 189

3.1 EVOLUCIÓN Y ANTECEDENTES DEL CONTEXTO HISTÓRICO INTERNACIONAL: DE YALTA A MAYO DEL 68	191
3.2 ANTECEDENTES EN ESPAÑA: EL FRANQUISMO. DE LA AUTARQUÍA AL DESARROLLISMO.	202
3.2.1 <i>La época de la autarquía: control cinematográfico y génesis de la resistencia antifranquista</i>	203
3.2.2 <i>La España del desarrollo: García Escudero y el aperturismo</i>	214
3.3 DEL TARDOFRANQUISMO A LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA.	229
<i>Cronología 1975-1982</i>	246
3.4 LA GESTACIÓN DE UN CINE DE RESISTENCIA.....	260

CAPITULO 4. EXPERIMENTACIÓN ESTÉTICA Y CINEMATOGRAFÍAS DE INTERVENCIÓN EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA (1967-1982).

.....	273
4.1 PRECEDENTES DE LOS CINEMAS MILITANTES EN ESPAÑA	274
4.1.1 <i>La escuela de Barcelona</i>	274
4.1.2 <i>Las Jornadas de Sitges</i>	283
4.2 LA GUERRILLA DEL CELULOIDE: UNA MIRADA PANORÁMICA	297
4.3 LA CENTRAL DEL CORTO Y LA COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO	323
4.4 EL COLECTIVO DE CINE DE CLASE	361
4.5 EL COLECTIVO DE CINE DE MADRID	375

CAPITULO QUINTO. ANALISIS DE MATERIALES NO INSTITUCIONALES: ALGUNOS FILMS SINGULARES 389

5.1 <i>EL CUARTO PODER</i> (1970) - LLORENÇ SOLER/ ELENA LUMBRERAS (COL. CINE CLASE).....	392
5.2 <i>UN LIBRO ES UN ARMA</i> (1975) – COOP. CINEMA ALTERNATIU	411
5.3 <i>CAN SERRA</i> (1976) – COOP. CINEMA ALTERNATIU	420
5.4 <i>INFORME GENERAL</i> (1976) - PERE PORTABELLA.....	434

CONCLUSIONES..... 463

SÍNTESIS GENERAL	463
VERIFICACIÓN DE HIPÓTESIS	467
CONCLUSIONES	470
PERSPECTIVAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN.....	475

BIBLIOGRAFÍA..... 479

APENDICE 1.....	501
1. JOSEP MIQUEL MARTI ROM (CENTRAL DEL CURT/COOPERATIVA DE CINEMA ALTERNATIU).....	501
2. MARIANO LISA (COLECTIVO DE CINE DE CLASE)	515
3. ANDRÉS LINARES (COLECTIVO DE CINE DE MADRID).....	533
APENDICE 2.....	547
1. <i>EL CUARTO PODER</i> (COLECTIVO DE CINE CLASE, 1970)	547
2. <i>UN LIBRO ES UN ARMA</i> (1975) – COOP. CINEMA ALTERNATIU	555
3. <i>CAN SERRA</i> (1976) – COOP. CINEMA ALTERNATIU	560
4. <i>INFORME GENERAL</i> (1976) - PERE PORTABELLA	568
APENDICE 3.....	583

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido realizado gracias a la colaboración y el apoyo de numerosas personas que han aportado su tiempo, experiencias y conocimientos para que llegase a buen término. Mi gratitud infinita a todas ellas: A mi madre, por estar siempre ahí, por su amor. A Vicente, por estar a su lado. A mi hermana M^a Toni y Nico, a mis hermanos Jose Vicente y Julio. A mis amigos de (y por) siempre Jordi, Guillermo, Calsses, Eva, Coti, Yolanda, Magüi, Carlitos, Oskar, Patricia, Marcos, Victor, Sepi, Cesar, y tod@s l@s ausentes. A las personitas que algún día podrán leer, Sergio, Nacho, Africa, Pau y Manel. A mis compañeros y amigos del personal PAS del LAB-CAP Oscar, Longi, Juan, Manolo y Alberto que me han apoyado y suplido cuando me ha desbordado el trabajo. A mis compañeros de otros sevicios de la Universitat, Emili, Sonia, Chus y Paqui. A Julio Pérez Perucha, que me ha ayudado en la búsqueda de materiales fílmicos, a Josep Miquel Martí i Rom, Mariano Lisa, Andrés Linares, Antonio José Sanchez Bolaños y Josep Vilageliu por sus testimonios, sin ellos no habría podido llevar a cabo este estudio. Especialmente, a dos personas sin las que no hubiese jamás emprendido esta tarea, a mis directores y amigos Jose Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín, que a lo largo del tiempo, me han alentado, motivado, corregido y compartido las inquietudes derivadas de la investigación y de la vida. A mi padre, a mi abuela Antonia, a Pete, *In memoriam*. Y, sobre todo, en presente y futuro, a Teresa.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, cuando la realidad del mundo se ha visto reducida a un simulacro, cuando se ha desvinculado de tal modo la imagen de la reflexión y de la acción, cuando el poder se regocija en su propio espectáculo, y sus mecanismos se valen de la imagen de un modo perversamente sutil, se nos antoja urgente un ejercicio de investigación que reabra debates que se pretendían cerrados y permita aportaciones presentes en el tan resbaladizo terreno de la representación fílmica y su componente político. La progresiva implantación en el terreno audiovisual de una visión orientada inequívocamente a la industria y al rendimiento económico, que comprende el arte como un producto cultural mercantilizable, es hoy un hecho consumado. En nuestra investigación pretendemos dar cuenta de algunos aspectos de la estrecha vinculación entre imagen y poder político como parcela particular de una más amplia relación entre arte e intervención política.

Nuestro punto de vista de partida se basa en el análisis de algunas de las tendencias del cine documental en la historia que han puesto de manifiesto una actitud de beligerancia política y estética. Nos interesa de estas estéticas el hecho de que no son homogéneas, ni estáticas, que están en constante evolución y cambian según su procedencia. Sus autores son creadores cinematográficos que frecuentan e incluso participan de otras actividades artísticas y movimientos culturales o políticos, lo cual inserta su práctica en un contexto socio-cultural más amplio en el que interaccionan e influyen a la vez que son influidos. Implementan estrategias de representación diversas que se sitúan en planos discursivos muchas veces contrapuestos. Suponen, pues, una

particular investigación de las potencialidades expresivas, políticas, poéticas, sociales y psicológicas del dispositivo cinematográfico.

También el contexto de marginalidad en el que se gestan algunas de las prácticas que nos proponemos investigar supone un elemento de sustancial importancia. Precisamente esa trasgresión estética y/o militancia que impregna estas obras hace que la investigación avance se concrete y desarrolle en un momento particular de la historia del cine español. Nos detendremos en analizar las diferentes experimentaciones estético políticas que se llevaban a cabo en la España tardofranquista desde mediados de los años sesenta y durante la década de los setenta hasta la transición a la democracia. La proliferación de actitudes, colectivos, partidos políticos y cineastas en estos años supone un campo amplísimo de investigación que centraremos sobre todo en la producción documental y algunos autores y grupos, atendiendo no obstante al carácter abierto que otorgamos a tal concepto. Pretendemos investigar un repertorio de enfoques en su diversidad e incluso en sus contradicciones.

Consideramos que hoy en día vivimos un momento especialmente oportuno para iniciar una investigación de estas características por muy diversos factores: de un lado, es innegable el vacío que asola la teoría y la historia del cine en cuanto al tipo de actitud cinematográfica de la que aquí nos vamos a ocupar. Las obras de los cineastas que nos interesan, marcados en los pocos escritos existentes como “marginales”, se insertan en un contexto histórico en el que se está produciendo el estallido de fenómenos que terminarán provocando profundos cambios y modificaciones en el ámbito de la sociedad, la cultura y el cine. Bajo el emblema de “cine marginal” se agrupa un amplio abanico de individualidades y movimientos políticos y culturales que excede con

mucho la categoría asignada por tal etiqueta. Caben en nuestra aproximación determinadas utopías fílmicas de inequívoca vocación revolucionaria que han intentado reivindicar otra concepción, otra visión.

La amnesia de la historiografía fílmica en lo que concierne a ciertas opciones político-estéticas se ha revelado como un factor de considerable importancia en las motivaciones primigenias de esta investigación. Entre tanta arqueología fílmica, la actitud de algunos investigadores parece haber descuidado, cuando no ocultado, la existencia de prácticas (ciertamente subversivas y por tanto peligrosas para la institución) que incomodan por la incorrección política de su discurso. Pretendemos arrojar un poco de luz en esos terrenos oscuros para reivindicar la necesidad de superación de la ceguera que ha sufrido durante décadas la historia oficial del cine español.

Por otro lado, un elemento fundamental que refuerza la necesidad de este estudio es que los cineastas protagonistas de estas manifestaciones cinematográficas y los miembros de los colectivos que mencionamos siguen en su mayoría vivos y, en algunos casos, en activo. Sus opiniones y testimonios directos suponen el material más adecuado para la investigación puesto que, al margen del visionado de sus trabajos y el estudio de las condiciones en las que se enmarcaban sus producciones en la época a través de textos, el contacto personal con ellos y la rememoración de su propia vivencia individual y colectiva de aquellos años otorga a este trabajo un valor histórico considerable y una motivación añadida para el investigador. La humilde contribución a la memoria de estos cineastas y militantes es un ejercicio ético que satisface su cometido con el simple hecho de tratar con ellos directamente y escuchar sus impresiones. Queda así, en el plano

metodológico, el acceso a información de absoluta “primera mano”, que, lógicamente, habrá de ser contrastada.

Otro factor determinante es que, al iniciar un estudio sobre las estéticas resistentes en el cine, nos obligamos a guiar el pulso de la investigación en base a los límites que los propios autores han impuesto a sus obras. La trasgresión formal de algunos autores que operan en el terreno de la industria nos impulsa a buscar a aquellos cineastas que han llevado su resistencia al límite de la institución cinematográfica hasta situarse voluntariamente fuera de ella para crear un espacio propio de reflexión y estímulo, tanto estético como político, tanto artístico como social.

Para ser consecuentes con nuestros propósitos, iniciar una aproximación a la trasgresión política en el cine equivale a encargarse de encontrar a aquellos cineastas desconocidos que han puesto en circulación sus filmes sin licencia de exhibición y muchas veces en formatos sub-estándar (16 mm, en el mejor de los casos o Súper 8 mm) es decir, buscar en los extremos de la trasgresión. Para ello, y reforzando la pertinencia de esta investigación, hay que recuperar materiales fílmicos que no son fáciles de encontrar. En el caso del periodo que nos ocupa, los filmes son perfectamente rescatables, ya que, aunque su difusión fue minoritaria, algunos se conservan en archivos de filmotecas españolas y extranjeras, e incluso hay algunos cineastas que conservan en su poder tanto originales como copias de sus obras. A este respecto y en lo que concierne a la época de la que vamos a tratar, hay que subrayar la tarea de reconstrucción de la memoria fílmica que ha estado llevando

a cabo Julio Pérez Perucha¹ con el estudio, recuperación y recopilación de materiales olvidados de este período. En esa misma línea, nuestra investigación pretende rescatar del olvido materiales ilegales (por subversivos) o a-legales (por clandestinos) que, pese a su automarginalidad asumida, ocuparon un significativo y estimulante papel en el panorama del cine español de aquellos años.

Como factor de otro orden, la peculiar situación que se vivió en nuestro país en aquellos momentos provoca que se forje un ambiente totalmente diferente al del resto de Europa, y por tanto que el surgimiento y consecución de estas prácticas sea algo inusual en la historia del cine europeo e incluso mundial. Desde luego, no es un ejercicio de chauvinismo, pero hay que reconocer que los cineastas de los que nos ocuparemos más adelante son la punta de lanza de un movimiento sin precedentes en la historia del cine debido a la particularidad de las condiciones del país, a la tradición artística militante española y a otros factores que iremos desbrozando a lo largo de nuestro trabajo.

Esta situación particular a que hacemos referencia se basa en una inequívoca tendencia entre la población hacia las libertades, una vocación castrada durante cuatro décadas de franquismo que se refuerza en la percepción colectiva de ese “enemigo común” hasta devenir muchas veces militancia política y/o sindical. Debido al paulatino florecimiento de esa tendencia, se da una creciente demanda cultural que, insatisfecha por las oportunidades culturales plagadas de clichés y estereotipos promocionados por el régimen que se brindan en nuestro

¹ No queremos obviar el papel fundamental y la ayuda que nos ha prestado en la elaboración de esta investigación, facilitándonos el acceso a materiales filmicos de difícil localización, incluso en filmotecas y archivos.

país, mira más allá de sus fronteras para satisfacer sus nacientes necesidades y encuentra modelos diferentes en los que inspirarse.

Por último, otro factor que contribuye al desarrollo de estas cinematografías es la proliferación en esos años de cine clubes por toda la geografía española promovidos por organismos de muy distinta índole, como asociaciones de vecinos, partidos políticos, colectivos y asociaciones culturales cuya estructura se va ampliando y fortificando hasta convertirse en un complejo dispositivo reticular capaz de reunir a gran cantidad de personas en torno a una proyección cinematográfica. La creciente relación entre asociacionismo cultural y social, produce un constante acercamiento de posiciones frente al franquismo que se concreta en la emergencia paulatina de todo tipo de movimientos reivindicativos que buscan dar salida a sus propuestas.

Así, de la constatación de la existencia de un cierto cine no reconocido u ocultado por su componente subversivo y automarginal, del que apenas nos ha llegado un sencillo boceto; del hecho de que la realización y exhibición de estos filmes suponía una excusa para la organización de actos públicos (clandestinos la mayor parte de las veces), en los que se trataban asuntos que nada tenían que ver con la representación fílmica; del matiz de que la vinculación de los cineastas con los partidos políticos en la clandestinidad o el exilio era estrecha y directa, puesto que ellos mismos eran miembros de partidos y sindicatos, y que esta vinculación política tuvo consecuencias (más tarde veremos de qué tipo) sobre la estética de sus obras; y del problema surgido de la urgencia política frente a la experimentación formal y la investigación estética que la mayoría de artistas quería poner en funcionamiento, extraemos la base necesaria para que una de nuestras hipótesis sea

formulada: la renuncia a la trasgresión del lenguaje cinematográfico en busca de una mayor comprensión de los códigos por el público supondría un suavizamiento parcial de los objetivos revolucionarios para los que se concebían estas películas.

Si, como veremos con profundidad más adelante, debemos partir de la superación de oposiciones binarias heredadas del pensamiento clásico que nos obligan a enfrentar Contenido y Forma, es más que evidente que el objetivo trasgresor de los filmes debe ir acompañado de un modo trasgresor de construir su estrategia de representación. La investigación sobre el lenguaje cinematográfico y su puesta en cuestión es condición necesaria para subvertir el orden imaginario establecido, y las obras cinematográficas que no impugnan sus estrategias son (de algún modo) cómplices de la violencia simbólica a la que se somete al espectador.

Para abordar este trabajo nos enfrentamos a ciertas dudas y ambigüedades que se transforman en dificultades a la hora de establecer un método de trabajo investigador. El camino normativo aconseja que haya un orden en la investigación que nos lleve al planteamiento de conclusiones a través de la contrastación de nuestras hipótesis de trabajo con un *corpus* de films representativo. En nuestro caso, partimos efectivamente de un corpus de filmes para extraer características, complicidades y estridencias entre autores y escuelas, entre diferentes propuestas. También podremos acercarnos a lo que fueron aquellas experiencias a través de las relaciones directas con los autores y protagonistas. Ya que la gran parte de estas manifestaciones político-cinematográficas se hacían en la más absoluta clandestinidad, nos sirve sólo parcialmente la prensa del momento como fuente de información,

puesto que es evidente que apenas se mencionaba este tipo de actividades. El papel de la censura franquista todavía impone límites a investigaciones que hoy se siguen. Del corpus de filmes que hemos tratado, seleccionamos algunos en particular como ejemplos paradigmáticos de las posturas existentes entre las cinematografías de la época y los analizamos en profundidad.

Mediante el análisis de los films, pretendemos poner de manifiesto los mecanismos discursivos tan particulares que estos cineastas crearon en sus películas, oponiéndose a una visión mercantilista del hecho cinematográfico y, por consiguiente, totalmente alejados del Modelo de Representación Institucional² para construir sus discursos narrativos.

La mirada alejada de aquel momento nos permite abordar cuestiones de una trascendencia especial y un matiz más filosófico que socio-político, como son la actualidad y vigencia del término “documental” y la función de la representación de la realidad o la destrucción de la oposición binaria Contenido *vs.* Forma (que trataremos de ejemplificar no sólo con el análisis de las obras, sino enfrentando las posiciones de los cineastas con las directrices políticas vislumbrando la influencia que tuvieron los partidos políticos desde el punto de vista de las potencialidades expresivas de las estructuras formales cinematográficas).

En consecuencia, la primera parte de la investigación se desarrolla en torno al planteamiento de un marco teórico y terminológico para abordar con garantías el estudio de la cuestión, y una aproximación

² Expresión acuñada por Noël Burch que hace referencia al *espacio habitable*, que permite el *viaje inmóvil* del espectador al interior de la diégesis. Se refiere a la pretendida transparencia de la narración. Algunos de los estilemas del M.R.I. son: verosimilitud, continuidad, borrado de la enunciación, clausura del relato, etc...

historiográfica a los hitos más importantes de la historia del cine militante, al tiempo que sitúa la posición desde la que hablamos.

En un primer capítulo dedicamos nuestra atención a reflexionar sobre la actualidad de algunos de los conceptos clásicos que se han usado en la teoría fílmica, para establecer nuestro propio marco conceptual, con el que tratamos toda la investigación posterior. Partimos del escrutinio de algunos de los elementos que sustentan la íntima relación entre varios de los conceptos capitales sobre los que reposa este estudio: en primer lugar, analizamos la vinculación entre imagen y poder; revisamos y proponemos nuestra propia interpretación sobre los conceptos ambiguos de política y representación, trazando una cartografía de sus mutuas afinidades; tratamos de establecer un marco de referencia en el que enmarcar los conceptos de documental y ficción, para profundizar tanto en sus diferencias como en sus similitudes y actualizar ambas concepciones; por último situamos nuestro punto de vista ético e ideológico en relación al objeto de estudio, incidiendo en la necesidad de una ética y una memoria del acto fílmico y en la delimitación de las estéticas de la resistencia. A modo de conclusión del primer capítulo, formularemos con detalle en un sintético apartado las hipótesis de trabajo y la metodología que hemos considerado más adecuada, en función de su aplicación a un corpus específico.

En un segundo capítulo tratamos de vislumbrar los orígenes, antecedentes e historia de la relación cine y política a través de un acercamiento a los movimientos y cineastas que han aunado de un modo más sobresaliente ambas esferas, y cuyas obras han surtido de ideas a posteriores realizadores-militantes.

Dedicamos, pues, un segundo bloque a la ubicación contextual y al análisis del corpus de películas, movimientos y cineastas independientes que combinaron militancia política y trasgresión estética en España en un periodo que hemos fijado del año 1967 (Sitges 67 con Antonio Artero a la cabeza impactan en el ambiente del momento, y Pere Portabella realiza *No Compteu amb els dies*, film que abre nuevas expectativas en el panorama de ese mismo periodo) al año 1982 (celebración de las primeras elecciones democráticas con las que culminan las transformaciones sociales que habían provocado el florecimiento de estos movimientos y transformación radical de los medios con el uso del video), marco en el que se produce uno de los episodios más complejos de la historia nacional: el final de la dictadura y la transición democrática.

En el tercer capítulo tratamos de hacer una aproximación contextual general para determinar el ambiente que se respiraba en la época y las rupturas socio-políticas en las que se insertaban las prácticas militantes y cinematográficas, objeto principal de estudio de esta investigación. Vemos cómo la situación va evolucionando desde el legado del franquismo y la época del desarrollismo; cómo se precipita la transición hacia la democracia y se organiza la creciente participación ciudadana; cómo se gesta un cine de intervención y resistencia en plena crisis del *Nuevo Cine Español* y la llamada *Tercera Vía*; cómo se vinculan cine y acción política y se pasa de la importancia del texto cinematográfico al uso que de él se hace; y por último nos ocupamos del fundamental papel y desarrollo de los circuitos clandestinos de distribución y exhibición que posibilitaron la circulación de estos materiales en los márgenes del sistema cultural oficial.

En el cuarto capítulo centramos nuestro estudio en aquellas prácticas cinematográficas que conforman el *corpus* de la investigación. Nos interesan las propuestas de ciertos cineastas, artistas y colectivos que combinaron de una manera activa el cine y la política, renegaron de la concepción puramente industrial de la imagen, llegando a situarse completa y conscientemente al margen de la institución, al no pedir siquiera licencia de exhibición para sus obras y ser partícipes de la creación paulatina de unos circuitos paralelos o clandestinos de distribución y exhibición de este tipo de propuestas cinematográficas. Repasamos las escuelas y obras del cine militante que, por su singularidad, lucidez y proyección, contienen en sus fórmulas aspectos que son materiales inagotables de enseñanza para espectador(es) y creador(es), enriqueciendo sus visiones con otros puntos de vista procedentes de diversos lugares del planeta.

Comenzamos el repaso en España con la escuela de Aixelà, la escuela de Barcelona, la propuesta de Sitges por un cine libre en 1967 y su cineasta más sobresaliente, Antonio Artero; el colectivo Búho films y su manifiesto por un cine pobre; las obras singulares de algunos cineastas independientes e igualmente de difícil clasificación, como Paulino Viota, Llorenç Soler, Pere Portabella o Antoni Padrós; el colectivo de cine de Madrid y las obras de Andrés Linares; la central del corto de Barcelona en 1974; la Cooperativa de Cine Alternativo y la firma del manifiesto de Almería en 1975; el Equipo Dos en Madrid también en 1975; el Colectivo de Cine de Clase en 1978.

En el quinto y último capítulo procedemos al análisis detallado de algunos filmes extraídos del corpus. Este análisis, al tiempo que apoya nuestras hipótesis de trabajo, da paso a las conclusiones, bibliografía y

apéndices, en los que se incluye una relación de autores y de filmes, así como las entrevistas con los cineastas protagonistas en la época estudiada de este tipo de manifestaciones artístico-políticas.

Capítulo Primero. MARCO TEÓRICO

En este primer bloque pretendemos trazar un mapa³ en torno a los conceptos básicos que vertebran nuestra investigación. Somos conscientes de que en alguna ocasión vamos a abrir caminos que no podremos recorrer hasta el final; tanto la extensión como el formato de este trabajo no nos permiten más que proponer, cuando se nos presenten estas ocasiones, posibles ejes de investigación, líneas de fuga que abran nuestra perspectiva (en un intento de superación de ciertas oposiciones binarias propias de nuestra cultura que no nos llevan más que a una especie de dualismo maniqueo) y que serán líneas maestras de referencia en futuras investigaciones. Un buen número de los conceptos que vamos a manejar y las relaciones entre ellos exigen una investigación individual y profunda que no podemos acometer aquí, tan sólo esbozamos el sentido teórico que les otorgamos y que es el sustento de nuestro punto de vista investigador.

1.1 Conceptos de base

El proceder genealógico de nuestra aproximación en algunos epígrafes no es exclusivo de todo el texto, en los momentos que la escritura lo solicite los planteamientos que desarrollaremos adoptarán una forma rizomorfa⁴, tratando de sustraer de la multiplicidad a constituir, lo único, ensayando una conexión con lo heterogéneo, trazando una cartografía abierta de lo que nos ocupa.

³ Para una más amplia comprensión del uso que aquí hacemos de este termino, ver Jameson, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

⁴ Deleuze, G.; Guattari, F. *Rizoma*, Pre-Textos, Valencia, 1988.

Más adelante volveremos sobre algunos de estos conceptos cuando nos ocupemos de nuestra metodología de análisis y escritura. Baste apuntar que en nuestra línea de articulación cohabitarán segmentariedades, estratos, territorialidades diversas. Cabría precisar que este estudio parte tácitamente del principio de no asumir categorizaciones y divisiones clásicas aún hoy dominantes entre arte y política, cultura y economía, teoría y práctica, forma y contenido, denotación y connotación, etc. Para nosotros “toda intervención en el medio social es de facto una práctica que tiene potencialmente efectos políticos, es una toma de partido”⁵, y nuestra investigación, humildemente, lo es.

1.1.1 El vínculo entre imagen y poder: de la apariencia al panoptismo.

En la actualidad pocos vocablos se usan con tanta frecuencia como el de “poder” sin que se plantee una profunda reflexión sobre la idea que lo sustenta. Durante la historia del pensamiento⁶ ha habido multitud de acercamientos desde diferentes ópticas, a veces contrapuestas, a este concepto cuyas apreciaciones nos ayudarán a comprender mejor a qué nos referimos. El enfoque teórico con el que se ha estudiado es tan variado que no queremos diluir nuestra argumentación en aspectos que podrían ser interesantes pero no aportan grandes luces a la relación que

⁵ P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, M. Expósito *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p.12.

⁶ No pretendemos hacer de este texto un vademécum de pensadores que han abordado el tema genérico del poder, sólo trataremos a aquellos cuyos argumentos nos ayuden a avanzar en nuestra argumentación. En la Bibliografía de este trabajo se incluyen referencias bibliográficas específicas sobre la cuestión del poder.

analizamos. Cuando vinculamos dos términos tan estudiados en estos tiempos (y capitales en nuestro propio estudio) como lo son imagen y poder, estamos introduciéndonos de lleno en terrenos tan pantanosos como la política, la representación, la cultura o la ideología.

Desde los más elementales principios sobre el gobernante que sentara Maquiavelo en su obra *El Príncipe*, hasta las últimas mutaciones de los mecanismos de control propios de la Cibersociedad Global del siglo XXI, las condiciones en las que se han desarrollado las relaciones de poder han mutado completamente aunque no han dejado de conservar ciertos aspectos inalterables.

De una manera u otra, los espacios simbólicos de la imagen y el poder se han visto siempre implicados, se han condicionado e influenciado hasta devenir teóricamente distinguibles pero prácticamente inseparables. La concepción de la existencia como un gran teatro, el conocido *Theatrum Mundi*⁷, donde cada persona tiene un papel asignado que ha de representar, ha perdurado a lo largo de la historia del pensamiento occidental. De la teatralización de la política, al poder de representación de la *máscara* (persona), las relaciones de poder están literalmente atravesadas por la imagen.

Hoy, en la era digital, del capitalismo avanzado y la posmodernidad, cuando la presidencia de un gobierno (y por tanto cierta parte del Poder, el del Estado) depende mucho más de una pugna televisada entre dos candidatos debidamente maquillados y preparados para ella que de sus programas, sus equipos de gobierno y políticas

⁷ Para una más profunda comprensión de este término ver: Subirats, E. *Linterna Mágica*, Siruela, Madrid, 1997; González García, J.M. *Metáforas del Poder*, Alianza, Madrid, 1998. A partir de este momento cuando utilicemos la letra cursiva será para resaltar algún aspecto que nos parezca de especial relevancia para la comprensión del texto.

concretas, la situación se ha vuelto más que preocupante. Parece oportuno, pues, profundizar en las relaciones entre la representación y el ejercicio del Poder para tratar de desvelar el trasfondo de sus ambivalencias y falacias.

Tradicionalmente otorgamos a la palabra poder una esfera de relaciones que consideramos perfectamente delimitada, que denominamos política. Pero responder a la pregunta sobre la naturaleza del poder ha sido el motivo de las investigaciones de eminentes filósofos, politólogos, teóricos de la comunicación y de las artes, economistas, etc. en buena parte de sus obras, así que trataremos los planteamientos de algunos de ellos que nos ayuden a avanzar en nuestra argumentación. No querríamos caer en el error que denuncian algunos teóricos sobre las reflexiones acerca del poder: confundir el plano físico que enuncia la radical e intrínseca vinculación del Ser y el Poder, con el plano estatal (socio-político-económico) en el que “el poder se yergue por *culpable* delegación de su propia esencia”⁸.

En principio, pues, entendemos por Poder, en general, la actividad de un individuo o de un grupo humano (sujeto de poder) que, con arreglo a sus intereses y propósitos, causa un determinado efecto en la Naturaleza y/o en otros individuos o colectivos humanos (objeto de poder). Es decir, “entendido en el antiguo sentido aristotélico de *acto*, como acto propiamente dicho, como realidad en tanto que realización efectiva, el Poder no es tanto la capacidad efectiva de ejercerlo como su *ejercicio mismo*”⁹.

⁸ Trías, E. *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977, p.41.

⁹ Bayón Cerdán, J. *Conocimiento y Poder*, Ediciones de la U.A., Madrid, 1995, p.19 (la cursiva es nuestra, claro).

Maquiavelo, durante el Renacimiento, sienta las bases sobre los medios para llegar al poder y los modos de mantenerlo. Mediante la estratagema de la representación, la pose y la apariencia el poderoso mantiene su status y privilegios. “No es necesario, pues, que un príncipe posea todas las cualidades mencionadas, pero es muy necesario que *parezca poseerlas* (...) si las posee y las observa siempre le serán perjudiciales, y si parece poseerlas, le serán útiles [...] Los hombres juzgan más por los ojos que por las manos (...) todos ven lo que pareces, pero pocos comprenden lo que eres.”¹⁰.

El sustento del Poder, su cara, se basa en la representación de la falacia. Fingir, disimular, aparentar, son cualidades indispensables que Maquiavelo otorga al gobernante. El príncipe debe dar primordial importancia a su imagen y a su reputación: lo que los demás piensen equivale a lo que se es. Este texto es perfectamente criticable por su amoralidad a la hora de describir al gobernante perfecto, “el fin justifica los medios” es el planteamiento subyacente del tratado.

El poderoso queda habilitado para hacer Dogma y Ley de su voluntad personal, se halla más allá del bien y del mal. Resulta en este aspecto profético y atemporal el texto del pensador florentino que perfila el paradigma “tiranizante” que prevalece en la historia de la política universal.

El poder contiene esta dualidad: “Procure, pues, un príncipe mantener y conservar el Estado, los medios que emplee serán siempre considerados honrosos y alabados [...] Un príncipe de nuestro tiempo jamás predica otra cosa que paz y lealtad, y en cambio es enemigo acérrimo de una y otra; si él la hubiera observado, muchas veces le

¹⁰ Maquiavelo, N. : *El Príncipe*, Bruguera, Barcelona, 1975, pp.152-153 (la cursiva es nuestra).

habrían quitado la reputación o el Estado”¹¹. Bajo una máscara de aparente estabilidad existe esta inquietante ambivalencia. La cara del Poder permanece invariable, mientras sus estrategias corren paralelas, “su esencia es engañosa, traidora y corrupta, pero en cambio se muestra veraz, fiel e íntegro.”¹².

A su vez, T. Hobbes, en el siglo XVII, identifica el poder con el Estado al que llama *Leviatán*¹³, un monstruo bíblico que lo penetra todo. Sus tesis defienden el absolutismo como forma perfecta de gobierno, de acuerdo con Maquiavelo, por su terrible concepción de la Naturaleza humana, dominada por el deseo de competir y obtener gloria. El poder sería absolutamente necesario para impregnar todos los procesos (sociales sobre todo) y *mantener el orden* entre los “malvados” seres humanos. El aspecto que más nos interesa de la concepción hobbesiana del poder es su particular cualidad que le confiere omnipresencia en cualquier tipo de intercambio o relación, ya no como entidad que posee ese carácter sino como el proceso mismo de penetrar en otras realidades, como una especie de organismo complejo que las produce al tiempo que las contiene, las une y las conecta.

El gran clásico de la teoría del poder, sin embargo, traza profundas distinciones entre éste y otros conceptos similares como disciplina o dominación. Max Weber, califica el poder como la probabilidad de imponer la propia voluntad dentro de una *relación social* aún contra toda resistencia. Diferencia poder de dominación por considerar a esta

¹¹ *Ibidem*, p.153.

¹² López Fernández, J.M. ; *Representación de las relaciones de Poder (Un estudio a partir de la propia obra pictórica)*, Tesis Doctoral, Dept. Pintura Facultad de BB. AA. de San Carlos, Valencia, 2001, p.27.

¹³ Hobbes, T. ; *Leviatán. La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Alianza, Madrid, 1996.

segunda como la posibilidad de encontrar obediencia a un mandato entre personas dadas. Para él, “el concepto de Poder es sociológicamente amorfo, pues todas las cualidades imaginables de un hombre le pueden colocar en una situación de imponer su voluntad en una situación dada [...] El concepto de dominación es más preciso y sólo puede significar la probabilidad de que una mandato sea obedecido”¹⁴. El calificativo de *sociológicamente amorfo* supone, a nuestro juicio, que el alcance del concepto supera la disciplina sociológica e implica un punto de vista analítico que se nutra de otras y variadas áreas de conocimiento.

Las diferencias que manifiestan algunos pensadores se refieren principalmente a lo que hemos llamado objeto y sujeto de poder, así como a la influencia que tienen en su ejercicio los conflictos que se producen en una determinada colectividad. En determinados casos aparece excluido del concepto todo lo que no sea el hombre, como en Robert A. Dahl, que piensa que “los vocablos que hacen referencia al poder en ciencias sociales excluyen las relaciones con elementos inanimados o de alguna manera no humanos”¹⁵.

El Carácter humano, aunque no meramente individual, del sujeto y objeto de Poder es subrayado también por Wright Mills, aunque en sentido diferente. Éste entiende el poder como “toda decisión tomada por los hombres en relación con el aparato en el que viven y con los eventos que forman la historia de su época”¹⁶. Entre los mecanismos de poder que describe nos interesa especialmente aquel que consiste en “guiar y *manipular el consenso* de los hombres sin la sanción de la Razón o de la

¹⁴ Weber, M. *Economía y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p.43

¹⁵ Citado en Weber, M. et al. , *Sociología del Poder*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1978, p.56

¹⁶ *Ibidem*, p.60

conciencia de quien obedece”¹⁷. Este aspecto resulta capital para comprender el alcance de los mecanismos de Poder sustentados, en parte o en su totalidad, por la imagen y el uso que de ella se hace en el seno de cualquier sociedad o colectividad en que se inscribe. Como adelantábamos, las concepciones del poder que vinculan los efectos de su ejercicio a los propios individuos nos van dando pistas de hacia donde han ido evolucionando tanto las estrategias del Poder y sus relaciones con la representación como los diferentes planteamientos teóricos acerca de su naturaleza y modalidades.

Otras ideas del poder que nos permiten nuevos planteamientos teóricos son las de Jürgen Habermas y Hannah Arendt, que se atienen a que el sujeto de poder es sólo colectivo. Arendt defiende la distinción básica entre “Gewalt”, que ella denomina fuerza, violencia y poder instrumental (lo que Weber entiende por Poder), y “Macht”, que es un “concepto *comunicativo* de poder”¹⁸ (para ella el verdadero Poder). Es la primera aproximación teórica a la cuestión que pone el acento en su dimensión comunicativa como premisa básica para abordar su estudio y comprensión global, coincidiendo plenamente con la teoría habermasiana de la acción comunicativa. El poder para Arendt es, “la capacidad humana no sólo para actuar, sino para actuar *concertadamente* (...) el poder no es nunca propiedad de un individuo...”¹⁹. En esta misma línea de pensamiento cabría observar la capacidad del poder para investir, para revestir de liturgia todos sus actos, que ha sido uno de los pilares sobre los que se ha edificado el mantenimiento de su hegemonía.

¹⁷ Ibidem, p. 62

¹⁸ Habermas, J. *Perfiles filosófico políticos*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 205-210 (la cursiva es nuestra).

¹⁹ Arendt, H. , *Crisis de la República*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 146-149 (la cursiva es nuestra).

Así, el poder también podría consistir en “la capacidad de aplicar consecuencias al comportamiento de alguien, de *premiar o castigar* las conductas”²⁰.

Parece que las posturas de los autores que hemos mencionado son, como mínimo, diferentes, pero en el momento en el que se produce la mayor aportación teórica en el campo de las relaciones de poder, éstas se concebían aún primitivamente. Siguiendo a Gilles Deleuze en la clasificación que establece en torno a cinco postulados²¹, podemos decir que hasta la aportación de Foucault, el poder se había entendido según ciertos principios comunes:

- Postulado de la Propiedad: según el cual el poder es algo que se posee la clase dominante.
- Postulado de la Localización: según el cual el poder debe entenderse como el poder del Estado.
- Postulado de la Subordinación: según el cual el poder estaría subordinado a un modo de producción que sería su infraestructura.
- Postulado del Modo de Acción: según el cual el Poder actúa por medio de mecanismos de represión e ideología.
- Postulado de la Legalidad: según el cual el poder, como poder del estado, se expresa mediante la promulgación de la Ley.

²⁰ Coronado, Q. *Todo lo que usted quería saber sobre el Poder y no se atrevía a preguntar*, Madrid, Fondo Natural, 1987, p.12 (la cursiva es nuestra).

²¹ Deleuze, G. *Écrivain Non: Un Nouveau Cartographe*, Paris, Critique, 1975, p 343.

La teoría sobre el poder que destaca de entre todas y aporta nuevas luces para un análisis en profundidad es, sin duda, la del filósofo Michel Foucault. Nos interesa mucho un aspecto de su obra que trataremos más adelante, la concepción del Panóptico. Su posición hace de las relaciones de poder lo constitutivo de toda la realidad social histórica. El punto de partida del que arranca Foucault es la puesta en cuestión de los cinco postulados anteriores que se aplicaban en los análisis sobre el poder. De este cuestionamiento emerge un nuevo campo para el análisis, que abarca la totalidad del *funcionamiento* de las relaciones de poder. La idea que subyace en su análisis es la de la omnipresencia del poder; “no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su aparente unidad, sino porque se está reproduciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en *toda relación de un punto con otro.*”²². Fundamentalmente, el poder sería “el nombre que se presta a una *situación estratégica compleja* en una sociedad dada”²³, sería anónimo y ambivalente.

En esta línea, Foucault tratará de establecer ciertas proposiciones²⁴ en torno a las que analizar las estrategias de funcionamiento, los mecanismos del poder:

- El poder no es algo que se posea, se ejerce desde innumerables puntos en el juego de *relaciones móviles y no igualitarias*. No es una propiedad, es una estrategia.
- El Estado no es el lugar privilegiado del poder, su poder es un efecto de conjunto.

²² Foucault, M. *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1984, pp. 113-118.

²³ Foucault, M. *Un Diálogo sobre el Poder*, Barcelona, Altaya, 1994, p. V

²⁴ Desarrolladas en los tres volúmenes de su excelente obra *Historia de la Sexualidad*

- Las relaciones de poder no están en posición de exterioridad respecto a otro tipo de relaciones (económicas, culturales, sexuales), sino que son *inmanentes*.
- El poder no se halla en posición de superestructura, con un simple papel de prohibición, desempeña un papel directamente *productor*. Hay que sustituir la imagen negativa del poder (oculta, reprime) por una positiva: el poder produce, y *produce lo real*, mediante una transformación técnica de los individuos a la que llamamos *normalización* o *uniformización*.
- El poder *viene de abajo*, no hay una oposición binaria entre dominadores y dominados. Más bien hay que observar cómo las relaciones de fuerza que se forman en el tejido social sirven de soporte a amplios efectos de escisión que recorren el conjunto de la sociedad.
- Las relaciones de poder son a la vez intencionales y no subjetivas, están atravesadas de parte a parte por un *cálculo*: no hay poder que se ejerza sin una serie de miras y objetivos, lo cual no significa que resulte de la decisión individual de un sujeto. Los grupos que controlan los aparatos del Estado, los que toman las decisiones económicas más importantes, no administran el conjunto de la red de relaciones de poder que funcionan en una sociedad.
- Donde hay poder hay *resistencias*, éstas nunca son exterior al poder. Por definición no pueden existir sino

en el campo de las relaciones de poder. Constituyen el otro término en estas relaciones.

Podríamos afirmar que Foucault elabora una ontología del poder, es decir, una concepción de la realidad en cuanto a que es un inmenso complejo de relaciones que abarca y penetra todo tipo de vínculos entre sus componentes. Persigue con ella no tanto la crítica del capitalismo en tanto que modo de producción, cuanto la crítica radical de la Modernidad como forma culturalmente perversa. El conocimiento humano como poder no es un planteamiento exclusivo de la obra de Foucault, pero sí es el filósofo francés quien observa, a nuestro juicio, los aspectos capitales de esta relación que arrojan luz sobre la naturaleza del poder:

Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su *política general de la verdad*, es decir los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos, las técnicas y los *procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad*, el estatuto de aquellos encargados de decir qué es verdadero [...] Por verdad quiero decir el conjunto de reglas según las cuales se discriminan lo verdadero y lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder (...) no se trata de un combate por la verdad en sí, sino en torno al estatuto de verdad y al papel económico-político que juega²⁵.

De este modo, el alcance de su teoría se amplía a límites insospechados y vislumbra los efectos que vinculan inexorablemente la mirada con el poder, en su revolucionaria concepción del dispositivo *panóptico*.

En la sociedad contemporánea de las tecnologías de la información y de la comunicación, de la doctrina del pensamiento único y de la guerra permanente contra el terrorismo, la función de dominación y manufactura del consenso de los ciudadanos por parte de

²⁵ Foucault, M. *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1979, pp. 187-189.

los medios de comunicación hace que, en nuestra argumentación, muchos de los aspectos que los autores anteriormente citados habían estudiado cobren un valor especialmente relevante. Como hemos visto con los escritos de Maquiavelo, todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir ciertos efectos, su imagen proyectada, sus apariencias, pueden responder a lo que sus súbditos desean hallar en él. Desde luego, la televisión, la publicidad y determinadas estrategias de control y manipulación contemporáneas satisfacen a la perfección las demandas litúrgicas del poder.

En la actualidad, pues, la concepción comunicativa del poder descrita Hannah Arendt también cobra pleno sentido: siendo un visionario en sus proposiciones, Marcuse identificó la *Sociedad Unidimensional*²⁶ por su tendencia a racionalizar lo irracional a través de un lenguaje racionalizador del *statu quo* que identifica lo real con lo racional y encubre las contradicciones y complejidades que presenta la realidad. En nuestros días, la potente caja de resonancia de los *mass-media* se encarga de amplificar y divulgar este lenguaje, estableciendo la mediación entre el poder y sus actuales vasallos a través de la imagen.

Con ello, podríamos afirmar que “todo poder no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial”²⁷. De esta concepción, en esencia comunicativa, se extrae que la re-presentación del poder reviste diferentes formas, las cuales, en sus extremos, pueden oscilar de la liturgia religiosa de los modos de

²⁶ Para un estudio más completo sobre este término, ver: Marcuse, H. *L'homme Unidimensionnel*, Paris, Editions de Minuit, 1968.

²⁷ Balandier, G. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 18.

representación nazis, a la idealización del dogma del gobernante en los modos comunistas. Es, pues, este *lenguaje del poder* el que engendra una retórica determinada y recurre a diversos estereotipos en busca de sus propios estilemas.

Este lenguaje establece, por necesidad estratégica, una comunicación calculada, tendente a producir efectos precisos; sólo desvela una cara de la realidad porque la comunicación se hace a través de un intermediario, con discreción y con un dominio absoluto del arte del silencio. Hoy, una estrategia fundamental amplificada por los medios es la frecuencia de las manifestaciones públicas del poder; en este constante *representar*, la “prolijidad sobre lo accesorio enmascara, en parte o del todo, el silencio sobre lo esencial”²⁸.

Los medios de comunicación tienen, efectivamente, poder político, pero este poder se basa en la capacidad de modificar las opiniones, para lo que deben presentarse como defensores de la objetividad y de los intereses generales. Por tanto, la posibilidad de limitar la gama de alternativas del otro supone el ejercicio de poder más sutil que pueda imaginarse. Este ejercicio consistiría en neutralizar la voluntad, no necesariamente en doblegarla.

La revolución tecnológica a la que estamos asistiendo y de la que apenas podemos dar cuenta porque se encuentra en el momento de mayor desarrollo que ha vivido hasta nuestros días, nos está llevando a la sustitución de la realidad (o actualidad) por su representación virtual. La interacción de la persona con la naturaleza se ha visto poco a poco desplazada por la mediación de un dispositivo que interpreta el mundo por nosotros. La reducción de *elecciones mnésicas* creadas por este

²⁸ *Ibidem.*, p.30.

estado de dependencia con relación a la tecnología (o con relación a cualquier intermediario entre percepción y realidad) es el módulo necesario “para la *modelización* de la visión y para todas las formas posibles de estandarización de la mirada”²⁹ que se están poniendo en funcionamiento en estos últimos tiempos.

Los mecanismos que han venido vinculando a la imagen con el poder se han puesto en marcha, con mayor o menor intensidad, complejidad y acierto, desde muy antiguo. Esencialmente la relación imagen/poder se ha visto mediada por la propaganda, como instrumento necesario de estandarización y legitimación. El origen de la palabra propaganda “se refiere a la propagación de la Fe (*propaganda fide*)”³⁰, y el origen de esta propagación de la fe a través de la imagen sin cuerpo se remonta a la creación del *Panorama* entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. En el panorama podemos ver el principio de una relación entre mirada y poder que nos llevará, como adelantábamos, al concepto del Panóptico y la prótesis de la Visión en las contemporáneas *sociedades de control*, en las que “ya no estamos ante la oposición Masa/Individuo, sino que el poder es al mismo tiempo masificante e individualizante, es decir, que constituye un cuerpo a aquellos sobre los que actúa y moldea la individualidad de cada miembro del cuerpo”³¹. El panorama es, a nuestro juicio, un elemento que por su peculiaridad y aplicabilidad contemporánea contiene en esencia los principios básicos que configuran la mirada panóptica desde la especificidad del objeto como “imagen no fijada en un soporte material textualizable”³².

²⁹ Virilio, P. *La Máquina de Vision*, Madrid, Cátedra, 1998, p.26.

³⁰ Ibidem, p.25

³¹ Deleuze, G. *Las Sociedades de Control*, Ajoblanco, nº 51, abril 1993.

³² Palao Errando, J.A. *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2004, p.173.

Se basa en un edificio en el que la claridad se introduce por arriba y el lugar de los espectadores, que es el punto central de la construcción, queda a oscuras. El público, conducido por una galería circular, no percibe de dónde viene la luz y su mirada no está limitada más que por el horizonte. La ilusión de la visión total queda instaurada y su potencial propagandístico (que es descubierto por Napoleón en su visita al bulevar de los capuchinos en 1810, comprendiendo que se trata de una nueva generación de medios de comunicación de masas) un hecho.

La semejanza del panorama con el panóptico descrito por Foucault es citada incluso por el propio autor, y nos adentra de lleno en la recta final de nuestra argumentación. La idea del panóptico y su influencia en la cultura occidental es considerable y J. Bentham, a finales del siglo XVIII, será realmente quien la formule y la bautice. Su mismo nombre designa un principio global y funcionalmente se aplicaría como una tecnología de poder específica para resolver los problemas de vigilancia de la época.

El principio de visibilidad total del panóptico se basa en una torre central atravesada por ventanas que se abren sobre la cara interior de un edificio circular que rodea la periferia. En este edificio se sitúan las celdas con dos ventanas (una al exterior y otra al interior) que dejan pasar la luz de un lado al otro. Bastaría, pues, con una mirada desde la torre central para controlar cada una de las celdas del edificio. Aunque sería exagerado, y falso, decir que el principio de visibilidad dirige toda la tecnología de poder desde el siglo XIX, lo que plantea el panóptico con el problema de la visibilidad, “es una visibilidad totalmente organizada en torno a una mirada dominadora y vigilante. Una visibilidad universal que actuaría en provecho de un poder riguroso y

meticuloso. Así, el poder podrá ejercerse por el solo hecho de que las cosas se van a saber y las gentes van a ser observadas por una especie de mirada inmediata, colectiva y anónima”³³.

El panóptico es una máquina en la que todo el mundo está aprisionado, tanto los que ejercen el poder como aquellos sobre los que el poder se ejerce. Su funcionamiento es, desde este punto de vista, un tanto contradictorio. Está el inspector principal, que desde la torre central vigila a los prisioneros; pero, al mismo tiempo, vigila a sus subalternos, es decir, al personal; este inspector central no tiene ninguna confianza en los vigilantes, e incluso se refiere a ellos de un modo un tanto despectivo pese a que, en principio, están destinados a serle próximos. Este aspecto nos desvela los mecanismos futuros que el poder viene actualizando conforme a sus necesidades de adaptación.

Aunque los procedimientos del poder en las sociedades modernas son mas diversos y ricos, la mirada ha tenido una importancia enorme, y quizá Foucault no llegó a entrever los últimos y precipitados cambios que se viven en las cibersociedad del siglo XXI, ante la indiferencia general, con el control total del espacio público a través de la video vigilancia generalizada y la proliferación de programas como ESCHELON³⁴, encargados del rastreo global de llamadas telefónicas, e-mail e información en Internet.

³³ “El Ojo del Poder”, Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, J. *El Panóptico*, La Piqueta, Barcelona, 1980.

³⁴ ESCHELON es el nombre de un programa de seguridad del Ministerio de Defensa de los EEUU puesto en funcionamiento en 1998 y que consiste en un complejo sistema de intercepción de llamadas, mensajes SMS, e-mail y envíos de fax en todo el mundo.

Es importante ilustrar este punto con un ejemplo³⁵ de lo que de momento, por increíble que nos parezca, puede llegar a hacerse a través de la video vigilancia: con ocasión de la famosa final de la Súper Bowl en Florida, USA, el pasado 28 de Enero de 2001, los casi 100000 espectadores del evento fueron sometidos sin su conocimiento a una turbadora experiencia policial. Una veintena de cámaras ocultas disimuladas en las entradas del estadio filmaron, uno por uno, los rostros de todos los espectadores que accedieron al recinto. Inmediatamente transmitidas por red, esas imágenes fueron analizadas por ordenador y comparadas a millones de fotografías de delincuentes, asesinos y terroristas en busca y captura. Las imágenes identificaron 19 sospechosos. Conducida con la ayuda técnica de ciertas empresas, esta experiencia de vigilancia biométrica en tiempo real, se repetirá hasta perfeccionarse pues de momento las tasas de error sobrepasan el 40%.

Sin querer ofrecer una perspectiva apocalíptica, sino pretendiendo ofrecer un punto de vista crítico (creemos que necesario) para el análisis de la cultura mediática contemporánea, en la actualidad, el instrumento de visión total está en un momento de desarrollo pleno. Pero aunque la vocación del poder sea la de la visión total, y su violencia simbólica exacerbada, sus mecanismos no pueden controlar efectivamente todas las relaciones entre las personas.

Si Bentham y otros utilitaristas creían que bastaba con la simple observación para que el poder surtiera efecto en los observados, la aportación de Foucault nos remite a la estrategia de dominación que pone en funcionamiento el poder mediático, la producción de modos de comportamiento. Pero hoy la situación, que sigue en una imparable

³⁵ Ramonet, I. « Sociétés sous contrôle », en *Manières de Voir* n° 56, LMDP, Paris, Abril 2001.

evolución, ha cambiado por la presencia de nuevas herramientas que transforman nuestros usos, y como afirma Ortega: “todo cambio de uso, es cambio de poder”³⁶.

Partiendo de la existencia en Londres de miles de cámaras que registran todo lo que ocurre en el espacio público del centro de la ciudad, en un interesante artículo sobre la mirada y el no-lugar, Francisco Javier Gómez Tarín señala:

Vigilados por ese panóptico del que habla Foucault, no podemos escapar a ser actores de la filmación, con lo cual (...) transferimos al espacio público la existencia privada (...) y sabemos que en nuestra sociedad sólo existe lo que se ve a través de los *media*.³⁷

Este planteamiento radical de la sociedad video vigilada que “posee un *stablishing shot* del espacio público”³⁸, equivale al mito de la visibilidad total, de la vigilancia sistemática y despersonalizada, tan perseguida y deseada por el poder. De igual modo que la proliferación de las relaciones hipermediáticas a través de la red (Internet) son objeto de control policial digital. Como ejemplo de esto último citaremos el caso del portal de contra información en Internet nodo50.org³⁹, que es vigilado desde las sedes de la Policía Nacional y Guardia Civil, y de cuya vigilancia se sabe porque los propios vigilados han puesto en su página-portal un *link* (titulado “aquí han estado los vigilantes”) que muestra las horas y duración de los controles llevados a cabo sobre el

³⁶ Ortega y Gasset, J. *Obras Completas*, Vol. VII, pp. 266-267, Espasa, Madrid, 1981.

³⁷ Gómez Tarín, F. J. “Recuerdos del futuro: perversión del no-lugar en la mirada omnisciente”, *V Jornadas de Historia y Cine*, Madrid, 2004.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Nodo50 es un portal de contrainformación en la red en el que se articulan una gran diversidad de movimientos sociales, políticos, sindicatos y organizaciones diferentes ofreciendo una alternativa informativa desde el compromiso militante frente al sesgado escenario informativo de los “media”.

contenido y miembros del colectivo, y desde qué dirección IP se ha establecido la conexión (como los números DNS que controla el administrador de dominios son públicos, se puede saber desde dónde un usuario está accediendo a una página que nosotros administramos). Es paradójico observar cómo la vigilancia electrónica se lleva a cabo, incluso a sabiendas del vigilado; aunque por otro lado resulte inquietante el modo en que ese omnímodo ojo electrónico sin sujeto penetra en cada una de nuestras actividades cotidianas, con la única defensa por nuestra parte de la propia mirada, en una especie de *mise en abîme* opresiva.

Se da una total transferencia de lo actual a lo virtual, o mejor, se acentúa el sesgo del “Eje Real-Virtual”⁴⁰, y se simula una total visibilidad en el panóptico digital. Este nuevo panóptico en el que la video vigilancia corre paralela a la disipación de la identidad individual, como en el film de Wim Wenders *El final de la Violencia*, recorta lo real y lo manipula, incluso físicamente si fuera necesario, para construir ese espacio público de elecciones restringidas, sin el concurso de mirada alguna.

La mega máquina que describía Lewis Mumford como sistema totalmente organizado y homogeneizado en su libro *The Myth Of the Machine*, está dejando paso a La Máquina de Visión que ha descrito lúcidamente Paul Virilio, un “dispositivo de disimulo integral que utiliza armas veleidosas y aleatorias, esas armas discretas que actúan por apartamiento definitivo de lo real, que son las imágenes convertidas en una munición más efectiva de lo que se suponía debían representar”⁴¹. Existe la voluntad de verlo todo, en cada lugar, la voluntad de la

⁴⁰ Fernández, C. *Del texto al Hipermedia. Arte y comunicación en la era digital: El Anverso Infinito*, Castellón, Tesis Doctoral, UJI, 2003. Inedita.

⁴¹ Virilio, P. *La Máquina de Visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p.88.

iluminación generalizada, como otra versión científica del ojo de Dios, que prohibiría la sorpresa, lo único que “el panóptico no puede tolerar es la existencia del fuera de campo”⁴², es decir, no puede tolerar la existencia de una mirada individual o externa.

El problema de la ceguera contemporánea se encuentra, pues, en el corazón del dispositivo de la *Máquina de Visión* y la producción de una visión sin mirada, que es el centro del panóptico digital, un nuevo *Leviatán* que penetra todos los aspectos de la vida en esta sociedad totalitaria de la información que se nos impone cada día con más sutileza y precisión. Sobre algunas de estas cuestiones volveremos a insistir a lo largo del trabajo, reincidiendo en algunos aspectos fundamentales y apuntando otros nuevos (aunque igualmente relevantes) que dirigen nuestra línea de argumentación hacia el objeto de estudio.

1.1.2 Política, Representación e Ideología

Una de las cuestiones centrales que atañe a nuestro estudio como hemos visto, es la relación tanto en el campo filosófico como socio político de los términos Imagen y Poder. Partimos del convencimiento de que el poder político se ha constituido y sustentado a sí mismo “a través de un relato vehiculizado en el discurso hegemónico que ha ejercido permanentemente en el seno de la sociedad. Ese relato no es sino una ficción más (*story vs history*) que se mantiene precisamente gracias a la representación y su fuerte impresión de realidad (verdad). En él confluyen el poder económico-social, el político y el cultural, actuando

⁴² Palao Errando, J.A. *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2004, p.180.

en círculos concéntricos cuya conexión es precisamente la establecida a través de los mecanismos de representación, los relatos, y, hoy en día, con la aparición de las nuevas tecnologías y los sistemas massmediáticos, las formas de representación simbólica, esencialmente la televisión”⁴³ e Internet.

Así, como punto de partida, nos proponemos un análisis que, como decíamos en el epígrafe anterior, escrute el significado y alcance de los términos política, representación, e ideología. No conviene hacer una genealogía completa del uso que se le ha dado a lo largo de la historia a cada uno de estos conceptos, pero sí merece la pena mirar hacia atrás en el tiempo para encontrar en algunas definiciones argumentos que ilustren nuestro punto de vista.

La ciencia política se ha ocupado de la delimitación del concepto de política y de los métodos que se siguen para su investigación y análisis. No es aquí nuestro objetivo delinear la evolución de una disciplina cuya historia ha transcurrido junto a sus cultivadores entrelazándose irremediabilmente con otras disciplinas como la filosofía política, la historia de las doctrinas y el pensamiento político y por supuesto, la sociología. La noción que tenemos de política es producto de un conjunto de contribuciones, análisis y reflexiones sobre fenómenos políticos madurados, justamente, en el transcurso de la experiencia política occidental.

⁴³ F. J. Gómez Tarín “Un eslabón perdido en la España tardofranquista: ausencia de modelos frente a hegemonía de las formas no institucionales a través de los discursos”, en *Image et Pouvoir, Les Cahiers du GRIMH n° 4, Actes du 4e Congrès International du Grimh*, Lyon, Publication de Grima-Grimia, Université Lumière 2, 2004.

Los órdenes políticos primigenios surgidos en el marco de pequeñas unidades sociales se extienden desde los milenios II y I a. J.C. a los grandes imperios burocráticos que exigían un alto grado de organización económica, administrativa y militar. Es indudable que esos imperios (entre los que se cuentan Egipto, Acadia, o Asiria más tarde) “tuvieron que contar con unos sistemas de ideas y creencias destinados a mantener los valores en que se sustentaban, a consolidar la estructura sobre la que se apoyaban y a proporcionar unas pautas de orientación y acción frente a los objetos”⁴⁴. Sin embargo, la conciencia de la existencia de un orden político constituido sobre sus propios supuestos, la formación de una teoría política destinada a su entendimiento, sólo aparece en Grecia hacia el siglo IV a. J.C. Hasta entonces la realidad política había sido interpretada en términos míticos, de los que hasta hoy nos llegan ciertos ecos.

Desde el principio de la historia del pensamiento, el objeto cualificante del análisis político ha sido el poder. Los modos de adquisición y de utilización del mismo, su concentración o distribución, su origen y la legitimidad de su ejercicio han sido el objeto de interés de sus analistas.

Aristóteles⁴⁵ ya estudia la política como idea del “vivir bien” o del “bienestar” frente a la simple existencia. Para él el hombre es por naturaleza un *animal político*, necesita de la sociedad racional para vivir. En su pensamiento esta afirmación se materializa idealmente en la figura de la polis, un *organismo* cuya importancia es superior a la de las partes que la integran. Aunque él no considerara la política como algo unitario (una traducción exacta del título de la obra de este autor –del griego

⁴⁴ García Pelayo, M. *Los mitos políticos*, Alianza, Madrid, 1981, p.12.

⁴⁵ Aristóteles, *Política*, Planeta, Madrid, 1997.

politikón: Los Políticos– nos indica hasta qué punto es esto cierto) sí hace un análisis esencialista de la naturaleza política del hombre, aunque muy apegado a su circunstancia –la polis– que en su época, de hecho, ya estaba cambiando. Lo que nos interesa es su concepción del hombre como un animal social, que necesita de sus semejantes y de grupos diversos como la familia u otros de su libre elección.

Ya que no nos ocupamos aquí de un estudio historiográfico del concepto de política, nos permitimos el siguiente salto en el tiempo.

En el siglo XX, después de las manifestaciones sobre la autonomía de lo político en experiencias tan distantes como el *New Deal*, encontramos la obra de Easton, en la que el concepto de política se entiende como “actividad por la que se asignan valores a una sociedad”⁴⁶, incluso en aquellos ordenes sociales definibles como *sin estado* pero no *sin política*.

El lugar de la política será el sistema político, identificado como “un sistema de interacciones, abstraídas de la totalidad de los comportamientos sociales, a través de las cuales los valores se asignan de modo imperativo para una sociedad”⁴⁷. Abogando por una autonomía de lo político más que discutible, el discurso de Easton se mueve en búsqueda de los elementos que hagan al análisis político lo más científico posible y nos interesa especialmente en nuestra investigación el cruce teórico que se produce con el comportamentismo (derivado de la psicología), que le introduce en la necesidad de observar el comportamiento concreto de los actores políticos: individuos, grupos, movimientos, organizaciones y colectivos no estatales.

⁴⁶ Easton, D. *Esquema para el análisis político*, Buenos aires, Amorrortu, 1969. p.56

⁴⁷ Citado en Pasquino, G. *Manual de Ciencia Política*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1988, p.19

También, por su parte, Karl Marx define el concepto de política. La entiende como “*un factor superestructural de una situación socio-económica determinada por el estado de los modos y relaciones de producción*”⁴⁸. Este aspecto será de capital importancia al acercarnos a la obra de algunos pensadores que son continuadores y actualizadores de la tradición crítica iniciada por el filósofo alemán.

Para nosotros, el significado más adecuado del término política sería el que se le atribuye en la tercera acepción del diccionario de la R.A.E, donde textualmente dice: “*Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo*”.

Este sentido de política, más cercano a la actividad cotidiana de cada una de las personas que integramos una colectividad, responde a un uso ético del término. Su significado pretende situar lo ético de un modo más rotundo en relación con lo ideológico. Consideramos que la ética va a la par de la política, ya que ambos términos representan la misma problemática dentro de marcos conceptuales diferentes. Tanto una como la otra se pueden ver como ejemplos de discurso ideológico dirigido a la constitución de formas apropiadas de subjetividad para un modo determinado de organización político-social. Hay, sin duda, una política de la ética, como hay una ética de la política: ambos son discursos ideológicos en el sentido más básico de que establecen y mantienen un entramado de relaciones sociales específico que forma el tejido de una economía cultural determinada.

⁴⁸ Marx, K. *El capital. Crítica de la economía política*, Mexico, FCE, 1968, p. 37.

Si pensamos, como Hannah Arendt⁴⁹, que la política no es la acción instrumental conforme a unos fines preestablecidos, no es el manejo del posibilismo, sino la creación de una nueva realidad, la modificación sustancial de las coordenadas de lo posible; comprobaremos cómo la acción política revolucionaria llevada a cabo en los frentes culturales es la expresión más coherente de la política.

Como hemos esbozado en el apartado anterior, tras cualquier organización de los poderes (y por tanto, de la vida pública y sistema político) encontraremos lo que el escritor ruso Nicolás Evreinov denominaba “teatrocracia”: la existencia de un aspecto teatral en todas las manifestaciones sociales y en especial en las del poder.

La naturaleza de la relación política es particular y “se establece a través de dispositivos simbólicos, prácticas fuertemente codificadas que se ejecutan según las reglas de la *representación*, del ritual, de lo imaginario y sus proyecciones dramatizadas”⁵⁰.

Desde luego la proliferación de medios de comunicación en la era digital ha modificado sustancialmente el modo de producción de las imágenes políticas. Debido a la sobresaturación mediática, lo imaginario político ha devenido cotidiano, se ha trivializado y sometido a desgaste. La frecuencia con la que se manifiesta el universo político provoca una caída del interés y una cierta desilusión por parte de los ciudadanos. Las estrategias que se derivan de esas repetidas dramatizaciones políticas ponen de manifiesto su necesidad litúrgica, su constante demanda de auto justificación.

⁴⁹ Arendt, H. *Crisis de la Republica*, Madrid, Taurus, 1973.

⁵⁰ Balandier, G. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 115.

La esfera de lo político, como espacio de intervención individual y colectiva en el que se interactúa con el resto para una mejor convivencia, se identifica hoy en día con los viciadísimos círculos de la política profesional, que está totalmente desprestigiada y no interesa al ciudadano medio. Paradójicamente, “la actividad cívica por excelencia se nos presenta la gran parte de las veces como el ejemplo más palmario de actividad incivil y asocial, acercándonos a la concepción del *homo homini lupus*”⁵¹ que se desenvuelve con soltura en el *laissez faire, laisser passer* del capitalismo avanzado.

El universo político es un espacio dramático en el que se producen ciertos efectos, lo que ha cambiado con el tiempo son las técnicas específicas cuyo uso se modifica o adapta según el tipo de sociedad en la que se aplican. Para Schwartzemberg⁵² se ha producido un tránsito desde un ejercicio de la política más bien teatral, a otro de dramaturgia que cada vez se diferencia menos del espectáculo de la imagen, en el que el poder se ha convertido en vedette principal de toda la liturgia escénica.

Este autor ha elaborado la teoría del Estado-espectáculo. En ella nos explica de qué modo este tipo de régimen gestiona la contradictoria obligación de mantener cierta distancia al tiempo que representa la dramatización de la escena política. Se apoya en la coyuntura histórica de la sociedad mediatizada que le permite dar a ver más que a pensar, orquestar una política de la imagen y el acontecimiento como motor de la puesta en escena. El advenimiento de esta sociedad ha hecho de la vida cotidiana un escenario múltiple en el que los efectos de esa imaginería pueden desplegar toda su capacidad de fascinación. Todo lo

⁵¹ Trías, E. *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977, p.18.

⁵² Schwartzemberg, R. G. *L'état spectacle. Essai sur et contre le star-system en politique*, Paris, Flammarion, 1977.

que existe – porque nos es mostrado- parece ser accesible en una espiral de despolitización progresiva que convierte al ciudadano en consumidor pasivo.

Como vemos, lo político responde a una escenología, como ocurre con lo social. La progresión continua de la intensidad dramática, desatada por los efectos que produce, convierte los acontecimientos que los medios de masas tratan en matrices donde se labran los mitos del presente. La imagen se convierte en una suerte de pedagogo de incierta influencia y el drama representado en portador de una lección.

La anteriormente citada “teatrocracia”, desnaturalizada por los excesos del tratamiento espectacular de lo político, ha abandonado su monolitismo para multiplicarse. El espacio político “ya no es un escenario reconocible con facilidad, es fluctuante puesto que se halla en casi todas partes”⁵³.

Por su parte, el término representación tiene diversas acepciones que merecen nuestro interés en esta investigación. Según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, significa actuar en nombre de un grupo o persona con el derecho o la autoridad para erigirse en su “sustituto”. Y también puede significar la acción de exponer un hecho ante otro u otros a través del discurso; una declaración o narración que intenta transmitir una idea o impresión concreta acerca de una determinada cuestión con objeto de influir en la acción u opinión ajena.

Sin pretender una definición del concepto genérico, trataremos de esbozar ciertos aspectos fundamentales. La historia del arte nos enseña el modo en el que primitivamente la representación funcionaba como una prolongación literal del discurso del poder (de la religión en este caso)

⁵³ Balandier, G. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 163.

respondiendo a un sistema de valores plenamente estructurado y jerarquizado.

En el sentido primigenio que se le atribuye desde Platón o Aristóteles la representación –artística- queda identificada con la *mimesis*, el fiel reflejo de la naturaleza, el espejo de la realidad.

En términos visuales, la representación, “en cuanto que ordena y nombra el mundo exterior, pertenece a la economía del signo, al orden de lo simbólico”⁵⁴. Es a través de la representación como la imagen enlaza con el mundo, es una forma de simbolización en la cual su relación con lo real se basa en que *construye* el objeto representado.

Para Gadamer⁵⁵ la representación se caracteriza ante todo por ser una *transformación* de la realidad representada. Esta concepción hay que entenderla como exclusión radical y crítica de la idea de correspondencia entre la representación y aquello que representa. Cuando algo es representado no se produce un mero cambio o alteración que reafirma su identidad previa, sino que, por el contrario, pasa a ser otra cosa; aparece una nueva realidad del objeto que se desprende de su anterior sentido.

No obstante, esa transformación no ocurre en el terreno de la facticidad, como es obvio, sino que se desplaza a lo cognitivo. La cosa representada “pasa de ser simple cosa entre las cosas a adquirir una realidad inteligible, pasa de un estado en el que se sustraía a la verdad a adquirir una presencia veritativa”⁵⁶.

Es por ello que la representación no refleja o se adecua al anterior ser de la cosa, no tiene en éste su patrón de verdad. A esto se refiere

⁵⁴ González Requena, J. “Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico”, en Pérez Perucha, J. (coord.) *Los años que conmovieron al cinema –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988, p.20.

⁵⁵ Gadamer, H. G. *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones sígueme, 1977.

⁵⁶ García Leal, J. *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 280.

Gadamer –y es perfectamente aplicable a la imagen- cuando dice que respecto a lo descubierto en la representación, el ser anterior de la cosa *no era nada*.

La representación *transforma* porque *construye* el ser inteligible de la cosa. Le otorga una misteriosa presencia de la que en su estado primigenio carecía. Le hace aparecer bajo un aspecto u otro, relacionándose con esto y con aquello, destacando algunos de sus aspectos, clasificándola, situándola contextualmente. Al presentarlo con una nueva luz, consigue que lo representado llegue a ser de otro modo.

Desde otra perspectiva afronta el concepto Mijhail Bajtin⁵⁷, que reformula la idea de representación. Según sus investigaciones, la conciencia histórica y la representación artística no se ponen en contacto con lo real si no es a través del mundo ideológico que las rodea. Más que reflejar o refractar directamente el universo, la práctica representacional constituye el reflejo de un reflejo, es decir, una versión mediada de un mundo socio-ideológico que ya se ha convertido en texto y en discurso. Es, a su vez, una expresión situada históricamente, un conjunto de signos que unos sujetos constituidos socialmente dirigen a otros.

La teoría postestructuralista de la *ideología de la representación* y ciertas posturas teóricas procedentes del psicoanálisis lacaniano, entre otras, nos recuerdan que “vivimos dentro del lenguaje y la representación, que no tenemos acceso a lo real”⁵⁸.

No obstante, aunque reconozcamos la inevitabilidad e inexorabilidad de la representación, como ha dicho Stuart Hall, “eso no

⁵⁷ Bajtin, M. *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

⁵⁸ Shoah, E., Stam R. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 186-191.

significa que no haya nada en juego”⁵⁹. No todas las versiones del mundo valen por igual, hay unas preferibles a otras. En lo que respecta a la imagen, su significado y alcance no pueden desligarse de su contenido representacional, del valor de verdad que instaura. Esta no significaría nada si se desvinculara de la realidad que representa, es decir, que “desprendida de su carga representacional, de su remisión a un aspecto de lo real, sólo es un fetiche estético”⁶⁰.

En cuanto al concepto de ideología, del que se hace un uso ambiguo, nos centraremos en su función en la organización, el mantenimiento y la transformación del poder político en la sociedad. Son muchos los puntos de vista desde los que se ha abordado la ideología, pero en nuestra argumentación se erige como el nexo imprescindible entre los dos anteriormente estudiados: política y representación.

Es Goran Therbörn⁶¹ quien se acerca de un modo más global al estudio del concepto y expone de un modo más preciso determinados planteamientos, cuyas tesis suscribimos. Este autor aboga en primer lugar por el carácter dialéctico de la ideología, carácter que ya viene apuntalado por los dos sentidos opuestos de la palabra *sujeto* (los sujetos de la historia vs. los sujetos –*subjectum*- al poder), y que interviene en la transformación de la subjetividad humana. La función de la ideología en la vida humana consiste básicamente en la constitución y modelado de las formas en que los seres humanos viven sus vidas como actores reflexivos en un mundo estructurado y significativo. Coincide con la visión materialista de Karl Marx en lo que concierne a su consideración

⁵⁹ Citado en Shoah, E. , Stam R. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁶⁰ García Leal, J. *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 283.

⁶¹ Therbörn, G. *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 1987.

como el medio a través del cual los hombres construyen su historia en cuanto a *actores conscientes*, es decir, “la forma en la que los hombres se hacen conscientes del conflicto entre las fuerzas y relaciones de producción”⁶² y se proponen luchar por resolverlo.

Therborn analiza el proceso de cualificación que actúa en el corazón de las ideologías y establece tres modos de interpelación ideológica que someten y caracterizan a los sujetos haciéndoles reconocer:

1. Lo que existe, y lo que no existe: quienes somos, qué es el mundo y cómo son la naturaleza, la sociedad, los hombres y las mujeres. Adquirimos así un cierto sentido de la identidad y reconocemos lo que es verdadero o falso.
2. Lo que es bueno, correcto, justo, bello y sus contrarios. De esta forma se estructuran y normalizan nuestros deseos.
3. Lo que es posible e imposible. Así se modela nuestro sentido de la mutabilidad ontológica del ser –como ser-en-el-mundo– y las posibles consecuencias de esa transformación, y se configuran nuestras esperanzas, ambiciones y temores.

Las ideologías son ideas formuladas para el consumo público, son “mercancías noéticas confeccionadas que difunden la prensa, los oradores, etc. para manipular a las masas de acuerdo con propósitos que nada tienen que ver con la ideología”⁶³. Son fabricadas *ad hoc* y no

⁶² Marx, K. *El dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel, 1971.

⁶³ Fromm, E. *La revolución de la esperanza*, Mexico, FCE, 1970, p.145.

apelan al pensamiento ni sentimiento activos, son “como píldoras que bien pueden estimular al hombre, o ponerlo a dormir”⁶⁴.

Empero, la aportación que ha establecido la conexión teórica que nos interesa – y que se relaciona con los estudios sobre la imagen - ha sido la del filósofo Louis Althusser. Apoyándose en conceptos de origen lacaniano redefine la ideología como “la representación de la relación *imaginaria* del sujeto con sus condiciones *reales* de existencia”⁶⁵, lo que implica una necesaria mediación entre la realidad y el conocimiento que de esa realidad se produce en la mente de los individuos.

Su punto de vista supone la ruptura con la tradición que consideraba la ideología como un cuerpo de ideas o pensamientos, para reconsiderarla como un proceso social de alusiones o interpelaciones inscrito en unas matrices sociales materiales. Así, representaría una “distorsión imaginaria de las condiciones reales de vida de los ciudadanos”⁶⁶.

Los aparatos ideológicos de Estado son parte de la organización del poder en la sociedad y favorecen que las relaciones de poder se condensen y cristalicen en el marco del Estado. Es en ellos donde tienden a concentrarse las interpelaciones ideológicas, el discurso y las prácticas no discursivas afines. Así, devienen tanto un soporte como un escenario de la lucha de clases, y la ideología de la clase dominante se realiza a través de esa lucha que se da en ellos.

Para el autor, el funcionamiento básico de toda ideología se basa en un sistema cuádruple que comprende:

⁶⁴ *Op. Cit.* p. 146.

⁶⁵ Althusser, L. “Aparatos ideológicos de Estado”, en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1975.

⁶⁶ *Op. Cit.* p.266.

1. La interpelación de los individuos en cuanto sujetos.
2. Su sometimiento al Sujeto.
3. El reconocimiento mutuo entre los sujetos y el Sujeto, de los sujetos entre sí y del sujeto por él mismo.
4. La garantía absoluta de que todo es realmente así –tal y como es-.

Althusser ilustra este sistema con una referencia a la ideología religiosa judeo-cristiana, en la que Dios (Yavé) es el Sujeto con S mayúscula. La afirmación de que las ideologías interpelan a los sujeto significa que no son recibidas como algo externo por un sujeto libre, fijo y unificado; sino que en el momento en el que se recibe una determinada interpelación, el receptor cambia y es (re)constituido. No sólo coexisten, compiten y chocan, sino que se superponen, se influyen y contaminan unas a otras, en especial en las sociedades complejas de nuestros días.

Sus formulaciones reverdecen la antigua distinción ya clásica entre ciencia e ideología procedente del marxismo. Lo existencial o vital se opone implícitamente al dominio del saber abstracto que, como recuerda Lacan, no se encuentra jamás encarnado en ningún sujeto concreto, “sino que reside más bien en una cierta función estructural vacía denominada *el sujeto a quien se supone el saber*, un campo subjetivo de conocimiento”⁶⁷. Su fórmula, señala una brecha entre la experiencia vivida y el conocimiento científico en la que “la misión de la ideología es, pues, de alguna manera, la de inventar una forma de articular entre sí estas dos dimensiones diferentes”⁶⁸.

⁶⁷ Lacan, J. *Escritos*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

⁶⁸ Jameson, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, p.119.

Los términos se explicitan, sin embargo, en la definición de Catherine Kerbrat-Orecchioni⁶⁹ que entiende por ideología un sistema de representaciones, de naturaleza interpretativa (no objetiva ni científica), con un rol histórico y político concreto, que se hace pasar por universal y natural, y que constituye una especie de lenguaje relativamente autónomo. De este modo, se comprende que los términos representación y discurso vayan inevitablemente unidos a la concepción del mundo que nos rodea, y por consiguiente que la ideología dominante “esté en condiciones de autoafirmarse promocionando valores que le sean afines”⁷⁰.

Aunque no es una práctica generalizada, para ciertos autores el mismo concepto de ideología ha devenido ideológico y ha acabado por confundirse con su referente. Para Clifford Geertz se trataría de configuraciones de significados diferentes en interacción los unos con los otros, de dónde deriva el poder expresivo y la fuerza retórica del símbolo. Su función: “hacer posible una política autónoma proveyéndola de los conceptos autorizados que le otorgan una forma sensata, y de las imágenes persuasivas que le dan una forma sensible”⁷¹. Se trata de hacer comprensibles ciertas situaciones sociales y de construirlas de tal modo que sea posible actuar intencionalmente en su marco. Esta función da cuenta de su naturaleza altamente figurativa.

⁶⁹ Kerbrat-Orecchioni, C. *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 215.

⁷⁰ Gómez Tarín, F. J. “Un eslabón perdido en la España tardofranquista: ausencia de modelos frente a hegemonía a través de los formas no institucionales de los discursos”, *Image et Pouvoir, Les cahiers du GRIMH, Actes du 4eme Congrès International du GRIMH*, 2004.

⁷¹ Geertz, C. “L’ideologie comme système culturel”, en Cefaï, D. (comp.) *Cultures Politiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p.71, la traducción es nuestra.

La dependencia que tiene la ideología de las imágenes se concentra en lo imaginario, definido como ese territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las que se forma nuestra identidad. La imagen se perfila como una categoría central de interés ideológico. Las ideologías, empezando por las de género, se ciñen a este sentido imaginario de identidad, y digo *empezando por las de género* porque lo que determina en primera instancia nuestra subjetividad es nuestro género u orientación sexual. Ofrecen representaciones en forma de imágenes, conceptos, mapas cognitivos, subjetividades e interpretaciones potenciales, etc. con objeto de proponer marcos y puntuación a nuestra experiencia.

Este tipo de ideologías son ineludibles. No hay un exterior con respecto a la envoltura conceptual que establecen. Las imágenes se sitúan en el núcleo de nuestra construcción como sujetos y quizás por esta causa suelen impugnarse como elementos imprecisos, poco científicos e inmanejables que requieren subordinación y control. Ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad, encarnan ciertas subjetividades y patrones de relación social que nos proporcionan ideales culturales y visiones del mundo más o menos utópicas.

Según el significado que hemos venido esbozando, podemos concluir que la ideología funciona a través de prácticas discursivas, que sustentan la construcción y el mantenimiento de un determinado orden del discurso. Esta construcción es el resultado histórico de las luchas libradas por las fuerzas sociales en momentos cruciales de crisis y contradicción. La “afirmación discursiva de una ideología, pues, se

organiza mediante un simbolismo o un ritual afirmativo”⁷² cuyos ejemplos pueden ir desde la comunión cristiana, hasta el canto de la internacional, desde la mistificación religiosa hasta la exaltación de la doctrina del gobernante. Nunca son el simple engaño debido a error u omisión, o falta de conocimiento, “sino necesaria producción material de un ser que exige, para su propia impostación, legitimarse en verdades que son mentiras”⁷³.

En su análisis de la estructuración del discurso, Michel Foucault⁷⁴ establece un catalogo de los procedimientos usados para el control, la selección, la organización y la redistribución del discurso.

El planteamiento del filósofo francés nos servirá de referente para analizar en la segunda parte las obras cinematográficas objeto de esta investigación y ubicará las redes de poder en las que se desarrollan estas prácticas de resistencia.

Los procedimientos se agrupan en torno a tres tipos:

1. Restricción del discurso: se refiere a las restricciones sociales institucionalizadas sobre quiénes pueden hablar, cuanto se puede decir, de qué se puede hablar y en qué ocasión.
2. Protección del discurso: se refiere a los procedimientos internos de un discurso que están destinados a protegerlo de otros discursos
3. Apropiación del discurso: se refiere a la capacidad de esta apropiación para restringir la recepción del discurso.

⁷² Therbörn, G. *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 1987, p.67.

⁷³ Trías, E. *Meditación sobre el poder*, Barcelona, Anagrama, 1977, p.177.

⁷⁴ Foucault, M. *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1976.

1.1.3 Arte, Cine y Política: De la representación del sujeto de clase a la subversión del código.

El progresivo desarrollo en el campo cinematográfico y artístico de una perspectiva vinculada a la industria resulta en nuestros días una práctica que se ha ido imponiendo frente a otras concepciones. Esta industria, que concibe la obra de arte como un bien cultural mercantilizado, se ha extendido globalmente aunque no deja de presentar sus propias resistencias internas y focos de producción relativamente independiente donde no se siguen las dinámicas colonizadoras del M.R.I. (Modo de Representación Institucional).

La relación del arte con la política viene de muy antiguo. Sus implicaciones nos permiten advertir de entrada que el vínculo entre arte, ideología de los artistas y lenguaje de la política puede parecer claro y directo, aunque a menudo se revela equívoco y engañoso.

En primer lugar cabría refutar una opinión muy extendida entre críticos, políticos y artistas que podría formularse del siguiente modo: el arte y la política son esferas absolutamente independientes que no deben mezclarse. Sin embargo, detrás de esta afirmación, se esconde un mito o prejuicio que oculta el auténtico sentido de la relación y contribuye a perpetuar supersticiones políticas y sociales. El “intento de desvincular al artista y el arte de la política proviene a menudo de posiciones teóricas formalistas o de opciones ideológicas reaccionarias”⁷⁵.

⁷⁵ Furió, V. *Sociología del arte*, Madrid, Catedra, 2000, p.100, citando a Dunham, B. *El hombre contra el mito*.

El arte político –expresión que engloba al cine, por supuesto- se concibe habitualmente como la representación del sujeto de clase, a la manera del realismo social. En su seno operan artistas comprometidos políticamente que no cuestionan el lenguaje ni el medio que utilizan. Se trata de un arte que, pese a tener una firme voluntad activista o militante, opera dentro de los códigos tradicionales de representación. Denominado *presentacional*, este arte tiende a representar las prácticas sociales según patrones icónicos ideales, aunque eso no resta importancia a sus representaciones como medios efectivos de convocatoria por parte de un grupo político. Toma la idea de clase de una forma casi ontológica, ya que “en tanto arte de protesta se sustenta en una oposición cuyas formas de enunciado respetan las divisiones institucionales de la sociedad, los *espacios dados*”⁷⁶.

En este sentido, actualmente, la sociedad, la política, la historia, no pueden concebirse más que textualmente. El arte político presentacional cae frecuentemente en la falacia de la imagen verdadera, y “de ahí hay un sólo paso al modelo de arte político axiológico en que nombrar y juzgar significan lo mismo”⁷⁷.

El interés de nuestra reflexión, pues, se desplaza de la antigua consideración del sujeto de la historia en términos de clase, hacia una investigación de la arquitectura cultural de la subjetividad. Nos desmarcamos de la consideración primitiva del arte político para adentrarnos en terrenos mixtos y complejos en los que cohabitan diversas segmentariedades.

⁷⁶ Foster, H. “Recodificaciones: hacia una noción de lo político”, en Blanco, P. Carrillo, J., Claramonte, J. Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.111.

⁷⁷ Ver Barthes, R. “Escritura Política”, *El grado cero de la escritura*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.

En las sociedades burguesas contemporáneas, se ha considerado la cultura como un ámbito separado de la producción material, es decir, de la economía. Parecería que las artes y el dinero no se pudieran mezclar. No obstante, la situación ha cambiado. Asistimos a una completa desintegración de esta dualidad u oposición estructural debido al intercambio de papeles entre ambas esferas. Hoy, “el consumo define un escenario en que los bienes se producen ya como signos, como valor sígnico, y donde los signos –la cultura- se producen como mercancías”⁷⁸. De este modo, nos interesamos más que por la idea de un sujeto de la historia concebido en términos de clase, por la producción social del sujeto a través de la historia; y más que por los procesos de producción, por los de circulación y sus códigos de consumo (el valor de intercambio sígnico). Sólo a la luz de estos vectores seremos capaces de comprender la posición del arte político en relación con la totalidad de los comportamientos sociales.

Desde este punto de vista, el campo de acción de las fuerzas políticas progresistas occidentales “no es tanto los medios de producción, como el código cultural de representación, no es tanto el *homo economicus*, como el *homo significans*”⁷⁹, se trataría de diseminar una concepción del significado como algo producido activamente, y no como algo pasivamente –institucionalmente- recibido.

Por ello, si admitimos que en cualquier modo de producción o estructura funcional de poder, la finalidad *última* sigue siendo “la reproducción de sus condiciones de existencia”⁸⁰, al consumir el código

⁷⁸ Baudrillard, J. *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

⁷⁹ Foster, H. *Op.cit.* p.99.

⁸⁰ Althusser, L. “Aparatos ideológicos de Estado”, en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1975.

estamos reproduciendo ese sistema. Una reconsideración actual de lo político en el arte, pues, no significa desechar ninguna estrategia representacional, sino cuestionar más bien usos específicos y materiales, hacer una crítica de los sistemas de representación social.

Para el arte político antagonista de la era digital, lo cultural no es un efecto de la determinación económica o un reflejo ideológico, sino que es un espacio de contestación tanto en el interior de las instituciones culturales, como frente a ellas; en él tienen cabida todos los grupos sociales.

El papel del artista en las sociedades contemporáneas es fundamental para comprender la evolución de la relación entre arte y política. Su concepción ha cambiado con las circunstancias históricas y sociales. Walter Benjamin considera que el artista debe reflexionar sobre su posición en el interior del sistema de producción, resistirse a la cultura apropiacionista de la burguesía y trabajar desde la posición de clase para transformar los medios de producción. De esta manera, pasa de ser “un proveedor del aparato reproductivo a un ingeniero que considera que su labor es adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria”⁸¹.

Sin embargo, considerando la anteriormente detectada vinculación entre economía y cultura, Susan Lacy⁸² describe actualmente el papel del artista como activista situando la práctica artística en un contexto en el que interactúa con situaciones locales, nacionales o globales y el público se convierte en participante activo del acto. Así, los artistas se convierten en catalizadores para el cambio, posicionándose como

⁸¹ Benjamin, W. “The author as a producer”, en Demetz, P. (ed.) *Reflections*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

⁸² Lacy, S. (ed.) *Mapping the terrain. New genre public art*, Bay press, Washington, 1995.

ciudadanos políticamente activos, adoptando una actitud diametralmente opuesta a las de las prácticas estéticas del artista individualista y aislado.

Estas prácticas que fusionan arte y activismo político recorren un trecho social –y político, por supuesto- enormemente abierto y variado. Tratan de ampliar contextualidades articulándose políticamente, superando los modos clásicos de organización, deshaciéndose del modelo de artista-autor y de la separación entre obra y público, creando circuitos de circulación de sus trabajos entre redes de colectivos, asociaciones, etc.

Es, pues, necesario puntualizar que estas prácticas no pueden ser analizadas sin asumir la necesidad de “no convertir lo que son decisiones o comportamientos de carácter estrictamente contextual, político históricamente determinado, en formulismos, esteticismos, o estilismos ahistóricos, por enésima vez universalizados, desenraizados: evitando y criticando su permanente cosificación en una Historia del arte y la política mecanicista, lineal, perfectamente estructurada y compartimentada”⁸³.

Si la tarea de la historiografía dominante es recuperar las disonancias, integrando las disidencias, lo que en su momento fueron auténticas rupturas, por nuestra parte nos proponemos revisar el pasado, revelando el modo en el que determinadas prácticas o propuestas constituyen quiebras en el devenir ordenado de la narrativa normalizadora.

Con todo, la actitud de resistencia que implementan estos variados movimientos artísticos implica la puesta en marcha de una estrategia deconstructiva. Esta fractura se basa en el posicionamiento del artista-

⁸³ Blanco, P. Carrillo, J., Claramonte, J. Expósito, M *Op. Cit.*, p. 19.

activista aquí y ahora como sujetos integrados en un entorno determinado de significados culturales y disciplinas sociales. La noción misma de resistencia nos muestra la complejidad del fenómeno, que está completamente poblado en su interior de micro-resistencias⁸⁴.

Para Foucault⁸⁵ estas *resistencias* son luchas *transversales*, es decir, no se limitan a un país concreto, son, en el sentido más literal de la palabra, utópicas. Su objetivo son los efectos de poder en cuanto a tales. Son luchas inmediatas, que cuestionan el rango del individuo: de una parte afirman el derecho a ser diferente y subrayan todo lo que hace a los individuos realmente específicos e individuales, de otra parte atacan todo lo que aísla al individuo, lo que rompe sus vínculos con los demás.

Se oponen a los efectos de poder ligados al saber, al secretismo, a la deformación y a la mistificación de las representaciones que se imponen a la ciudadanía. Lo que se pone en cuestión es el modo en que el conocimiento circula y funciona, su relación con el poder, en definitiva, el régimen del saber o *régime du savoir*. Su objeto fundamental no es tanto atacar tal o cual institución de poder, sino más bien una técnica, una *forma* de poder.

Acercándonos más al concepto de resistencia, cabe aquí rescatar una figura del derecho medieval que hoy en día –cuando asistimos a la mediática demonización del terrorismo y sus envites- no podríamos siquiera nombrar: el *ius resistentiae*. Este derecho a la resistencia no significaba la facultad obvia de defenderse ante un ataque o agresión de algún agente externo, sino la defensa legítima contra “una

⁸⁴ Para una más completa información sobre el término micro-resistencias y desarrollo de esta idea, ver Certeau, M. *L'invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980.

⁸⁵ Foucault, M. “El Sujeto y el poder”, en Wallis, B. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

transformación de las formas de vida efectiva, tangible, ya acaecida”⁸⁶, de modo que suponía una especie de revulsivo contra los efectos que provocara el ejercicio del poder.

La resistencia frente a la presión de la posición cultural hegemónica en el caso de la producción artística no es ni más ni menos que la puesta en marcha de productos que asuman su función como “artefactos simbólicos, evidenciando los parámetros del ejercicio de poder, denunciando la ficcionalización – espectacularización- de lo real, y la naturalización de lo ficticio, e interpelando al espectador sobre su posición ante el mundo en que vive”⁸⁷. El carácter crítico de estas acciones culturales permitiría el desarrollo de una nueva mirada (participativa, reflexiva, consciente) y contribuiría a dismantelar progresivamente las representaciones del poder. Como prácticas antagonistas, su misión se resuelve poniendo trampas en los itinerarios simbólicos de los mensajes, deconstruyendo el código, interfiriendo su metalenguaje, subvirtiendo el valor litúrgico del arte, cuestionando el sistema de representación.

En el ámbito estrictamente cinematográfico, que es el que fundamentalmente nos incumbe, la relación con la política se inicia con el mismo nacimiento del cinematógrafo. Son muchos los autores, teóricos y críticos que han reflexionado sobre este vínculo particular, adoptando posturas contrarias o, en ocasiones, complementarias. El tratamiento explícito de lo político y la firme voluntad de intervención en

⁸⁶ Virno, P. *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003, p. 124.

⁸⁷ Gómez Tarín, F. J. “Construcción de imaginarios: percepción memoria e identificación en el discurso cinematográfico”, *Image et Memoires, Les cahiers du GRIMH, Actes du 3e Congrès International du GRIMH*, Publications du Grimh-Grimia, Université Lyon Lumière 2, 2003, pp. 543-566.

la realidad social son constantes en el seno del hecho cinematográfico desde el principio de su existencia. Son, pues, innumerables los ejemplos de películas y cineastas que mantienen una voluntad de denuncia de las determinaciones políticas de la sociedad. En el capítulo tercero de esta investigación nos ocupamos de analizar desde una perspectiva historiográfica las tendencias, cineastas, grupos y filmes que han mantenido esta actitud y las particularidades de sus aportaciones a la fértil relación cine-política.

No obstante, los debates que se producen en los años setenta en el ambiente de la crítica cinematográfica todavía hoy se pueden considerar vigentes, ya que desarrollan las líneas de reflexión teórica que competen a nuestro estudio en este momento.

Desde las páginas de algunas revistas francesas especializadas en el discurso cinematográfico (como *Cahiers du Cinéma*, *Nouvelle Critique* y *Cinéthique*) más influyentes del momento se sientan las bases de un debate plenamente ideologizado que constituye el principal eje de reflexión y acción, aglutinando las posiciones y voces críticas que se enfrentan al orden social establecido y a la hegemonía del M.R.I.

Las posturas de los diversos autores que publican sus artículos en estas revistas hay que enmarcarlas en el contexto teórico crítico de los años precedentes para comprender el alcance de sus respectivas aportaciones. Sus proposiciones se producen en un momento en el que tras las fértiles y singulares aportaciones de, entre otros, André Bazin⁸⁸, Jean Mitry⁸⁹, aparece en escena una nueva dimensión crítica como es el estructuralismo en una situación de convergencia natural de la teoría de las ideologías del marxismo en el terreno sociológico y el psicoanálisis

⁸⁸ Bazin, A. *¿Qué es el cine?*, Barcelona, Rialp, 1966.

⁸⁹ Mitry, J. *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

en el psicológico, que entiende los productos de un discurso como un sistema, segmentado, clasificado, con el acento de su análisis puesto en los niveles formales.

Christian Metz⁹⁰ enriquece la teoría del cine con sus investigaciones que suponen la base sobre la que se desarrollará de manera exponencial la rama derivada de la lingüística denominada *semiótica fílmica*. Metz acomete la continuación teórica de los trabajos de Bazin. Para él, el cine es un *hecho de lenguaje* en el sentido de que es capaz de construir en cada una de sus manifestaciones su propio discurso gracias al montaje, capaz de re-crear en cada film sus propios términos expresivos.

Tras toda esta variedad de debates (de la que aquí, por su considerable envergadura, no podemos apenas dar cuenta ya que desbordaría los límites de nuestro propósito) se vislumbra un nuevo modo de entender el fenómeno cinematográfico: en ese momento, hablar de lenguaje e ideología en el film es reconocer que las películas no son sólo el lugar de expresión de un lenguaje que se autoafirma sino el espacio en el cual ese lenguaje es atravesado por toda una diversidad de contradicciones en las que se concreta la dimensión ideológica – dialéctica, como hemos visto- de toda obra artística.

Sin duda, la revista más importante de la época, el corazón de las acaloradas tesis y antítesis teóricas de diversos autores sobre el lenguaje cinematográfico y la *politique des auteurs*⁹¹, sobre arraigo del cine en la

⁹⁰ Metz, C. *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972, pp. 55-145.

⁹¹ Expresión acuñada en Cahiers du Cinéma para identificar la orientación de sus publicaciones, que se concretaba en el estudio y análisis de la obra de determinados cineastas que no habían sido considerados “autores” hasta entonces. Par una

política y viceversa, es *Cahiers du Cinéma*. Con cierta pretensión de científicidad, desde el año 1964 la publicación se erige como el cauce en el que confluyen la necesidad de responder a las nuevas formas de hacer y entender el cine, y, por otro lado, la exigencia de crear unos nuevos instrumentos críticos que superaran las afectaciones de la crítica impresionista o literario-descriptiva que se había venido ejerciendo hasta ese momento desde ciertas publicaciones institucionalizadas.

Sus contenidos se nutren básicamente de las aportaciones de Metz, de la elaboración de una poética formalista-estructuralista en los textos de Noël Burch⁹², y, en progresiva politización, hasta de las más radicales concepciones cinematográfico-políticas que se desarrollarán en el seno de la revista en su época de creciente compromiso, hacia 1969, coincidiendo con la publicación en sus páginas de los *Escritos* de S.M. Eisenstein.

Su posición respecto al binomio cine-política se expresa en que “no se puede pensar en él (este binomio) sin cuestionar científicamente la articulación y la interpenetración de dos campos heterogéneos y desigualmente regionales de la superestructura: el de la política, y, en el de la ideología, el papel específico de las prácticas significantes”⁹³. Sin ese planteamiento del marxismo se permanece en el empirismo y “el dogmatismo ideológico cuyas consecuencias políticas sólo pueden hacerle el juego a la clase dominante, al sistema capitalista del cual

comprensión y estudio pormenorizado de los textos más relevantes de esa etapa de la revista, ver: VVAA, *La política de los autores*, Barcelona, Paidòs, 2001.

⁹² Entre 1967 y 1968 se publican, a lo largo de diez meses, en *Cahiers du Cinéma* los textos independientes que después se publicarán en forma de libro: Burch, N. *Praxis del Cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.

⁹³ “Cine, ideología, política”, *Cahiers du Cinéma*, n° 232, Octubre de 1971, en Pérez Perucha, J. (coord.) *Los años que conmovieron al cinema –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988, p. 205.

sabemos que su reproducción a nivel de la superestructura, está relacionada con los Aparatos Ideológicos del Estado (Althusser), de los cuales el cine es un eslabón de principio a fin”⁹⁴.

Para *Cahiers*, la ideología burguesa se enmascara, toma diversas y variadas formas y, en el terreno cine-política, especialmente la del progresismo. Un progresismo de “contenido” que no cuestiona lo esencial, la modificación de la relación de los espectadores respecto a sus condiciones de visión de una película. Mientras el cine de Hollywood se descompone, los films que aspiren a intervenir políticamente desde la izquierda deben contribuir a esa descomposición, y si con la pretensión de “conectar con un mayor número de personas posible dejan intactas las formas de ese cine (que no son únicamente formales sino completamente ideológicas), esas películas –progresistas o no- tiene todas las posibilidades de hacer el juego a la ideología dominante”⁹⁵.

En el caso de *Cinéthique*, publicación que inicia su andadura en enero de 1969 proclamando abiertamente su adscripción a las tesis del marxismo-leninismo desde principios maoístas, las preocupaciones se centran en el papel del trabajador cinematográfico en relación con la ideología que contribuye a difundir con su actividad laboral y en la consideración del film como mercancía. La irrupción de sus postulados provoca una profunda agitación en los ambientes de reflexión franceses de la época. El radicalismo de sus proposiciones despertaría tanto fervientes adhesiones, como estruendosas repulsas, que quedarían claramente posicionadas política e ideológicamente.

⁹⁴ Op.Cit. p. 206.

⁹⁵ Op. Cit. p. 206.

Gerard Leblanc y Jean Paul Fargier⁹⁶ distinguen entre dos tipos irreconciliables de actitud cinematográfica: por un lado, un tipo de cine *idealista* que se basa en una voluntad inequívoca de hacer ver el mundo sin que pueda aparecer el trabajo propio del film, ni la instancia enunciativa. Es un tipo de cine que se encuentra asentado sobre las nociones de reflejo y expresividad, mostrando así una visión organizada e ideal del mundo que perpetúa el sistema de representación burgués; por otro lado, describen un tipo de cine denominado *materialista* que plantea la puesta en evidencia incondicional de su proceso de fabricación o producción, “mostrando abiertamente sus determinaciones económicas y criticando en el acto sus presupuestos significativos”⁹⁷. Este último tipo de cine se erige como reflejo de un proceso, como un dispositivo autorreferencial dedicado a mostrar la actividad interna del trabajo del film como productora de sentido. Busca quebrar las relaciones entre la representación y lo representado para fijarse en los vínculos que las imágenes establecen entre sí, combatiendo “la idea de un significado trascendente exterior a las operaciones de sentido realizadas por el propio film”⁹⁸.

El papel que puede/debe desempeñar el cine es su principal tema de interés. El objeto fílmico, “como cualquier otro producto fabricado, es el resultado de un trabajo que desaparece (...) de un espectáculo destinado precisamente a distraer al espectador del trabajo que se lleva a

⁹⁶ Fargier, J. P. “Le processus de production du film” en Cinéthique n° 6, Paris, Enero 1970, y “Vers le récit rouge” en Cinéthique n° 7, Paris, Abril 1970 ; Leblanc, G. “Direction” en Cinéthique n° 5, Paris, Septiembre 1969.

⁹⁷ Zunzunegui, S. “El fondo del aire es rojo: Cine, Ideología, Política en el entorno de Mayo de 1968”, en Pérez Perucha, J. (coord.) *Los años que conmovieron al cinema –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988, p. 149.

⁹⁸ Op. Cit. p. 150.

cabo en otro sector de la industria”⁹⁹. Para *Cinéthique*, pues, un film sólo accede al estatuto de obra de arte por la acción del olvido sobre su propia génesis. Por lo tanto, para producir un cine revolucionario no basta con que el contenido de las representaciones varíe, éstas han de ser evidenciadas, desnaturalizadas.

Se preconiza en sus páginas una fractura con la clásica e inoperante concepción del cine político entendido como la mera sustitución de los contenidos manteniendo los mismos sistemas de representación y procesos de significación. Se aboga por activar el trabajo interpretativo del espectador, ya que el aparato cinematográfico es portador de la ideología capitalista en sus propias especificaciones técnicas. Así, la naturaleza del medio le condena a reflejar las ideologías existentes y a producir una propia a través de la impresión de realidad, la transparencia enunciativa, la presunta neutralidad. El problema de “la eficacia política de los films debe plantearse concretamente, es decir, en sus relaciones con los aparatos ideológicos y políticos”¹⁰⁰ a los que se enfrenta el proletariado en un momento histórico determinado.

Por otro lado, Jean Louis Baudry¹⁰¹ aporta otro de los aspectos decisivos en el discurso de *Cinéthique*. El aparato cinematográfico, en su opinión, es puramente ideológico ya que reproduce un código perspectivo heredado del quattrocento, y es incapaz de tener alguna relación objetiva con lo real. Desde el renacimiento, la pintura ha elaborado una visión plana del universo que desde una concepción idealista de la homogeneidad del ser procura la constitución de un sujeto

⁹⁹ Leblanc, G. “¿Todavía es necesario hablar de películas?”, *Cinéthique*, nº 1, enero de 1969, en Perez Perucha, J. *Op. Cit.* p.175.

¹⁰⁰ “Cinéma, Politique”, en *Cinéthique* nº 11/12, Paris, Septiembre 1971.

¹⁰¹ Baudry, J. L. «Cinéma : effets ideologiques de l’appareil de base », traducción castellana en la revista *Lenguajes*, Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 1974.

trascendental. Así, el cine refuerza la noción de continuidad que fortalece esa constitución. Incorporando algunos conceptos de origen lacaniano, Baudry insiste en el carácter paradójico de la naturaleza fílmica que es un espejo que no es un espejo, puesto que lo refleja todo excepto al espectador, modelando el “yo” como en una *mîse en abîme* en el imaginario.

Es evidente que el extremismo de la posición de *Cinéthique* se vuelve reductor para el análisis fílmico, aunque no podemos negar la honestidad de los principios que defendían en la publicación y que llevó a los críticos de esa revista a renunciar a los estudios sobre el film para convertirla en una fuente de ensayos estrictamente políticos hasta su desaparición. Puesto que el cine no puede ser entendido sin tecnología ni dinero, la idea de cine materialista puro es una entelequia y la distinción idealista/materialista resulta binaria y maniquea. Donde estos autores apenas reconocen como materialistas un número muy reducido de obras, sus colegas de *Cahiers* trazan una línea de demarcación en la producción fílmica mucho más apta para elaborar una crítica ideológica efectiva, reconocen como objetivo principal la denuncia del sistema de representación y “sus posiciones introducen un necesario nivel de matización en el análisis susceptible de facilitar una intervención cultural que no se reduzca a la pura constatación de una situación material en la historia”¹⁰².

La respuesta no se hace esperar. Llega de la mano de Jean Narboni y Jean Louis Comolli¹⁰³. En directa polémica con las tesis de *Cinéthique*,

¹⁰² Zunzunegui, S. “El fondo del aire es rojo: Cine, Ideología, Política en el entorno de Mayo de 1968”, en Pérez Perucha, J. (coord.) *Los años que conmovieron al cinema –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988, p. 151.

¹⁰³ “Cinéma/ Idéologie/ Critique”, en *Cahiers du Cinéma* n° 216, Paris, Octubre 1969.

partiendo de la concepción del cine como parte fundamental del sistema de representación que reproduce el mundo no en su realidad concreta sino aberrado y puntuado por la ideología, tratan de subvertir ese sistema estableciendo las diferencias que existen entre unas obras y otras, entre los distintos papeles que juegan los diversos tipos de filmes; se trata de hablar de películas sin negar la existencia del aparato que las produce. Para ello, distinguen entre varias clases de films:

1. Los que reflejan ciegamente la ideología dominante y, en consecuencia, hacen soñar al espectador siendo ciegos a su propio encubrimiento y nos devuelven al (sobre) natural orden del discurso.
2. Los que operan de un modo dual: a nivel del *significado* tratan temas explícitamente políticos, a nivel del *significante* cuestionan la representación.
3. Los que no tienen un significado explícitamente político pero que acceden a él a través de un trabajo formal crítico.
4. Los que tienen un contenido explícitamente político pero no se rebelan ante las normas del sistema de representación.
5. Los que son aparentemente representativos de la cadena ideológica a la que se mantienen sujetos pero que, por acción del trabajo del film, producen una distorsión entre un proyecto reaccionario inicial y el resultado fílmico concreto.
6. Los que se basan en el directo, realizándose en actos políticos o sociales, pero que no se diferencian del cine político clásico al no transgredir el sistema de representación.

7. Los que aún basados en el directo, trabajan en un campo más amplio de investigación tratando de superar la idealista concepción de la mirada que atraviesa las apariencias.

Sin duda, esta polémica sigue hoy día vigente y buena muestra de ello es el volumen de autores que a ella hacen referencia en la actualidad. La proliferación de argumentos a la que sirvió de base no está todavía agotada.

Entre otros críticos y posiciones diversas que enriquecen el panorama teórico de aquellos años cabría hacer mención, por último, a las tesis defendidas por Jean Patrick Lebel¹⁰⁴ desde las páginas de la revista *Nouvelle Critique* en el transcurso del año 1970.

Su posición se erige como la antítesis de la de J. L. Baudry defendida desde *Cinéthique*, y supone la tercera baza teórica que aborda el binomio cine-política desde una perspectiva marxista, aunque marcadamente revisionista por su implícito reaccionarismo. Lebel insiste en que la naturaleza ideológica del aparato cinematográfico no está en su esencia, sino que tiene más que ver con un tipo de fenómeno histórico relacionado directamente con la función que ese aparato desempeña en un momento dado. Para él, el cine es ideológicamente neutro y la versión materialista que propone *Cinéthique* no puede existir si no se niega la misma estructura técnica del cinematógrafo. La filmación, aunque implique un dispositivo, conserva la posibilidad de reflejar la realidad. Sus afirmaciones son objeto de una dura crítica, tanto desde esta última revista, como desde *Cahiers*, concretamente en los extensos y lúcidos

¹⁰⁴Estos artículos aparecieron posteriormente en forma de libro en Lebel, J. P. *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973.

artículos posteriores de J. L. Comolli¹⁰⁵. Desde estas posturas se considera que Lebel se establece en las posiciones del empirismo y el eclecticismo dogmáticos para convertirse en el protagonista de formulaciones oportunistas tales como “punto de mira ideológico”, cuyo eslogan subyacente es *el fin justifica los medios*.

Así, entre estas dos concepciones antagónicas, se abre un terreno de reflexión y diversidad teórica muy fértil en el que no pretendemos penetrar en esta investigación. Tan sólo no fijamos en él como reflejo del espacio histórico-social en el que se insertan las prácticas cinematográficas de intervención política que analizamos en la segunda parte de esta investigación.

1.1.4 Documental vs. Ficción: Dicotomías

Las cuestiones que se derivan del uso del término documental como algo opuesto a la ficción son, cuanto menos, polémicas. Nuestra investigación ha llegado a este punto no sólo por una cuestión de contenido, sino por tratar de seguir un camino de reflexión coherente que se ajuste lo máximo al objeto de estudio. Los debates teóricos de los setenta en Francia a los que hemos dedicado las páginas anteriores atañen directamente a la consideración del documental, implican una toma de postura frente a la supuesta potencialidad cinematográfica de representación de lo real. En definitiva, estos debates se centran en la determinación de la cámara como artefacto neutro –con posibilidad de ser un *reflejo* de la realidad- o ideológico –manifestando su mediación- y

¹⁰⁵ Comolli, J. L. « Technique et idéologie », en Cahiers du Cinéma, nº 229 a 233 y nº 240, Paris, 1971/72.

en la conflictiva relación entre representación y realidad. Es, pues, doblemente oportuno proponernos profundizar en la cuestión de la sempiterna distinción entre cine documental y de ficción. Este estudio necesita consecuentemente una profundización en los conceptos de real, realidad, objetividad y el de impresión de realidad.

De un lado, la reflexión sobre la impresión de realidad en el cine (que implica diversas determinaciones tecnológicas, fisiológicas y físicas en relación con un sistema de representación y su ideología subyacente) permite desmontar la idea siempre compartida de una transparencia/neutralidad del documental (o el cine en general) respecto a la realidad, y permite también “entender el funcionamiento de la institución cinematográfica como maquinaria social de representación”¹⁰⁶.

La sensación de realidad experimentada por el espectador durante la visión de un film, proviene en primer término de la riqueza perceptiva de los materiales fílmicos, la imagen y el sonido. La restitución aparente del movimiento tiene un papel central en la impresión de realidad. Es el resultado de una regulación técnica del aparato cinematográfico que permite el paso de un cierto número de imágenes fijas en un segundo (24 imágenes en el caso del cine, 25 en el caso del vídeo). Este paso permite que determinados fenómenos psico-fisiológicos parezcan dar una impresión de movimiento continuado. Entre estos fenómenos, el efecto *phi* es el más destacado puesto que permite ver una continuidad de luz allí donde ésta se nos proyecta a intervalos discontinuos: es el fenómeno del movimiento aparente (no confundir con la persistencia retiniana que, contrariamente a lo que se suele pensar, no tiene una importancia

¹⁰⁶ Aumont, J. Marie, M. *Estética del Cine*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 215.

relevante en la percepción de la imagen cinematográfica). El espectador establece mentalmente una continuidad y movimiento allí dónde sólo había discontinuidad y fijación. Esta riqueza perceptiva propia del cine se ve amplificada por la co-presencia del sonido que proporciona una sensación de completitud de los datos perceptivos de la escena original¹⁰⁷.

El sistema de representación icónica, el dispositivo escénico del cine y los fenómenos de identificación del espectador hacen que éste se integre en la escena y se convierta, en cierto modo, en partícipe de la situación a la que asiste. Esta inscripción del espectador en la escena es lo que Jean-Pierre Oudart definía como efecto de lo real, distinguiéndolo del efecto de realidad. Según este autor, el *efecto de realidad* viene del sistema de representación que el cine heredó de la tradición artística occidental, mientras que el *efecto de lo real* procede de la condición de que el lugar del sujeto-espectador está marcado, inscrito en el interior del sistema de representación, como si participara del mismo espacio. Esta inclusión del espectador no le deja percibir los elementos de la representación como tales, sino como si fueran la propia realidad de las cosas.

Así comprendemos cómo el cine documental se ha visto desde el principio referido al cine de ficción y ha construido su condición de “objeto fílmico mal identificado”¹⁰⁸ atribuida por algunos autores. La relación documental/ ficción estructura toda la historia del cine y se reformula en cada época de un modo diferente. En principio, el cine

¹⁰⁷ Para una más profunda comprensión de los mecanismos físicos e incluso metafísicos del sonido, ver Torres, P. *Micrófonos: Mirando el Sonido*, Valencia, Dharma, 2001, pp.43-60.

¹⁰⁸ Gauthier, G. *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan Université, 1995.

documental se ha venido entendiendo (falsamente, a nuestro juicio) como una representación de la realidad tal y como se desarrolla delante del objetivo de la cámara –en calidad de instrumento científico de registro de la luz que certifica la existencia en el mundo de esos seres, lugares o acciones filmadas. El dispositivo técnico garantiza la objetividad del registro. Esta cualidad que la imagen fotoquímica posee de congelar un instante de la realidad se ha visto profundamente trastornada por la proliferación de la imagen basada en diseños de infografía. Esta *referencialidad* de la imagen (algunos autores hablan de una cierta base indicial de la imagen fotoquímica) ha sido el principal valor que ha atraído el interés de la televisión con el objeto de instrumentalizar este poder. Pero esa pretendida “objetividad” plantea ciertos interrogantes.

La palabra objetividad tiene, al menos tres acepciones: la primera, opta porque una visión objetiva del mundo es diferente de la percepción de los personajes o actores sociales. Es la visión de una tercera persona, no de una primera persona. Se corresponde con algo así como una perspectiva normal o lógica, pero también omnisciente. La segunda acepción es la que se decanta porque una visión objetiva está exenta de prejuicios personales, intereses propios o representaciones egoístas. Tanto si es en primera como en tercera persona, es desinteresada. La tercera acepción es la que señala que una visión objetiva deja libertad a los miembros del público para hacer su propia evaluación de la validez de una argumentación y adoptar su postura personal con respecto a la misma. Objetividad significaría, pues, dejar decidir al espectador según una presentación justa y honesta de los hechos.

La objetividad se presenta como “un aliado natural de la retórica documental”¹⁰⁹. Se centra en torno a las convenciones que rigen la ecuanimidad e imparcialidad de una representación. Estas convenciones son afines con las que rigen la observación científica, pero en el caso del documental la objetividad aparece como un adjunto explícito de la retórica y la subjetividad, como un modo de comunicar la aparente autenticidad de lo que se dice o enmascarar los prejuicios del reportero. Es decir, que es, en sí, una perspectiva. Acrítica, imparcial, desinteresada y factualmente correcta, la objetividad ofrece sin embargo una argumentación acerca del mundo; su estrategia de aparente modestia deja entrever la importancia del mundo y la solemne responsabilidad de aquellos que informan sobre el mismo de un modo imparcial y preciso con un distanciamiento legitimado en calidad de discurso institucional.

La objetividad hace también hincapié en la preferencia por la dimensión denotativa de situaciones y acontecimientos frente a los elementos subjetivos y connotativos que a menudo aparecen como simples acentuaciones de incidentes particularmente dramáticos. Pero el énfasis en la denotación sigue siendo una perspectiva. Como acertadamente arguye Roland Barthes: “la denotación tiene la función de legitimar el discurso científico, crítico y filosófico. Y aunque esto pueda considerarse un efecto lingüístico, es un efecto experimentado, un efecto que se registra como auténtico”¹¹⁰. La denotación, por tanto, aumenta el poder de persuasión de una argumentación. La objetividad, de acuerdo con el realismo, representa el mundo del modo en que el mundo, en forma de sentido común, escoge representarse a sí mismo. Barthes la

¹⁰⁹ Nichols, B. *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p.61.

¹¹⁰ R. Barthes: *S/Z*, Madrid, SigloXXI, 1980, p.76.

denomina forma de representación “de estilo grado cero” natural y lógica.

Adopta una postura de neutralidad inocente frente a las tretas de individuos, instituciones y sistemas sociales, al tiempo que constituye la piedra angular de profesiones como el periodismo, ciertas formas de etnografía, antropología, sociología y realización documental. En el caso de la objetividad informativa, la realidad de las noticias está por encima de las noticias de la realidad, y esa objetividad ofrecida está sin duda alguna limitada por decisiones acerca de qué es y qué no es noticia, de qué hay que informar o no y sobre qué se puede o no hacer comentarios.

No obstante, la palabra objetividad puede tener diferentes grados de significado a medida que pasamos de una comunidad a otra, siendo los códigos y limitaciones de los entes institucionales los que más claramente la definen y las prácticas reflexivas las que más acusadamente la ponen en tela de juicio. En el caso de un aparato de recogida y diseminación de noticias como una cadena de televisión, la objetividad ofrece una salvaguarda legal contra la difamación. La mayoría de los documentalistas se han adentrado en este terreno. La objetividad pasa a tener un equilibrio más sencillo al menos con algunos elementos de la subjetividad. La expresión personal “resulta posible junto con la presencia de uno mismo en el mundo”¹¹¹. El compromiso subjetivo del espectador se convierte en una cuestión de preocupación retórica para el realizador y la elaboración de una argumentación se torna indispensable.

La objetividad se ha visto igual de acechada que el realismo y por muchas razones comunes. También supone una forma de representar el

¹¹¹ Schudson, M. *Discovering the News*, Nueva York, Basic books, 1978, p.147.

mundo que niega sus propios procesos de construcción y su efecto formativo. Cualquier estándar de la objetividad lleva en sí supuestos políticos, éticos, de género, ideológicos y culturales. En el periodismo televisivo, estos supuestos pueden incluir la creencia en la legitimidad del capitalismo, el Estado, la familia o el experto, situándose en el recelo respecto a disidentes y manifestantes. En el documental estos supuestos también pueden incluir la creencia en la naturaleza evidente de las cosas, la persuasión retórica como parte necesaria y apropiada de la representación y la capacidad del texto documental para afectar a su público a través de su afirmación implícita o explícita de “¿esto es así, verdad?” (frente a la absolutamente contradictoria paradoja de los *mockumentales* cuya aseveración sería “esto que te estoy diciendo, es mentira”).

La objetividad pretende funcionar, en particular para aquellos que despliegan su actividad dentro de aparatos institucionales que promueven su práctica, tales como las principales cadenas de televisión y los periódicos, como un “ritual estratégico” que garantiza la continuidad de la liturgia del poder. En *Minima Moralia*¹¹², Theodor Adorno propone una lectura de los términos subjetivo y objetivo que nos puede servir de ejemplo en el caso del cine e ilustra esta cuestión. Para Adorno lo que las personas razonables llaman *objetivo* es la apariencia indiscutible bajo la cual aparecen las cosas, su huella tomada tal cual y jamás cuestionada, la fachada de los datos clasificados: en suma, lo que es *subjetivo*; y lo que llaman *subjetivo* es lo que desmonta esas apariencias, lo que se despoja de las ideas preconcebidas y prefiere la relación con el objeto mismo: en suma, lo *objetivo*.

¹¹² Citado en Di Tella, A. *El documental: objetividad versus subjetividad*, Otrocampo revista electrónica, Enero 2005. www.otrocampo.com.

En el caso del cine, lo esencial de la distinción entre documental y ficción, es que no es posible hacerla. Cuando tratamos de definir el cine documental hay un gran número de obstáculos que se nos aparecen rápidamente. Cada definición implica un punto de vista diferente sobre el que se fijan los acentos: contenido, estilo, referente, modo de enunciación, etc. En todo caso, el film documental se define en oposición al film de ficción, el término anglosajón *non-fiction film* deja clara constancia de ello.

Pero esta pretendida oposición implica una consideración de la realidad y del concepto de lo real. Aunque no es nuestro cometido en este punto hacer un estudio integral sobre esta cuestión sí que nos interesa despejar algunas incógnitas básicas en torno a este polémico y fecundo enfrentamiento teórico. Como apuntábamos anteriormente “los media han procurado convertir lo real en *entertainment* (...) y el estatuto del documental se ha visto profundamente afectado”¹¹³, para algunos documentalistas como Peter Watkins el término realidad está tan en boca de la gente y es tan perversamente utilizado –como en la expresión *reality show*- que ha terminado por adquirir un significado ambiguo. Lo oportuno sería cuestionar y debatir las definiciones oficiales de la realidad impuestas a través de la representación por los gobiernos, los sistemas educativos y los medios de comunicación de masas.

Lo real, para nosotros, no es lo que se muestra en la imagen, ni la impresión de realidad transmitida por los media, sino lo que existe fuera de toda representación. Lo real, como expresaba Jacques Lacan¹¹⁴, lo no simbolizable por el sujeto, está completamente fuera de nuestro alcance,

¹¹³ Weinrichter, A. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004, p.9.

¹¹⁴ Lacan, J. *Escritos*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

es, digámoslo de una vez, lo inaprensible (aunque esto pueda parecer una paradoja). Como potencialidad de todo lo que ocurre efectivamente en el mundo, lo real es un dominio diferente y más amplio que la realidad, que sería el recorte sobre lo real que proyecta un individuo con su mirada particular. La realidad “corresponde a la experiencia vivida que hace el sujeto de ese Real, pertenece enteramente al dominio del imaginario”¹¹⁵, es una construcción y no un dato empírico previo a cualquier análisis.

Tradicionalmente ha habido diversas posturas a la hora de abordar esta cuestión. Por un lado, la que se identifica generalmente con las tesis de André Bazin¹¹⁶ y la transparencia de la representación cinematográfica. Para él, existen dos tipos de cineastas, aquellos que creen en la imagen y aquellos que creen en la realidad. Y en cuanto al documental (referido especialmente al cine de Flaherty), se trata de privilegiar la realidad antes que el tratamiento de la imagen, no hay que insistir en los efectos y procedimientos del lenguaje cinematográfico sino más bien interesarse antes que nada en el registro de lo que ocurre alrededor del autor y delante del objetivo de la cámara, en la captación del acontecimiento.

El paradigma clásico del cine de no ficción está basado, pues, en una doble negación de la subjetividad y se construye a partir de:

1. Una fuente de conocimiento desencarnado, termino que se refiere a la arquetípica voz en off del narrador expositivo tradicional sin relación aparente con la realidad que filma.

¹¹⁵ Aumont, J. Marie, M. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2001.

¹¹⁶ Bazin, A. *Qu'est ce que le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1990.

2. Un “sujeto al que se finge captar de improviso y al que se nos pide veamos actuar como si no estuviese influido por la cámara.”¹¹⁷

Así el documental, como género (consideración de la que nos distanciamos radicalmente), es considerado como el representante del cine de la realidad, en el que la cámara busca conscientemente su propia ausencia con una voluntad casi demiúrgica. Aunque las imágenes de *Nanook el esquimal* (*Nanook from the North*, Robert Flaherty, 1922) resulten evidentemente de una puesta en escena, se nos presentan como un reflejo de la realidad. Pero el documental no refleja ninguna realidad, “produce pensamiento, propone un punto de vista: la historia de la evolución del género documental se lee a través de las diversas respuestas que han dado los cineastas o los teóricos, según el lugar y la época, al difícil problema de la relación con lo real”¹¹⁸. Para nosotros la consideración de género –documental- responde a la cristalización de determinados perfiles estético-narrativos en un contexto histórico condicionado socio-económicamente. Denis Mc Quail¹¹⁹ sostiene que el concepto de género significa tipo o clase y se utiliza para hacer referencia a cualquier categoría distintiva de un producto cultural, desde esta perspectiva el género sería una especie de contenedor pragmático de historias, un conjunto de formas expresivas diversas reducidas a limitados modelos culturales. Otro ejercicio de limitación de posibilidades en que se basa el poder.

¹¹⁷ Weinrichter, A. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004, p. 51.

¹¹⁸ Jacquinet, G. *Le genre documentaire existe-t-il?*, en *Cinémas*, revue d'études cinématographiques, vol.4, nº 2, Université de Montréal, Québec, 1994.

¹¹⁹ Mc. Quail, D. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 404.

Paradójicamente, esa referencialidad propia de la imagen fotoquímica ha sido usada como medio expresivo e incluso reivindicada radicalmente por algunos movimientos y cineastas que han abordado el hecho cinematográfico desde la conciencia política. Nos acercamos aquí a la cuestión nodal de nuestro estudio, puesto que desde esa concepción referencial de la imagen se perpetúa el ilusionismo de la transparencia y se refuerzan los mecanismos de los aparatos ideológicos. Pero las situaciones de urgencia política que han sufrido algunos movimientos y artistas independientes han subvertido esta relación y han privilegiado la crítica explícita de la situación político-social sin cuestionar el código que rige y estructura las representaciones a través de las cuales tenemos acceso a ese conocimiento de lo real. En la segunda parte de esta investigación estudiamos con detalle el caso de algunos movimientos, colectivos y cineastas de los años setenta en España que se encontraron de lleno con estas problemáticas y veremos cómo trataron su relación con el aparato cinematográfico y la representación de la realidad.

Por otro lado, el otro punto de vista sobre la distinción entre cine documental y de ficción apunta a la consideración de la representación fílmica como un lenguaje o una estructura formal. El cine, como texto, se distancia de la referencialidad para afirmar sus capacidades como discurso. Se niega así “el referente de la propia imagen e incluso el referente contextual como creador de sentido en el film”¹²⁰.

Establecemos una diferencia de base entre cine documental y de ficción que sólo es operativa desde un punto de vista semántico, es decir que nos ayuda a la hora de distinguir el cine que representa el mundo de lo real del cine que representa el mundo imaginario (sin que por eso sea

¹²⁰ Cerdán, J. “El documental en el laberinto de la posmodernidad”, *Actas del X Congreso de la AEHC*, Fílmoteca de Andalucía, 2004, p. 31.

uno más verdadero que el otro). Es obvio que, desde el punto de vista de la representación, todo relato cinematográfico es una ficción. Como hemos visto en un apartado anterior, la representación no refleja la realidad, sino que la transforma (e incluso la crea). Tanto “el discurso documental como la ficción cinematográfica son, antes que nada, representaciones, donde la ideología siempre emerge más o menos explícitamente”¹²¹.

Aunque hagamos una distinción tan básica, eso no desvía nuestro interés de las puntuales diferencias (en algunos casos) y profundas afinidades (en todos los casos) entre ambas estrategias discursivas, que en puntos más avanzados de la investigación diseccionamos con más detalle a través del análisis aplicado a un film.

El profílmico, como espacio potencial de registro de la cámara que incluye todo lo que en él se contiene, es la clave de estas disquisiciones. Para algunos autores¹²² la distinción entre documental y ficción se basa en que el primero usa el profílmico filtrado por un punto de vista, mientras que el segundo opera a través de una manipulación de los contenidos de ese profílmico. Así, la distinción entre documental y ficción se establecería a partir de la ausencia o presencia de puesta en escena, no hay que buscar en el referente sino “en la estrategia diferenciada de producción de sentido que tienen en su base ambas categorías”¹²³.

¹²¹ Marzal, J..J. *Ciudadano Kane*, Guías para ver y analizar cine, Valencia, Octaedro, 2000, p.122.

¹²² Bordwell, D. Thompson, C. *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

¹²³ Carmona, R. *Como se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2001.

Como hemos dicho, desde el punto de vista del texto, todo film es ficción. La postura que ha adoptado una buena parte de la tradición crítica del documental es similar, en palabras de J.L. Comolli:

Una consecuencia automática de todas las manipulaciones que moldean el documento fílmico es un coeficiente de no realidad, una especie de aura ficcional se agrega a los hechos y eventos filmados. Desde el momento en que se convierten en película y se sitúan en una perspectiva cinematográfica, todos los documentos fílmicos adoptan una realidad fílmica que o bien añade o sustrae algo a su particular realidad inicial (...) en ambos casos falsificándola ligeramente y atrayéndola del lado de la ficción¹²⁴.

Esta actitud de rechazo frente a la consideración del cine como reflejo de la realidad se advierte también en la crítica posestructuralista anglosajona de los años noventa en afirmaciones como la de Michael Renov:

El documental comparte el estatus de todas las formas discursivas y emplea muchos de los métodos y recursos de su oponente, el cine de ficción (...) Todas las formas discursivas, incluido el documental, son, sino ficcionales, sí al menos fictivas en virtud de su carácter trópico (...) La diferencia entre ficción y no ficción es hasta qué punto puede considerarse el referente del signo documental como un fragmento del mundo arrancado de su contexto, en vez de cómo algo fabricado para la pantalla¹²⁵.

También algunos documentalistas se han distanciado de la clásica separación entre documental y ficción reivindicando para sus películas la

¹²⁴ Citado en Plantiga, C. *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University press, 1997.

¹²⁵ Renov, M. (ed.) *Theorizing documentary*, Londres, Routledge, 1993.

consideración de *ficciones de la realidad*¹²⁶, incluso criticando la distinción como Robert Kramer, para el que la relación entre la cámara y lo que se sitúa frente al objetivo es siempre de ficción y viene determinada por la selección de lo que hay que ver y de la manera de verlo, por consiguiente de la historia que se ha de contar. Se trata de ficción por cuanto se produce una constante interacción imaginaria entre el sujeto y el mundo.

En palabras del realizador Errol Morris: “No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión, no viene garantizada por nada”¹²⁷. Las ficciones de lo visible producen en el espectador la ilusión de la visión total, la mentira de que es posible verlo todo, cuando son las instituciones y los poderes quienes organizan, seleccionan y autorizan todo aquello que es susceptible de ser mostrado.

La reacción a esta postura de los posestructuralistas como Renov proviene de Carl Plantiga, que trata de sistematizar las cuestiones de retórica y representación en el cine de no-ficción. Propone considerar este cine como un discurso y no como una representación aislada, como un cine que dice algo sobre lo real, más que como uno que reproduce lo real. Afirma que si llegamos a ver el cine de no ficción como un tipo de retórica y no de imitación, “entonces el hecho de que sus representaciones estén enmarcadas en un discurso objetivo y estilísticamente austero, o bien en un discurso expresivo y subjetivo, será

¹²⁶ El reputado documentalista Frederic Wiseman reivindica esta calificación para sus filmes puesto que para él la palabra Documental suscita asociaciones de mera imitación o registro de las que quiere distanciarse.

¹²⁷ Citado en Renov, M. (ed.) *Theorizing documentary*, Londres, Routledge, 1993.

algo irrelevante para su status de film de no ficción”¹²⁸. Con este planteamiento Plantiga elude la cuestión de la representación, tras la cual siempre está la denostada ficción (frente a la idealizada objetividad del documental).

También, Brian Winston¹²⁹ aporta un punto de vista interesante al no interesarse tanto por distinguir el documental de la ficción como por hacerlo del periodismo. La asimilación del documental por la televisión ha llevado a una completa confusión entre ambas estrategias. A partir de esta premisa, Winston diferencia al documentalista que establece su compromiso con los personajes que aparecen en la película, del periodista que lo establece con la audiencia y el supuesto derecho a la información del público.

La herencia del Naturalismo impuso en el cine de no ficción un recurso estilístico de unión con la realidad y originó muchas confusiones estéticas y hasta epistemológicas. Nada está hoy en día tan en expansión como el cine de no-ficción, y, paradójicamente, tampoco hay nada que esté más en crisis que la noción clásica de documental. El término resulta insuficiente para designar la asombrosa diversidad de los trabajos que se realizan actualmente. La resolución del binomio realidad/representación, verdad/punto de vista, ha sido el motor de desarrollo del documentalismo. Como veremos en el capítulo siguiente, algunos de los “puntos de inflexión que ha tenido a lo largo de su historia aparecen retrospectivamente como un ejercicio de autocrítica, como una reacción evolutiva ante esa presunción inicial del documental”¹³⁰, la posición ante

¹²⁸ Plantiga, C. *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University press, 1997, p. 38.

¹²⁹ Winston, B. *Lies, Damn And Documentary*, London, British Film Institute, 2000.

¹³⁰ Weinrichter, A. *Op. Cit.* p.15.

estas cuestiones se convierte en la base necesaria para la evolución del cine documental.

De este modo, tras el breve repaso de las posiciones que defienden los teóricos acerca de tal dilema, nos acercamos a las tipologías que han propuesto algunos de ellos con mayor o menor acierto. No nos parece, sin embargo, que las sistematizaciones y categorizaciones que ponen en funcionamiento dichas clasificaciones sean un elemento útil para un análisis conectivo de los textos cinematográficos.

Los tipos encierran lo novedoso, suponen un ejercicio de reduccionismo frente a lo diverso, pero aún así parecen ser el modelo que siguen algunos estudiosos en su afán clasificatorio e identificadorio. Nosotros, pese a ello, no podemos pasar por alto sus formulaciones. Así, nos fijaremos entre otras, en las propuestas de Kracauer, Ponch, Plantiga y Nichols como muestra de la variada orientación de este tipo de aproximaciones.

Quien ha reflexionado sobre la cuestión de la representación de la realidad y ha elaborado una tipología genérica sobre los contenidos filmicos ha sido Sigfried Kracauer. Para este autor se establece una diferencia entre distintos modelos a los que denomina:

1. Historia encontrada: Se basa en la puesta en evidencia de una historia que ya existe en la realidad y que el cineasta se limita a registrar, escoger y mostrar a través de los mecanismos inherentes al dispositivo cinematográfico. Dentro de este tipo, aunque con un grado mayor de elaboración describe la “*slight narrative*”, que es una historia que se construye como un relato interpretativo, rozando la poesía. Con un mayor grado de elaboración dramática se construirían las *actualidades*

dramatizadas, que alcanzan una solidez narrativa tal, que oscurecen su carácter de no-historia y su preocupación primordial por la actualidad.

2. Película de episodios: al contrario que la historia encontrada, puede tener una trama inventada, una completa elaboración desde la fantasía. Son historias “cuya propiedad común es haber surgido del flujo de la vida y de nuevo haber desaparecido en él”¹³¹, es decir que las narraciones tiene su inicio y su culminación integrados en el fluir de la realidad.

Lo que propone Kracauer es la conciencia en el cine de que hay un mundo físico, concreto, filmable, más allá de la representación y de que ésta surge de ese mundo y a él retorna. Estas tesis nos parecen inadecuadas desde el punto de vista del texto y la representación, pero encontramos un elemento de vínculo con el mundo que puede albergar, desde ciertas reformulaciones contemporáneas, determinadas prácticas basadas en su intervención en la realidad social que estudiaremos en el capítulo siguiente.

La clasificación que sin duda más se ha extendido y sobre la que más se ha escrito (no siempre para lanzar alabanzas), ha sido la propuesta por Bill Nichols¹³² en torno a los modos de representación en el cine documental. Su tipología es un elemento fundamental para el análisis que, sin embargo, hay que saber superar. No podemos generalizar sobre todos los textos cinematográficos, ni decir nada que no esté sujeto a modificación, subversión o desmoronamiento en un film determinado, es decir, no podemos hablar de un modo general,

¹³¹ Kracauer, S. *Theory of Film: the redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1970, p.266.

¹³² Nichols, B. *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

ignorando los efectos propios de los textos individuales. Lo que los filmes dicen acerca de la condición humana o acerca de temas de actualidad o historia no puede separarse de *cómo* lo dicen, cómo esa forma de decirlo nos afecta y como nos comprometemos con una obra, no con una teoría de la misma. Así, las películas “no responden a la teoría, pero la teoría debe responder al cine, tratar de ir más allá de la especulación ociosa”¹³³. Las modalidades de representación son “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes”¹³⁴. Nichols destaca y define cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

1. El modo expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo. Utiliza una voz omnisciente. Las noticias televisivas con su presentador y su cadena de enviados especiales constituyen un ejemplo. Es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y el principal método para transmitir información junto con una cuestión relevante. Estos textos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico. La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función dominante textual. El montaje suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica. El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero estos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por

¹³³ Nichols, B., *op.cit.* ,p.19.

¹³⁴ Nichols, B., *op.cit.* ,p.32.

la propia película, a menudo a través de una invisible “voz omnisciente” o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. Las voces de otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldarla o justificarla.

2. La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el "control" a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de constituir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje, las películas se basan en el montaje para potenciar la impresión de la temporalidad auténtica. El comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartadas.

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez. Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes. Estas técnicas “anclan el discurso en las imágenes de observación que sitúan el dialogo y el sonido en un momento y lugar histórico específicos”¹³⁵. Los sonidos y las imágenes utilizadas se registran en el

¹³⁵ Se puede ver una excelente introducción a muchos de los principios metodológicos que adoptaron, consciente o inconscientemente, los realizadores de documental de observación, véase P. Rock: *The Making of Symbolic Interactionism*, Totowa, N.J. Rowman and Littlefield, 1979, pp.92-198.

momento de la filmación de observación, en contraste con la *voice over* y las imágenes de ilustración de la modalidad expositiva, que no proponen ni requieren un nexo tan íntimo con el momento de filmación. Esto hace que la película de observación sirva para la experiencia contemporánea.

La ausencia de comentario y el rechazo al uso de imágenes para ilustrar generalizaciones enfatiza la actividad de los individuos dentro de formaciones sociales específicas. Los saltos o yuxtaposiciones que sorprenden e inquietan derivan de los modos en que las personas y los acontecimientos dan giros que, como se suele decir, parecen más increíbles que la propia ficción. El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas. Para el espectador, los documentales de observación establecen un marco de referencia muy afín al cine de ficción. El espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal y como se vive- la actitud tomada hacia el mismo deriva de la apropiada para el espectador si estuviera "en el lugar". Por eso, un elemento del compromiso del espectador no es tanto una identificación imaginativa con un personaje o situación como una evaluación más práctica de las respuestas subjetivas como participante elegible en el mundo histórico representado y como observador del mismo. Esta evaluación depende de la función de realismo¹³⁶ y de su capacidad para ofrecer la impresión de realidad. Esto, a su vez, se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una

¹³⁶ Sabemos que el uso de esta palabra se ha extendido de tal modo que se asimila a una gran multitud de manifestaciones diferentes, pero aquí lo entendemos (el realismo) como un *constructo psico-social* y remitimos a la bibliografía para consulta de las obras que hacen referencia a este término y lo estudian en profundidad.

presencia ausente cuyo efecto se marca (nos ofrece las imágenes y sonidos) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sin que pasa desapercibida.

El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones¹³⁷. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador ponga límite a lo que podamos ver. La persona que está detrás de la cámara no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, centrado e identificado con lo que se muestra en pantalla.

3. El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (que demuestran la validez de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global. Las relaciones espaciales pueden no ser contiguas e incluso resultar desproporcionadas. Las yuxtaposiciones inesperadas pueden llevar consigo intertítulos gráficos. Este tipo de yuxtaposiciones impugnan el proceso mental apropiado para el primer marco de referencia con objeto de dar lugar a la sorpresa, la revelación o quizá la risa. Estas posibilidades plantean diversas cuestiones éticas a los practicantes como por ejemplo hasta donde puede llegar la

¹³⁷ Un ejemplo destacado de esta tendencia es la obra del cineasta estadounidense Frederic Wiseman, algunos de cuyos filmes son objeto de referencia en esta investigación.

participación¹³⁸. El texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador¹³⁹. Cuando se oye, la voz del realizador se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador. El grado en que los actores sociales pueden implicarse en el proceso de presentación varía considerablemente. Cuando la interacción se produce fuera de una de las estructuras de entrevistas formales, el realizador y los actores sociales se comunican como iguales. Una dinámica participativa es aquella que va más allá del uso material de entrevista en el texto expositivo. El comentario hecho por un realizador o en nombre de éste, subordina claramente las entrevistas a la propia argumentación de la película. No hay una correlación exacta entre forma y contenido en lo que respecta a la entrevista, pero cada elección de la configuración espacio-temporal entre realizador y entrevistado tiene implicaciones diferentes.

4. La representación del mundo histórico se convierte en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva. Los documentales reflexivos plantean el dilema ético de cómo representar el mundo de dos modos distintos. En primer lugar, lo presentan como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente. En segundo lugar, el texto lo expone como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que las personas aparecen ante nosotros

¹³⁸ Un útil estudio del debate contemporáneo sobre la verdad y sus reivindicaciones centrado en gran medida en Michel Foucault, Frederic Jameson y Jürgen Habermas, entre otros, es “Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology”, de Paul Rabinow, en James Clifford (comp.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986 (pp.118-161)

¹³⁹ El paroxismo de estas situaciones podemos encontrarlo en alguna de las obras anteriores de Michael Moore, como por ejemplo *Roger & Me*, 1989

como significantes, como funciones del propio texto. Una de las singularidades del documental reflexivo es que rara vez tiene la meditación sobre cuestiones éticas como interés principal. Las preferencias por las interpretaciones profesionales y la aparición del realizador casi nunca tienen la función de señalar cuestiones éticas directamente. Los actores ayudan a evitar dificultades que podrían surgir con individuos que no son profesionales.

El documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. Cuando una imagen se demora acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce su espectador en un documental reflexivo; difiere de sus expectativas en otras modalidades. En vez de la representación de un tema o cuestión, con atención al papel interactivo del realizador o sin ella, el espectador llega a esperar lo inesperado, cuya función es devolver a la película sistemáticamente a cuestiones de su propio estatus y del documental en general. Los estribillos ya no subrayan preocupaciones temáticas sino que hacen referencia a la construcción del propio texto.

El documental reflexivo surge en parte de una historia de cambio formal en la que las restricciones y límites de una modalidad de presentación ofrecen el contexto para su propio derrumbamiento. La bipolaridad de las estrategias reflexivas -dirigiendo la atención hacia la forma en sí o hacia "el otro lado" de la ideología donde podemos localizar una dimensión utópica de modalidades alternativas de práctica

material, conciencia, crítica y acción¹⁴⁰, no es exclusiva de esta modalidad. La reflexividad y la concienciación van de la mano porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría (o estéticamente) sino en la práctica (socialmente). Lo reconocido e incuestionable de las restricciones ideológicas puede yuxtaponerse con posiciones alternativas y subjetividades, afinidades y relaciones de producción. Lo que constituye la prueba de fuego para la reflexividad política es la forma específica de la representación, la medida en que no refuerza categorías de conciencia, estructuras de sentimiento, formas de visión ya existentes.

Los modelos de Nichols, pese a su enorme difusión, resultan insuficientes e inoperantes para un análisis integral del hecho fílmico, es necesario percibir que en la investigación de Nichols se advierte una concepción unitaria y lineal de la evolución del documental, en la que un modelo ha ido superando y sustituyendo al siguiente. Stella Bruzzi hace una pertinente crítica al modelo de Nichols a este respecto:

La premisa es que el documental ha evolucionado según una línea darviniana (...) que ha pasado de ser primitivo tanto en forma como en argumento a ser sofisticado y complejo (...) el problema principal con su árbol genealógico es el que sobreviven los que mejor se adaptan es que impone un falso desarrollo cronológico (...) otro problema es que obliga a coexistir a documentales brutalmente heterogéneos dentro de un mismo modo. El documental no se ha desarrollado en torno a líneas tan rígidas y es de poca utilidad insistir en que así lo ha hecho.¹⁴¹

¹⁴⁰ Frye, N. *Anatomía de la Crítica: cuatro ensayos*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, s.f. (pp.158-239)

¹⁴¹ Bruzzi, S. *New documentary: a critical introduction*, Routledge. Londres, 1999.

Por otro lado, y desde una perspectiva distinta, Carl Plantiga establece su propia tipología en base a la clasificación de la voz de autor en el documental, entendiendo voz como el punto de vista que sustenta la narración o la perspectiva general sobre la que descansa el texto y que se desprende de la visión de la película. Se basa “en el grado de autoridad narracional que asume el film (...) y en la ausencia de autoridad en favor de intereses estéticos”¹⁴². Su propósito puede que no sea tanto establecer categorizaciones como incidir en la idea de que las películas están siempre basadas en recursos textuales. Así, distingue entre diferentes tipos de voz:

1. Voz formal que explica el mundo al espectador de una forma unificada y rebotante de sentido, propone una argumentación definida favoreciendo un estilo clásico y una narración “transparente”.
2. Voz abierta que se presenta revestida de menos autoridad epistémica; no formula preguntas tan claras o no las responde tan claramente y organiza el texto según estructuras similares a las del cine de la modernidad.
3. Voz poética, por último, como un tipo en el que caben todas las manifestaciones que no encuentran clasificación o ajustada definición.

También, desde otro punto de vista, Trevor Ponech¹⁴³ basa su tipología en sus propios parámetros y propone dos categorías principales de clasificación en las que se insertan dos amplias estrategias de autor

¹⁴² Plantiga, C. *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University press, 1997, p. 106.

¹⁴³ Ponech, T. *What is non-fiction cinema*, New York, Basic Books, 1999.

que determinan el contenido de los films no ficcionales. Según parámetros de intencionalidad, distingue:

1. No-ficciones del tipo 1 que siguen planes esquemáticos y persiguen objetivos extremadamente flexibles, podrían plantearse mostrar cualquier cosa que ocurra delante del objetivo de la cámara y que sea registrada en la película.
2. No-ficciones del tipo 2 que siguen planificaciones mucho más elaboradas y restricciones mayores en lo referente al contenido.

Cabe recapitular, pues, que tanto ficción como no ficción son dos tipos de discurso fílmico que tienen más elementos en común que diferencias en cuanto a su naturaleza textual. Otra cuestión sería ver cómo funcionan “desde su institucionalización pragmática, desde las prácticas espectatoriales que demandan y el lugar que ocupan en el sistema industrial cinematográfico”¹⁴⁴. Hoy, como hemos visto, no es posible seguir apelando a la transparencia de la representación de las imágenes cuando la realidad cotidiana se nos presenta absolutamente sesgada a través de telediarios y de los medios de comunicación en general, donde se codifica como en cualquier género el discurso y se produce un giro tendencioso hacia el más puro espectáculo.

Así, más allá de las dos posturas enfrentadas de entender el cine documental como un *espejo de lo real*, o su antítesis, como un *texto* preso de la representación, nosotros proponemos como perspectiva futura de investigación –teórica- una cuestión diferente. Se trataría de entender el cine como un elemento que incide de modo directo sobre la realidad en la que opera, sea esta inventada o simplemente registrada

¹⁴⁴ Monterde, J. E. *Texturas y trasfondos: cuando la ficción documenta*, Granada, Actas de X Congreso de la AEHC, Filmoteca de Andalucía, 2004, p. 131.

(siempre con un punto de vista y una mediación implícita en ese *mero registro*). Como artefacto que interviene sobre lo que filma, forma parte integrante de esa *realidad*, “la modifica y se ve delimitado por ella en un juego de interconexiones constantes”¹⁴⁵. Sería cuestión no de reflejo, ni de discurso exclusivamente, sino también –y principalmente- de intervención (en este sentido las prácticas cinematográficas que conforman el corpus de esta investigación suponen un elemento fundamental en el desarrollo de esta concepción teórica). El cine como elemento entroncado con la sociedad, que parte de las personas para volver a ellas en una espiral riquísima de sentido e influencia recíproca, como una experiencia única, como un intento de ligar la práctica cinematográfica a la vida en desarrollo.

En la línea de algunas escuelas teóricas, entre otros, el autor Stuart Hall¹⁴⁶ propone que más allá de la propia esencia discursiva del cine y la propia capacidad reproductiva del film, la mera existencia de los medios y sus productos transforma e incide en la configuración del orden social. La realidad se ve alterada por las representaciones que a partir de ella se construyen, a la vez que limita los potenciales desarrollos de éstas. Propone, por tanto, una manera diferente de entender la relación cine/realidad que puede suponer una nueva luz en el panorama teórico contemporáneo. Abrimos aquí la posibilidad de una futura investigación teórica que se establezca en estos términos y que puede ser desarrollada en el marco de un proyecto mas amplio sobre las nuevas modalidades de

¹⁴⁵ Cerdán, J. *El documental en el laberinto de la posmodernidad*, Granada, Actas del X Congreso de la AEHC, Filmoteca de Andalucía, 2004, p. 32.

¹⁴⁶ Hall, S. “Encoding/Decoding”, en Hall, S. Hobson, D. Lowe, A. Willis, P. (eds.) *Culture, Media, Language. Working papers in Cultural Studies (1972-1979)*, London, Hutchinson/ University of Birmingham, 1987.

relación cine-sociedad que cada día se van poniendo en funcionamiento en la era digital.

1.1.5. El cine de intervención política: Una (posible) definición.

Ya decíamos al principio del capítulo que la relación del cine con la política viene de muy antiguo y que se inicia con el mismo nacimiento del cinematógrafo. Claro está que no vamos a acometer un repaso minucioso por la historia de un vínculo tan fecundo y por otra parte tan diverso como es el que une al cine y la acción política. Los puntos de vista desde los que se ha abordado esta relación desde el comienzo de las actividades fílmicas han sido (y aún son hoy en día) tan diversos y específicos (especificidad referida a contextos geo-sociales y coyunturas político-culturales concretas) que su análisis resulta excesivo para las aspiraciones de esta investigación. No obstante, pretendemos esbozar en este epígrafe de un modo general las actitudes de determinados autores o colectivos que han aportado sus particulares visiones acerca de cómo vivir la relación cine/política, o han tratado de definir su actividad, acotando el significado y alcance del cine militante. Un posterior repaso por la historia del cine nos revela hasta qué punto esta actitud se enraíza en los cineastas desde los primeros pasos del cinematógrafo.

La representación explícita de los conflictos políticos y “la voluntad terminante de intervención sobre la realidad social han sido dos viejas constantes del fenómeno cinematográfico”¹⁴⁷, de las que se pueden contar innumerables ejemplos tanto en el terreno de la ficción como en el

¹⁴⁷ Monterde, J.E. *La imagen negada: la representación de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997, p.93.

del documental. Se trata de un conjunto de filmes que de uno u otro modo obedecen a una voluntad de denuncia de las determinaciones políticas que prescriben la situación de los trabajadores o sectores de población marginados u oprimidos. Se trata de un cine que, de alguna manera, toma parte activa en la lucha de clases, considera a los movimientos sociales como fuente de recursos temáticos, se aleja de los lugares comunes y estereotipos que jalonan el cine comercial y se plantea escapar de la relación mediada y espectacular que se impone en el desarrollo industrial del medio audiovisual

La acción subversiva que ha llevado a cabo este tipo de cine contra los sistemas de valores y las estructuras sociales opresoras es, desde luego, multiforme: va de críticas a problemas particulares, a ofensivas de propaganda dirigidas contra un país, de una insinuación sutil al ataque frontal. Revelar las desigualdades o las injusticias sociales, satirizar o desmitificar a los dirigentes o las instituciones, testimoniar los conflictos y problemas sociales, “exhortar a la violencia extrema o a la revolución pacífica, provocar en el espectador una nueva toma de conciencia, tales son las tareas del cine revolucionario”¹⁴⁸. Este cine subversivo, políticamente comprometido se origina en la tensión que caracteriza la relación del artista con la sociedad (según el resultado del análisis que hemos analizado en el epígrafe 1.1.3). Esta tensión se expresa en formas y sujetos que varían de país a país en función no de una habilidad o una sofisticación artística más o menos marcadas, sino de la evolución relativa de las respectivas sociedades, de las presiones políticas, de la ausencia o la existencia de corrientes democráticas y del grado de acuidad de las contradicciones sociales. Entendemos que todo

¹⁴⁸ Vogel, A. *Le cinéma: art subversif*, Paris, Buchet Chastel, 1977, p.120.

film puede operar en terrenos diversos como la información, la sensibilización, la movilización, el adoctrinamiento, u otros diferentes y que hay que valorar cuales son los mecanismos que se ponen en funcionamiento para lograr tales objetivos.

Algunos autores, como Jose Enrique Monterde, establecen una distinción entre cine político y cine militante que nos sirve de punto de partida a la hora de realizar un análisis del binomio cine/política. Para este autor, el cine explícitamente político es aquel que no se niega como vehículo de una reflexión sobre el poder. Pero la distinción no se basa en criterios de tendencia política, es decir, no se distingue entre cine de izquierdas o de derechas, sino más bien se valoran cuestiones de fondo, “de forma que lo proclamado como progresista puede esconder un discurso netamente reaccionario, mientras que obras aparentemente conservadoras pueden dar lugar a análisis progresistas”¹⁴⁹.

En palabras de Marcel Martin: “Un contenido reaccionario puede ser desenmascarado inmediatamente, mientras que lo contrario muchas veces permanece indiscernible a nivel de la forma (...), un film de contenido deliberadamente progresista puede ser reaccionario por su forma”¹⁵⁰.

Para Monterde, el cine político se diferencia del cine militante en múltiples aspectos. Uno de ellos sería que el cine militante está condicionado por una mayor urgencia en desarrollar la capacidad que por definición posee de intervención sobre la realidad social. Otra diferencia básica se establecería en cuanto a la situación que ambos tipos de cine viven en relación al aparato cinematográfico, en su dimensión

¹⁴⁹ Monterde, J.E., *Op. Cit.* pp. 93-98.

¹⁵⁰ Martin, M. “Polítique et cinéma: approche et definitions”, en *Cinéma 70*, nº 151, Paris, 1970, p. 28.

institucional e industrial. El cine político se insertaría completamente en la industria cinematográfica tradicional mientras que el cine militante buscaría situarse completamente fuera del sistema de producción industrial y los canales establecidos de distribución y exhibición, pese a que la independencia total no se pueda llegar a obtener en una actividad –como la cinematográfica– que necesita del recurso al material virgen que producen grandes multinacionales o el revelado de las películas, también en manos de oligopolios industriales.

Sobre todo, lo fundamental de estas prácticas es que se trata de distribuir las películas en contacto con organizaciones obreras o sindicales alejadas de los circuitos de distribución convencionales, se trata de sustituir las salas comerciales por la difusión en todo tipo de locales (fábricas, escuelas, talleres, sindicatos, parroquias, etc.); y esta sustitución es en sí misma una declaración de intenciones a través de la cual la voluntad transformadora de la realidad se hace extensiva también a los principios del dispositivo cinematográfico. Así, se pasa de una consideración sobre la esencia del propio cine militante a una determinada utilización militante del cine.

Otros puntos de vista que apuntan en direcciones complementarias, nos permiten solapar las respectivas aportaciones de los distintos acercamientos y extraer la esencia de tales definiciones con el objetivo de construir nuestra propia concepción de un cine que denominaremos militante o de intervención política.

De acuerdo con una teorización de los partidos comunistas de Europa Occidental desde la década de los setenta, una distinción básica distingue entre los films políticos dos tendencias fundamentales: aquellos llamados *de frente democrático*, que están concebidos desde el

inicio para unificar todas aquellas opiniones de las capas populares susceptibles de ello; y los *films militantes* destinados a una audiencia activista y comprometida con el desarrollo cotidiano de las luchas por los derechos de los trabajadores.

Desde otras perspectivas, algo más elaboradas, que se expresan en los escritos de Pio Baldelli (histórico militante del PCI) presentados en el transcurso del Festival de Pesaro de 1968¹⁵¹, se apuntan aspectos relevantes para la delimitación del fenómeno. El crítico italiano analiza la situación contextual del cine militante y ofrece unas hipótesis de trabajo acerca de la función política de las imágenes que tienen validez para los colectivos españoles y que aún continúan teniendo fuerza. Para él, existen tres modalidades diferentes de cine militante que cumplen con una función específica.

En primer lugar, el que denomina *cine de intervención* es un tipo de actividad filmica que se propone incidir directamente en la realidad político-social sin ningún tipo de ambición estética o formal, más bien en tono de panfleto (sin que este calificativo tenga connotaciones despectivas). Se exhibe en circuitos reducidos y es realizado por grupos estables que trabajan en barrios o zonas determinadas. Los sucesos que retrata este tipo de films son contados desde dentro por los protagonistas de las luchas, aunque el autor excluye los noticiarios realizados en el seno del movimiento estudiantil italiano (los anteriormente citados *Cinegiornale Liberi*).

En segundo lugar, los *film-ensayo*, que se basan en una investigación y una reflexión rigurosa, de pretensiones científicas. Así,

¹⁵¹ En la ponencia titulada “El cine político y el mito de las superestructuras”, parcialmente reproducida en Caparrós Lera, J.M. *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, Dopesa, 1978, pp. 28-31.

se realizan documentos-crónica, encuestas filmadas como método de acercamiento a los hechos reales que se trata analizar, tratando de abordar un problema ideológico o político determinado. Este ejercicio analítico exhaustivo a través del acto fílmico creativo es llevado a cabo desde el interior de la lucha con pretensiones político-cientifistas.

En tercer lugar, el *cine militante*, llevado a cabo por movimientos más o menos amplios de base popular que construyen o aprovechan los canales de distribución clandestinos (o paralelos) para hacer circular los films producidos por grupos reducidos de profesionales, en su mayoría militantes de organizaciones políticas de izquierda. Son producidos en contacto directo con una lucha puntual y tratan de dar cuenta de ella en imágenes.

Como ejemplo paradigmático de este cine militante destacan las obras *Yawar Malku* (1969) de Jorge Sanjinés y *La hora de los hornos* (1968) de Fernando E. Solanas y Octavio Getino. Las proyecciones de este tipo de cine vienen acompañadas del reparto de textos políticos subversivos relacionados o no con el film proyectado como entrevistas de militantes, panfletos, octavillas, foto romances políticos, noticias, informaciones sobre el estado de la lucha en el movimiento obrero y otros materiales gráficos diversos.

Otro intento de clasificación es el que trata de llevar a cabo Peter Wollen en su célebre texto *Las dos vanguardias*¹⁵², en el que distingue entre:

¹⁵² Una traducción íntegra de este texto realizada por Manuel Palazón se encuentra reproducida en: Pérez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pp. 303-312.

1. Films de agitación, que se producen en situaciones coyunturales muy específicas y van dirigidos a un público minoritario y limitado.
2. Films de propaganda, dirigidos a la concienciación de las grandes masas populares a través de una línea política basada en ideas generales y poco profundas.
3. Films teóricos, producidos en una coyuntura teórica particular, de audiencia aún más limitada que los primeros.

De estas posturas se derivan los interrogantes y las contradicciones que terminarán por hacer entrar en crisis al cine militante. Esta práctica se fija varios objetivos primordiales; de un lado, huir de la falsa dicotomía existente entre arte y vida tratando de fortalecer los lazos entre ambas esferas de manera que sean prácticamente indisociables; de otro, utilizar fórmulas de representación y comunicación abiertas en las que el receptor pueda elaborar su propia lectura del film, situándose en una posición activa alejada de la alienación a la que es sometido desde el idealismo de la representación hegemónica. De esta manera el espectador se convierte eventualmente en autor de sus propios productos culturales, dado el carácter multisignificante de la estrategia discursiva.

De hecho, el sempiterno debate que desde los años setenta quedó en suspenso acerca de la naturaleza ideológica del dispositivo cinematográfico, en concreto en lo tocante a los modos de representación que vehiculan la ideología del poder capitalista, es el nudo gordiano de la cuestión. Si somos conscientes de que el individuo o grupo que quiere expresarse a través de los medios de comunicación de masas ha de reivindicar la crítica y la transformación del lenguaje que sirve de conducto a la ideología hegemónica, es porque el potencial

transformador de un contenido revolucionario radica en la propia “revolucionariedad” del lenguaje empleado para la construcción de ese enunciado.

Según este planteamiento básico la hegemonía de las representaciones no puede ser contestada solamente desde la lucha de clases tradicional, puesto que esa hegemonía opera a través precisamente de la sujeción cultural y de la homogeneización de la subjetividad, tanto o más que mediante la explotación económica. Al considerar la cultura como un lugar de conflicto, la estrategia a seguir es la de la resistencia y/o interferencia frente al código hegemónico de las representaciones culturales y regímenes sociales.

Se ha pasado del programa trasgresor de la vanguardia, ligado totalmente a un modelo económico productivista, a la estrategia crítica de resistencia. El cine militante se ve impelido a no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas y a investigar los procesos y aparatos que las controlan. Su tarea no es sólo resistir frente a las operaciones del poder, sino también ponerlas en evidencia por medio de la provocación: “poner a la luz las operaciones de vigilancia sistemática o de control de información, o incluso negarles el poder intimidatorio que pretenden”¹⁵³ poseer.

Frente al tradicional cine político encerrado en un código retórico que reproduce y perpetúa las representaciones ideológicas dictadas desde el poder, se consolida una práctica que excede las pretensiones del capital. Interviene directamente en el campo de la cultura, transgrediendo el lenguaje y el medio, resistiendo a base de buscar la transformación y

¹⁵³ Foster, H. “Recodificaciones: hacia una noción de lo político”, en Blanco, P. Carrillo, J., Claramonte, J. Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.116.

contestación de “los sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación”¹⁵⁴.

El cine militante, pues, debe plantearse desde el propio cine determinados problemas políticos y debe ser realizado por personas conscientes políticamente pero desmarcadas de las actitudes dogmáticas que rodean generalmente las organizaciones o los partidos. Si el cineasta actúa en el marco de una organización, su función, pese a que el resultado filmico pueda ser bueno, se torna puramente instrumental y es desprovista de cierta capacidad crítica ya que el film, al fin y al cabo, se realiza en el seno de una estructura y el cine es considerado como un discurso superestructural.

Generalmente se tiende a olvidar que el film no debe ser ofensivo sólo en el terreno político sino también en el cinematográfico y de este tipo de cine realizado en Europa existen muy pocos ejemplos (de actitudes coherentes en lo que se refiere a esta cuestión particular). El cineasta militante no tiene nada que explicar, sólo tiene algo que comunicar. No tiene la ilusión de “universalidad” que fascina al artista burgués ya que tras ese presunto mensaje universal se encuentra la incorrección, la superficialidad, la ineficacia y/o la inutilidad.

Para nosotros, como afirman las palabras de Christian Zimmer en su texto titulado “El cine militante”, anexo del libro del mismo autor *Procès du Spectacle*¹⁵⁵:

El problema radica ahí: lo que incomoda del cine militante es un *exceso* de sentido. El espectáculo, la ideología de espectáculo/diversión es un equilibrio entre el

¹⁵⁴ Blanco, P. Carrillo, J., Claramonte, J. Expósito, M. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

¹⁵⁵ Zimmer, C. *Procès du Spectacle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

mostrar y el enseñar, entre el ver y el saber. No hay plusvalía de sentido (...) Ahora bien, en el cine militante este equilibrio se rompe: se me da poco espectáculo, pero se me pide, a partir de este poco, que produzca sentido, mucho sentido¹⁵⁶.

Así, el cine militante no debe dar una visión total de los acontecimientos en nombre de una verdad apriorística contenida en la imagen, sino fabricar impresiones parciales e incompletas en nombre de la verdad relativa; no debe doblegarse ante la certeza de que la producción determina la distribución, de que la política prevalece sobre la economía; debe armarse con las herramientas de la autocrítica y potenciar la lucha y la reflexión.

1.2 Formulación de Metodología e Hipótesis de trabajo

Una vez hemos realizado un recorrido teórico previo, que nos permite establecer vectores de unión entre la práctica fílmica y una utilización política de la misma, trataremos de formular precisamente las hipótesis que pretendemos confirmar o desmentir en nuestra investigación. Frente a la existencia de un cine no reconocido, olvidado e incluso silenciado, nuestras hipótesis responden a la necesidad metodológica de contrastar ciertas observaciones que nos conducen a tales planteamientos. De este modo, el desarrollo de la primera hipótesis

¹⁵⁶ Traducción del citado texto-anexo realizada por Elena Hevia, reproducida en: Pérez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pp.283-285.

nos lleva necesariamente a la segunda y ésta, de la misma manera, a la tercera, que consideramos como la central de este trabajo.

Una primera hipótesis, pues, vendría determinada por la fundamental relevancia del contexto socio-político del franquismo en el que se producen estas actitudes fílmicas militantes o de intervención. Constatamos que la coyuntura política de la dictadura está inmersa en una radical y acelerada transformación. Después de casi cuarenta años, parece que el régimen se tambalea y genera un creciente descontento entre las capas populares. En un ambiente tenso se advierte el final de la dictadura aunque éste no llega a producirse efectivamente hasta 1975. En ese periodo, dado el agotamiento del régimen, un amplio sector de la población que representa las nuevas demandas culturales emergentes, dirige su mirada más allá de nuestras fronteras en busca de productos (tanto fílmicos, como literarios o informativos) que satisfagan sus necesidades.

Como resultado, asistimos a una rápida proliferación del asociacionismo cultural (con la progresiva puesta en marcha de cine-clubs en locales de muy diversa índole) que, como cualquier otro elemento activo de la sociedad de aquel momento, se politiza paulatinamente a medida que se intuye la muerte de Franco (ya que el dictador personifica ese “enemigo común” que une exponencialmente a los sectores más divididos de la izquierda cultural y política). A este crecimiento del asociacionismo se suma un aumento de la militancia política en la clandestinidad, que abona el terreno para que se produzca tal estallido de movilizaciones y experiencias diversas. Trataremos de esclarecer si –y esta es nuestra primera hipótesis– *este florecimiento*

político estético, arropado contextualmente por movimientos reivindicativos de todo tipo, estimula el panorama del cine español de aquellos años y supone un episodio sin precedentes en la historia del cine. Creemos, según nos enseña Voloshinov, que el centro organizador de un enunciado se encuentra en el contexto social que rodea al individuo que lo produce.

Nuestra segunda hipótesis, en parte derivada de la anterior, se concreta en determinar si *la posición personal de los cineastas es la causante del particular desarrollo de las cinematografías de intervención en el periodo que nos ocupa.* Es evidente que en los ambientes culturales y artísticos de la época se vive el franquismo como un impedimento, como un elemento censor que distancia nuestro país de la realidad socio-política internacional y ancla el arte a la institución franquista. Muchos de los cineastas que posteriormente desarrollan una actividad fílmico-política inician su concienciación social en este periodo y acaban militando en organizaciones obreras. Frente al ejemplo de países vecinos como Italia o Francia, en España no existe una gestión cinematográfica orquestada desde la resistencia o los partidos de oposición al régimen. Este hecho fundamental provoca que los grupos o cineastas-militantes que tratan de realizar sus producciones busquen por su cuenta los apoyos necesarios y se provean de la infraestructura mínima para llevar a cabo el trabajo fílmico. La financiación, el material, la distribución y la exhibición (la función última de un film es organizar un acto político) recaen de lleno sobre los propios realizadores que, en esta saturación de funciones, buscan denodadamente rentabilizar políticamente su trabajo y producir una transformación de la realidad social que les envuelve. Así, los individuos que combinan actividades

culturales (cinematográficas) y militancia orgánica en partidos o sindicatos de izquierdas, se convierten en el principio organizador y elemento clave en la confluencia de ambas esferas, hasta ese momento un tanto dispersas.

Nuestra tercera hipótesis, responde a la voluntad última de esta investigación y por ello, es la que condensa mayores aspiraciones de verificación. La situación del país y este vasto movimiento político cultural determinan de algún modo el discurso que se vierte a través de los films militantes. En este contexto de apremiante urgencia la tarea de muchos de los cineastas-militantes ha de ser orientada hacia un sentido práctico fundamental, las obras fílmicas se enmarcan en el contexto de una lucha social antifranquista que exige una adecuación al nivel cinematográfico de los trabajadores. Por este y otros motivos la amplia plantilla de cineastas marginales del periodo se polariza entre artistas vanguardistas (que construyen sus obras en base a la edificación de un código narrativo propio y un modo de representación desnaturalizado que impugna el hegemónico) y cineastas militantes (a los que sólo les interesa el cine en tanto medio de transmisión de información, en este caso clandestina), tendencias que se ven superadas por las obras de unos pocos cineastas y colectivos específicos. Frente a esa dualidad entre prioridades estéticas y/o políticas, nuestra hipótesis se plantea como la necesidad de superación de ambas tendencias y algunos de los conceptos clásicos que hemos tratado con anterioridad en esta investigación. La enunciación, base del discurso fílmico narrativo, aunque inequívoca heredera de una tradición literaria, nos ayuda a dilucidar qué estrategia pone en funcionamiento un film determinado.

De este modo, precisamos situarnos en la posición de confirmar si, cual creemos, *la asunción de un lenguaje basado en la transparencia del discurso y la más simple propaganda por parte de buena parte de los colectivos y cineastas militantes del periodo supone, sino la anulación, la diseminación y claudicación de los objetivos subversivos y revolucionarios para los que fueron concebidos los films.* Utilizando como base el anterior desarrollo teórico de los conceptos fundamentales que hemos esbozado en la primera parte de este capítulo, creemos que la univocidad de tales modos de representación sustentados por la idea última de que la verdad viene dada en la imagen, fomenta la identificación del espectador a un nivel superficial y acrítico, apartándole de cualquier elemento plurisignificante y abierto que no suture el texto.

Así, de confirmarse nuestra hipótesis, la ausencia de una perspectiva estética en los partidos opositores, la implementación práctica de un cine militante contaminado por el lenguaje (y la ideología) del poder, no representa más que un retraso histórico y un desconocimiento profundo de la historia del cine y de las posibilidades potenciales del dispositivo cinematográfico.

En cuanto a los aspectos metodológicos, cabe señalar que pretendemos seguir en esta investigación un camino que transita por múltiples y diversos tramos que reclaman una metodología ajustada a sus especificidades. Por ello, inciamos la investigación presentando un substrato teórico apoyado en una bibliografía específica, relativo a las cuestiones primordiales que se tratan en este estudio, que cimienta nuestro acercamiento posterior al cine de intervención.

Posteriormente, nos ayudamos de una perspectiva eminentemente historiográfica en un intento de destacar las principales aportaciones en

la historia del vínculo cine-política y situar las prácticas desarrolladas en España durante el tardofranquismo en relación al corpus de producciones internacionales. También nos acercamos, del mismo modo, al contexto socio-político a través de las referencias bibliográficas oportunas.

Pero nuestra metodología se transforma en el capítulo cuarto, cuando abordamos el corpus de la investigación. Dada la práctica inexistencia de fuentes bibliográficas referentes a las cinematografías militantes en España en el periodo que nos ocupa, recurrimos a los testimonios de algunos de los cineastas que siguen en su mayoría vivos. A través del contacto directo con estas fuentes establecido mediante entrevistas personales, obtenemos un material informativo, crítico, estadístico e historiográfico inédito proporcionado por los autores de su propio archivo, que representa la mayor aportación a la memoria histórica de nuestro trabajo.

Por último y como complemento de esta aproximación eminentemente historiográfica, procedemos a un análisis fílmico sustentado en la metodología que se sigue en el proyecto de investigación que desarrolla el grupo ITACA-UJI, aunque convenientemente aplicado a las necesidades de nuestro estudio. Como instrumento que nos ayuda a establecer el grado de experimentalidad formal que detenta el lenguaje particular de un film, nos apoyamos en una breve clasificación realizada por J. M. Company y F. J. Gómez Tarín de los elementos constantes de la obra de Pere Portabella. Estos parámetros, que se pueden hacer extensivos a otros cineastas o films, son:

- ❑ Supresión de la continuidad narrativa clásica (aristotélica) basada en la relación causa-efecto y, como consecuencia, la eliminación de la clausura.
- ❑ Ruptura de las relaciones espaciales temporales
- ❑ Diacronía imagen sonido
- ❑ Explicitación del soporte material
- ❑ Supresión e inversión de códigos
- ❑ Desarrollo de elementos intertextuales
- ❑ Explicitación enunciativa ¹⁵⁷.

Este proceso multimetodológico culmina con una aplicación práctica a través del análisis que nos permitirá (o no) confirmar nuestras hipótesis y extraer las consiguientes conclusiones.

¹⁵⁷ Company, J.M., Gómez Tarín, F.J.; “Pere Portabella: Destrucción de universos míticos en el seno del franquismo”, en Expósito, M. (coord.) *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Barcelona, Ediciones de la Mirada/MACBA, 2001, p. 55.

Capítulo Segundo. EL CINE MILITANTE: HISTORIA Y PLANTEAMIENTOS

Con el objetivo de ilustrar las influencias y antecedentes que precedieron estos movimientos cinematográfico-políticos en España, nos proponemos un breve recorrido introductorio que nos muestre las actitudes de los grupos de cine militante en otros contextos históricos y diversos puntos del globo. El estudio de cuales han sido sus posiciones ideológicas, de cómo han respondido ante sus necesidades, de cómo se han organizado, o de cómo han financiado sus producciones puede aportar muchas luces al de los movimientos de similares características en la España del tardofranquismo y la transición.

De hecho, las cinematografías militantes latinoamericanas y la española tienen muchos puntos en común (siempre en el terreno de la militancia política), como puede ser, por ejemplo, su gestación en condiciones de clandestinidad en pleno desarrollo de respectivos regímenes dictatoriales. Las coincidencias y concomitancias entre las condiciones, aspiraciones y métodos del cine militante en España y Latinoamérica (sobre todo el producido en Argentina, Brasil, México, Bolivia o Chile) superan las puntuales afinidades que se observan entre los movimientos de similares características españoles y europeos, como tendremos oportunidad de comprobar en este breve apartado histórico inicial.

De todos modos, son muchos los puntos de vista, concepciones y teorizaciones sobre los principios gestores del cine militante, así que trataremos de repasar algunos de los más destacables echando la vista

atrás en el tiempo. Nos fijaremos, pues, en aquellos movimientos cinematográficos o films concretos registrados a lo largo de la historia “que no desean limitarse a contar fábulas desligadas de la realidad de los seres humanos, sino a indagar en las condiciones de la misma y (...) contribuir a cambiarlas”¹⁵⁸.

2.1. De los pioneros a la 2ª guerra mundial

Son innumerables los ejemplos en la historia del cine de intentos que han protagonizado tanto individuos como organizaciones por realizar un cine que combatiera la presión propagandística del bando político contrario. Ya desde sus inicios, algunos de los pioneros del séptimo arte usaron el cine como vehículo de expresión de inquietudes políticas. Aunque evidentemente estas actitudes distan mucho de lo que se entiende hoy día por militancia cinematográfica (así como lo que se entendía como tal en los años setenta) y para algunos no sea asumible un cine militante desarrollado desde el poder, estas iniciativas suponen el arranque de una actitud que se irá adaptando a los tiempos en los que se desarrolla y a los condicionantes socio-políticos de su contexto particular.

Algunos historiadores¹⁵⁹ cifran el primer film profundamente comprometido con la realidad de su tiempo en el año 1899 cuando George Méliés realiza *L'affaire Dreyfuss*, y más tarde el también politizado *La civilisation à travers des âges* (1908), en el que ataca frontalmente el uso de la violencia, la guerra y la intolerancia. También

¹⁵⁸ Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p. 17.

¹⁵⁹ Caparròs Lera, J. M. *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, Dopesa, 1978, p.14.

se tiñe de carices políticos la obra de D.W. Griffith *El Nacimiento de una nación* (1915), exacerbada mezcla de novela épica y consignas xenófobas, y su posterior film *Intolerancia* (1916). Por supuesto, la obra de los grandes cineastas rusos de la época muda, que emprendieron su andadura cinematográfica tras el decreto de nacionalización del cine promulgado por V. I. Lenin en 1919 y que posibilitó el surgimiento de distintas figuras como Eisenstein con sus obras *El Acorazado Potemkin* (1925), *La Huelga* (1925) y *Octubre* (1927), Pudovkin con *La Madre* (1925) y *El fin de San Petersburgo* (1927), o Dovjenko con *Arsenal* (1929) y *La Tierra* (1939) -por citar a los más representativos-, llevaría a cabo una de las experiencias más enriquecedoras de la historia del cine puesto que a pesar de poner en funcionamiento sus propios mecanismos industriales, se alejan de los patrones de la industria cinematográfica de los países capitalistas hasta entonces imperantes.



S.M. Eisenstein, *La Huelga* (1925).

Pero el prestigio del que gozan estos autores clásicos hace que se pase por alto uno de los movimientos fundadores de lo que posteriormente se ha convenido en denominar cine de agitación o cine militante. Desde el estallido de la revolución rusa de 1917 un número

considerable de cineastas, sobre todo en San Petersburgo, decidieron poner sus conocimientos específicos del medio cinematográfico y su capacidad de trabajo al servicio de la causa popular. Partiendo de este servicio a la revolución, se establecería un aparato de propaganda centrado en las imágenes en movimiento que filmaría todo tipo de actos, manifestaciones o asambleas que fueran susceptibles de tener algún interés político, informativo o de agitación. Este “soviet” de cineastas de Petrogrado, integrado por nombres que después tendrían una relevancia especial como Lev Kuleschov o Dziga Vertov, comenzaría rodando en el campo de batalla la guerra civil desencadenada por la contrarrevolución blanca “fundamentalmente con fines didácticos”¹⁶⁰. Con todos los esfuerzos destinados a elevar la moral de la tropa, para que los combatientes pudieran contemplar sus hazañas se crea un tren destinado especialmente a la labor propagandística expresa, completamente equipado con laboratorio, sala de montaje y de proyección, e incluso alojamiento para los trabajadores-realizadores. Este convoy se desplazaba de ciudad en ciudad en busca de los lugares en los que se llevaban a cabo acciones militares de combate, para filmarlas y proceder al revelado, positivado y montaje instantáneo de las piezas cinematográficas, que de este modo podían ser visionadas por los combatientes casi inmediatamente después de un enfrentamiento. Este material era posteriormente exhibido en la retaguardia con lo que se aprovechaba al máximo para elevar tanto la moral, como para el nivel de formación ideológica y política de las masas de trabajadores rusos instrumentalizados por las élites intelectuales del partido y seducidos por el cinematógrafo. Ya con posterioridad, esta idea originaria del soviet de

¹⁶⁰ Linares, A., *Op. Cit.* p.18.

cineastas de Petrogrado sería ampliada y mejorada por Alexander Medevkine entre 1930 y 1933 con un ferrocarril que recorrería toda la extensión del territorio de las repúblicas soviéticas filmando y exhibiendo productos cinematográficos elaborados en su integridad en lapsos máximos de cuarenta y ocho horas, en los que se trataba de explicar al proletariado nuevas técnicas agrícolas, problemas sanitarios, u otros asuntos públicos de interés. Mediante esta utilización del cine se contribuía a elevar el grado de concienciación política de obreros y campesinos.

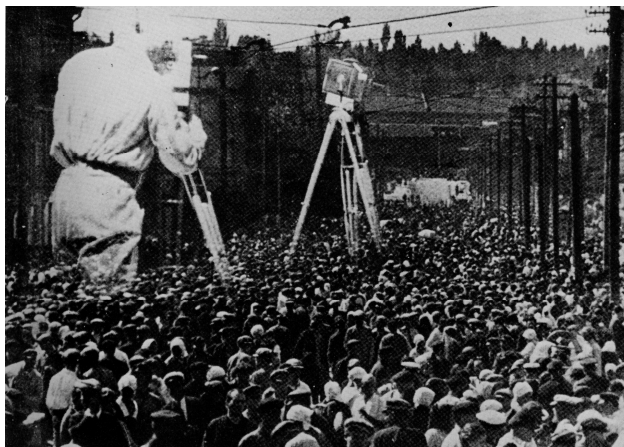
Aunque para Monterde los filmes de Vertov “fueron producidos por el aparato estatal con una obvia funcionalidad política y como tales no deben ser considerados como cine militante”¹⁶¹, nosotros vemos en la figura del realizador del famoso boletín cinematográfico *Kino-Pravda* el punto de unión y continuidad de una cierta tradición renovadora y profundamente politizada –aunque con considerables diferencias- que arranca precisamente con el anteriormente mencionado grupo de Petrogrado.

Como decíamos, tras la nacionalización de la industria cinematográfica llevada a cabo por Lenin en 1919, el estado soviético otorga al cine una importancia superior a la de todas las otras artes (por su enorme poder propagandístico) y le reserva un papel fundamental en la construcción del estado comunista. En este contexto se desarrolla el pensamiento y la figura de Dziga Vertov, que utiliza el cine como un medio para dar a conocer los cambios que la revolución ha provocado en todos los aspectos de la sociedad civil contemporánea y mantiene una

¹⁶¹ Monterde, J.E., *Op. Cit.* p.95.

firme oposición a toda forma dramática de representación para liberar al cine de todas las ataduras y costumbres burguesas.

Para ello, propone un cine de los hechos, basado en la realidad, que no recoge sucesos espectaculares, sino los momentos de la vida cotidiana de proletarios en fábricas o en el campo. Entre sus obras más destacadas encontramos *El aniversario de la Revolución* (1918) montada a partir del material de diferentes realizadores, *Kino-Pravda o Cine Verdad* (1922-1925) serie de 23 capítulos cuyo objetivo primordial es informar a la población soviética sobre el camino que sigue la revolución y convencerla de la necesidad de continuarlo. También realizó la mundialmente conocida *El hombre de la cámara* (1929), donde utiliza sobre-impresiones y fragmenta la imagen al modo del cine de Vanguardia del que es coetáneo.



Dziga Vertov, *El hombre de la Cámara* (1929).

Vertov intenta tener al espectador en contacto directo con la realidad social, económica y cultural de su entorno construyendo un discurso documental sin concesiones estéticas, reconstrucciones dramáticas o ningún otro elemento que pueda inducir a la distracción o a

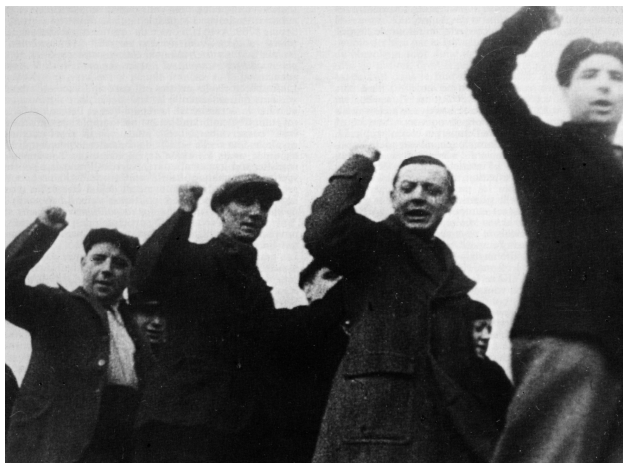
la perversión perceptiva de los componentes básicos de la realidad que quiere reflejar el relato. Entiende el cine como una herramienta para descifrar la vida y comprender cómo es la realidad y le otorga una dimensión intelectual al montaje que le da un gran valor, disimulando su presencia en un intento baldío de representar sin distorsiones lo que ocurre en la realidad.

El ideólogo/realizador pretende acabar con la ignorancia de los espectadores mediante fórmulas contundentes de realidades inmediatas de fácil identificación y estructuración simple. El objetivo del cineasta es, según él, “captar la vida como si la cámara fuera un ojo mecánico, una máquina que muestra al mundo”¹⁶². Su máxima pretensión sería pues retratar la vida más allá del ojo humano¹⁶³ y huir de las asfixias del cine-drama. El montaje es una de las artes que más lúcidamente practica, llegando a utilizar recursos técnicos enormemente elaborados y complejos que han sido adoptados posteriormente por muchas escuelas cinematográficas o realizadores vinculados al cine militante o de experimentación formal. Es por tanto indiscutible la importancia que tiene, cuanto menos en lo tocante a lo teórico, la obra de Vertov para los posteriores desarrollos de aquellos cines partidarios de la experimentación, la agitación y la militancia político-cinematográfica. Las experiencias del grupo de Petrogrado y otras posteriores como las de Medevkine o Vertov han sido comúnmente englobadas bajo la etiqueta genérica de *Agit-prop*, contracción de los dos objetivos fundamentales de estos films, la agitación y la propaganda.

¹⁶² Barnouw, E., *El Documental: historia y estilos*, Barcelona, Gedisa, 1996, p.57.

¹⁶³ “El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre” Para una consulta más amplia de los textos de Vertov, consultar la bibliografía al final de este trabajo.

En los años veinte y treinta surgen determinadas experiencias en Europa que cabe reseñar, siquiera brevemente. En Alemania, entre los años 1922 y 1932, prolifera un tipo de cine proletario realizado por organizaciones obreras entre las que destaca el colectivo cinematográfico *Prometeo Film GMBH*, que produce entre otras la obra en la que participará Bertold Brecht en colaboración con Slatan Dudow titulada *Vientres Alados* (*Kuhle Vamp*, 1932). En Francia, desde 1913, con un grupo de cineastas vinculados al partido comunista llamado *El cine del pueblo* se inician las actividades político-fílmicas que tendrán posteriormente su máximo exponente durante los años treinta, en los prolegómenos de la constitución del Frente Popular, cuando se constituye el grupo *Ciné-liberté* que realiza el conocido film colectivo *La vie est à nous* (1936).



Jean Renoir, *La vie est à Nous* (1936).

Bajo una orientación estética encuadrable en un cierto “realismo poético”, se trata de una formación que busca canales alternativos para la difusión de sus films, en la que paradójicamente colaboran cineastas de reconocido prestigio como Jean Renoir, Jean Vigo, Marcel Carné o René

Clair, todos ellos más o menos cercanos al PCF. Uno de sus films *La Marseillaise* (1938), realizado por Renoir con enorme éxito, será financiado por subvención popular, aunque no se trate ya de una experiencia de cine militante sino más bien puramente espectacular.

También, a finales de la década de los años 20 se inicia en Gran Bretaña uno de los movimientos más significativos de la historia del cine político en su vertiente documental¹⁶⁴, eso sí, con el apoyo de instituciones públicas y la figura de John Grierson como principal exponente de la corriente. Grierson defiende una postura en la que el cine es un medio que permite dignificar la moral del individuo por su poder concienciador y sobre todo por la capacidad de acceder de un modo más directo a gran cantidad de público. El desarrollo de proyectos documentales de carácter concienciador y educativo en torno a su país es uno de sus objetivos permanentes. Así, se convierte en productor ejecutivo de la Unidad cinematográfica del “Empire Marketing Board”, institución que respalda su primer proyecto, *Drifters* (1929), en el que se relata con detalle el trabajo diario de los pescadores y el conjunto de la actividad generada por la pesca del arenque. En *Drifters* encontramos un modo de representación de la realidad más cercano a la estética políticamente marcada de la obra de Vertov, donde el profundo determinismo social anula el montaje de escenas que no tengan la finalidad de reforzar esa idea. En sus escritos deja perfectamente clara su propia visión del cine afirmando que “la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser

¹⁶⁴ Un estudio profundo de este movimiento documentalista se puede encontrar en: *El cine realista británico*, Madrid, Filmoteca Nacional Española, 1978.

explotada como una forma artística nueva y vital”¹⁶⁵. Poco a poco, la EMB va creciendo y de ella surgen los proyectos de otros realizadores destacables como lo son Basil Wright (*Song of Ceilán, 1934*), Paul Rotha, Humphrey Jennings (*Spare Time, 1939*) o Alberto Cavalcanti (*Coal Face, 1935*), hasta que la crisis económica de 1933 acaba con su unidad de producción y el documentalismo inglés deja de tener el brillo que había poseído. La posición de este movimiento cinematográfico respecto al fenómeno político es manifiesta en sus filmes y en sus escritos, aunque, financiado por el estado y distribuido por canales convencionales, no buscaría nunca crear sus propias infraestructuras y mucho menos situarse al margen de los discursos oficiales como es el caso de la mayoría de colectivos de cine militante que se desarrollan unas décadas más adelante en Europa y más allá del Atlántico.

Desde luego, aunque sea también de modo somero y obligados por los requisitos de extensión de este estudio, no podemos obviar el desarrollo que vivió la producción de cine militante durante la Guerra civil española (1936-1939)¹⁶⁶ y en los años posteriores a su finalización, en concreto en lo que podríamos llamar la gestación de un documentalismo internacionalista. El desarrollo y análisis de la producción de cine político de este periodo, que comienza durante la IIª República, necesita (y merece) de una investigación dedicada exclusivamente a él. En nuestro estudio nos limitaremos a recordar dos aspectos: de un lado, el episodio –único en la historia del cine mundial y quien sabe si actualizable- de diez meses durante el que se llevó a cabo

¹⁶⁵ F. Hardy (ed.): *Grierson on Documentary*, Brace & Co., Nueva York, 1947, p. 99-106.

¹⁶⁶ Para una comprensión integral de ese periodo referida a l cine se puede consultar un completo estudio en: Gubern, R. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

la colectivización del sindicato del espectáculo (julio 1936- mayo 1937) promovida en su mayoría por el sindicato CNT, y también por UGT; de otro, como bien apunta Andrés Linares, el hecho de que “prácticamente todos los partidos y organizaciones políticas disponían de su propio grupo de cine militante, encargado del rodaje, distribución y exhibición de películas de agitación y adoctrinamiento”¹⁶⁷.

Un realizador destacado que filma la guerra civil española y la plasma en un conmovedor film, *Spanish Earth* (1937), es Joris Ivens, que también realiza numerosas películas que combinan estrategias de cine político y de agitación. Ivens es uno de los referentes de muchos de los realizadores que se han interesado por el cine político posteriormente, realiza una gran cantidad de filmes en diversos países como Holanda, España, China donde rueda *400 millones* (1939), sobre la resistencia del pueblo chino a la invasión japonesa; Francia donde realiza *La Seine* (1940); la República Democrática Alemana; Vietnam donde filma la espeluznante *Paralelo 17* (1967) sobre la resistencia vietnamita a la invasión americana; Cuba, Malí, etc., todos ellos de un alto nivel cinematográfico, portadores de una crítica anti-imperialista implacable y una enérgica combatividad política.

¹⁶⁷ Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p. 24.



Joris Ivens, *Paralelo 17* (1967).

Esporádica y aisladamente se han producido films propagandísticos o militantes en algún otro punto del planeta, de un modo disperso e inconstante, pero han sido intentos que no han logrado la continuidad y la coherencia de las obras de los grupos y cineastas a los que nos hemos referido anteriormente. Esta investigación no puede desarrollar profundamente el trabajo integro de todas los cineastas o el alcance final de todas las cuestiones que surgen a lo largo de nuestra exposición, pero en contrapartida, pretende ser precisamente el punto de arranque de posteriores investigaciones que se lleven a cabo en este campo y que ayuden a elaborar un mapa cada vez más completo sobre la militancia cinematográfica y artística en la historia contemporánea.

Ya durante la II Guerra Mundial, a mediados de la década de los cuarenta en EEUU, surge un grupo de cine independiente que pretende ofrecer una alternativa al cine de consumo que se imponía desde Hollywood en las pantallas. Originado en un anterior grupo formado en 1932 en Nueva York llamado *Film and Photo League* que había realizado films de denuncia social y editado el boletín *Film-front*, se conforma lo que posteriormente sería prácticamente un movimiento

conocido como *Nyokino* (New York Kino). El cineasta Leo Hurwitz, junto a Paul Strand, que había realizado la magnífica película *Manhattan* (1930), funda la productora *Frontier Films*, en torno a la cual se agrupan una serie de realizadores que ruedan sus films desde una óptica abiertamente izquierdista de compromiso con las realidades del país. Entre sus producciones y figuras más destacables se encuentran los trabajos documentales de Pare Lorentz. *El arado que labró las llanuras* (1936) es un film sobre los efectos devastadores de las tempestades de arena sobre los cultivos agrícolas que “cuenta con un gran valor emotivo que sobresale de la tierra misma”¹⁶⁸. Se nos muestra el problema que generan las tempestades de arena con imágenes de un gran valor estético, acompañadas de un más que perceptible dramatismo narrativo y un cuidado especial de la banda sonora, siempre con la reflexión de fondo en torno a la situación social del campesino. Otro de sus filmes más destacados es *El Río* (1937), donde trata la tala indiscriminada de bosques y la desaparición de prados que se llevó a cabo en EEUU a principios del siglo XX, y en el que la belleza de sus imágenes unida al lirismo de la narración y la música acaban por configurar un estilo personalísimo, profundamente arraigado en la observación y la crítica socio-política.

No obstante, la película más conocida y que más repercusión internacional ha tenido de todas las que se pueden considerar secuelas de este grupo –aunque posteriormente- es, sin duda, *La Sal de la Tierra* (1953), de Herbert J. Biberman. Basada en una lucha de los mineros del Oeste de los EEUU que había tenido lugar realmente, este film no sólo se plantea presentar bajo una forma cinematográfica ciertas

¹⁶⁸ Lorentz, P., *Lorentz on film*, Norman, University of Oklahoma Press, 1996, p.136.

reivindicaciones sociales, sino que su realización sería motivo principal de la persecución política que se llevaría a cabo contra su autor y protagonistas. La mayor parte de los actores son mineros auténticos, sobre todo de origen mexicano, que participaron junto a sus vecinos y familias en el rodaje del film compartiendo escena con actores profesionales. La financiación se lleva a cabo a través de la *International Union of Mine* y el sindicato de inspiración comunista *Mill & Smelter Worker*, lo que contribuiría a las dificultades de su exhibición y posteriormente a la persecución política del film por parte del Comité de Investigación de Actividades Antiamericanas presidido por el famoso senador Mc Carthy. Los autores y participantes son primero calificados de “satánicos rojos comunistas” por los periódicos más tendenciosos, y después el propio Biberman es encarcelado por negarse a declarar delante del citado Comité y no volvería a rodar hasta casi la década de los setenta. De este modo, la película no se estrenaría hasta un año después y quedaría relegada con posterioridad, en los años sesenta, a ser proyectada en salas minoritarias de arte y ensayo, o al margen de los canales convencionales de distribución y exhibición.



Herbert Biberman, *La Sal de la Tierra* (1953).

Un film contemporáneo de ficción titulado *Punto de Mira* (Karl Francis, 2000) protagonizado por Jeff Goldblum y Angela Molina muestra una dramatización de la historia que vivieron los autores y participantes en *La Sal de la Tierra* en el convulso y agitado panorama político de EEUU hacia principios de la década de los cincuenta.

2.2. Nuevas perspectivas en la militancia cinematográfica: Transformaciones de los años sesenta

Con estas y otras influencias se desarrolla el cine que se centra en reflejar problemáticas políticas o cuestiones sociales en el marco de la Segunda Guerra Mundial, conflicto que paralizará casi toda la producción y provocará numerosos filmes durante los años 50 sobre su desarrollo y acontecimientos decisivos. El dispositivo técnico del cinematógrafo había estado profundamente marcado por la tosquedad de su aparataje; los voluminosos equipos de grabación y las pesadas cámaras eran los únicos elementos de rodaje en exteriores (más propio de los documentales) que poseían los realizadores. A finales de la década va tomando cuerpo una tendencia en la realización cinematográfica que supone un cambio radical en el modo de representar la realidad y que tendrá una influencia decisiva posterior en los sucesivos colectivos de cine militante que le sucederán en el tiempo.

Esta nueva fase creativa se ve favorecida por las innovaciones tecnológicas en los equipos de rodaje y postproducción que reducen tanto sus dimensiones como sus exigencias, dándole una mayor

versatilidad al trabajo del documentalista y provocando una fuerte transformación de la relación entre la cámara y el sujeto. Otra de las innovaciones tecnológicas clave en estos años es la sincronización del sonido y la imagen mediante el cristal de cuarzo, lo cual produce la liberación de la conexión entre la cámara y el magnetoscopio que grababa el sonido y dota al cine, sobre todo al documental, de una movilidad y flexibilidad hasta entonces impensable. La película de 16 mm. sustituye a la de 35 mm. aligerando aún más el equipo de rodaje y abaratando considerablemente el precio de las cámaras, la película y los laboratorios de revelado. También aparecen emulsiones que facilitan el rodaje de exteriores sin iluminación o el de interiores naturales, proliferan los proyectores de 16 mm., más ligeros y transportables, lo cual posibilita la proyección de copias de los filmes en lugares que no requerían un especial acondicionamiento para ello, como locales sindicales, escuelas u otros diversos, tales como la misma calle.

A partir de este momento, se agiliza considerablemente la exhibición de films en cualquier tipo de espacios, situación que será favorable para el fomento de un cine completamente desligado de los lazos y presiones de la industria y, por tanto, con otra motivación. Todos estos avances técnicos producen una renovación del cine en general y del de contenido político en particular, y permiten que este cine pase a ofrecernos una visión de la realidad más próxima a los escenarios reales, puesto que la filmación comenzará a suponer una alteración menor de los peofilmicos y de la realidad que se pretende documentar.

Así se gesta lo que específicamente entendemos como cinematografías militantes, al calor de los acontecimientos de mayo de 1968 y en proceso de transformación constante, las inquietudes políticas

de muchos y crecientes sectores de población se plasman en la proliferación de grupos y colectivos que inscriben el cine en sus luchas sociales.

Como también afirma Andrés Linares en su valioso estudio¹⁶⁹, de un lado, la revolución técnica a la que hemos hecho referencia provoca la experimentación con el lenguaje cinematográfico y su consecuente enriquecimiento. En un primer momento las innovaciones técnicas que afectan al aparato cinematográfico provocan que se produzcan films de muy inferior presupuesto que los que se rodaban hasta entonces y también que numerosos jóvenes, que habían visto impedido su acceso a la profesión, filmen su ópera prima y consigan introducirse poco a poco en el mundo del cine. La corriente conocida como *Nouvelle Vague* francesa lleva hasta sus últimas consecuencias la experimentación formal, eliminando muchas de las convenciones que hasta ese momento se consideraban necesarias para contar una historia a través del medio cinematográfico. Sin embargo, esta renovación sólo se produce en el terreno de la forma, en lo que afecta primordialmente al significativo, la capacidad de innovación de los miembros de este movimiento (Jean Luc Godard, François Truffaut o Claude Chabrol, entre otros) iba unida a un completo desinterés por las cuestiones de índole política, lo que les lleva a descuidar profundamente la realidad social de su entorno, pese a la ulterior y progresiva politización de algunos. De otro lado, al producirse un abaratamiento de los costes de producción y la consiguiente flexibilidad y mayor facilidad de acceso a material fílmico y de sonido, se piensa en aprovechar estas condiciones favorables no para acceder

¹⁶⁹ Un estudio completo de la historia mundial del cine militante que hemos citado profusamente, pero que excluye no obstante el caso de España se puede consultar en: Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976.

profesionalmente a un trabajo en la industria del cine, sino, bien al contrario, en aprovechar para situarse al margen de los condicionamientos e imposiciones que suscita el acceso a la industria.

En general, en los colectivos militantes se pretende llevar a cabo un tipo de cine que, enlazando en cierto modo, e inspirándose en algunos casos en los movimientos y autores precursores a los que nos hemos referido, sea un instrumento más en la lucha de clases al servicio del proletariado.

2.2.1 Europa

Todas estas cuestiones hacen que el cine político o de agitación que se empieza a producir sobre todo a partir de 1968 en Europa, tras los acontecimientos de Mayo de ese mismo año, “tenga un carácter completamente distinto del de los experimentos primitivos”¹⁷⁰ que habían llevado a cabo algunos cineastas y colectivos de los que ya hemos hablado. Se pasa en la mayor parte de los casos de realizar films de corte fundamentalmente propagandístico, con el soporte económico y estructural de los estados o de organismos dependientes y vinculados a ellos, a realizarlos en el seno de pequeños grupos independientes del apoyo financiero estatal, e incluso individualmente, con el subsiguiente aumento de la independencia ideológica y artística.

Esto posibilita que en los films no se aborde únicamente el aspecto chauvinista y/o triunfalista de la propaganda política destinada a mostrar la grandeza de las conquistas alcanzadas por la organización de

¹⁷⁰Linares, A. *Op. Cit.*, p. 35.

un estado con un sistema social determinado, sino que se trate también de hacer un análisis político profundo e independiente de la posición oficial de los partidos, de hacer una crítica de los fallos y mejoras pendientes que necesitan las organizaciones obreras; es decir, posibilita una mayor libertad crítica, creativa y política.

Como consecuencia, pues, de esta descentralización y desburocratización de la expresión cinematográfica en el terreno político, los movimientos, colectivos o cineastas que se dedican a realizar cine militante a partir de 1968 adoptan estrategias fílmicas diversas, métodos de producción particulares y ajustados a sus posibilidades o necesidades, fórmulas organizativas propias, en definitiva, se multiplica exponencialmente la diversidad de actitudes, formas y militancias cinematográficas.

Si esta cierta “tradicción” militante que hemos descrito desde sus inicios ha surtido algún efecto en las cinematografías de intervención que son objeto principal de nuestro estudio, a saber, las llevadas a cabo desde una cierta resistencia antifranquista en España entre 1967 y 1982, los colectivos post-sesentaiochescos que comienzan a operar en Europa y Latinoamérica (de los que nos ocupamos a continuación) acrecientan muy considerablemente su influencia y coadyuvan en mayor o menor medida al estallido de actitudes político-fílmicas similares en territorio español. En muchas ocasiones se produce un desarrollo paralelo entre la evolución de algunos de estos movimientos producidos en el contexto internacional y los que emergen crecientemente en España, lo que aumenta de un modo considerable las retroalimentaciones entre las actividades, propuestas o puntos de vista teóricos de los diferentes grupos.

2.2.1.1. El grupo SLON

En este nuevo ambiente socio político que se respira en el contexto del 68 surgen en Francia numerosos colectivos, entre los que destaca sobre todo el grupo cinematográfico SLON¹⁷¹. Francia es, desde luego, uno de los países en los que cuaja de una manera más sólida la emergencia de distintos movimientos de cine militante, por dos razones fundamentales: la primera, por haber sido posiblemente el cine nacional que más tradición de cine político ha cultivado, como hemos visto al repasar la existencia de grupos como *El cine del pueblo*, *Cine-liberté*, o el formado tras la ocupación alemana llamado *Comité de liberación del cine*; y la segunda, por el caldo de cultivo que se ha ido generando dentro de sus fronteras en torno a la reflexión teórica, tanto política como cinematográfica, a través de las publicaciones como *Tel Quel* (Philippe Sollers, Marcelin Pleynet), *Cahiers du Cinéma* (Jean Louis Comolli, Jean Narboni) o *Cinéthique* (Gerard Leblanc, Jean Paul Fargier, Jean Louis Baudry) –de las que nos hemos ocupado en el capítulo primero de nuestro estudio- y que coincidirán prácticamente con la emergencia e impacto cultural de los *Estados generales del Cine Francés*.

Debido a esta acumulación de factores estructurales, se funda en 1967, el grupo *SLON* nombre formado a partir de las siglas que significan “*Sociedad para el Lanzamiento de Obras Nuevas*”¹⁷².

Integrado por realizadores de la talla de Jean Luc Godard, Chris

¹⁷¹ Todos los datos que aquí se consignan en relación a estos colectivos franceses figuran en diferentes artículos de revistas especializadas publicadas en el país galo en la época, como *Ecran 74*, nº 24, Paris, Diciembre 1974, *Ecran 73* nº 12, Paris, Diciembre 1973, *Cinema 71* nº 151, Paris, Junio 1975 y sobre todo Hennebelle, G., “Le cinema militant” en *Cinéma d’aujourd’hui* nº 5/6, Paris, Marzo-Abril 1978.

¹⁷² Hennebelle, G. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, vol. II, Valencia, Fernando Torres Editores, 1977, p. 439.

Marker, Alain Resnais, Claude Lelouch, William Klein, o Agnes Varda. El grupo realiza el film *Loin de Vietnam* (1967), sobre la resistencia y la lucha de la población civil vietnamita frente a la invasión del ejército americano. Este film, compuesto de diversos capítulos realizados individualmente por los cineastas Lelouch, Klein, Guerra, Varda, Resnais, Rey y Godard, es una experiencia interesante pero que supone una tentativa fracasada. La producción del film, en la que participan unos 150 técnicos, se confía a la buena voluntad de la gente que interviene como muestra de la metodología solidaria de los movimientos políticos de todo tipo que se desarrollaban simultáneamente. Eso, en un primer momento, no significa un gran problema, pero a medida que las personas hacen una autocrítica y se comprueba la imposibilidad de realizar un film honesto sobre la guerra de Vietnam, dada la posición burguesa de nuestra sociedad occidental, la buena voluntad deviene mala conciencia. La mayor parte de los participantes, lo hacen sin plantearse un posible cambio en los modos de producción, los métodos de trabajo, o preguntarse por el tipo de films que hacen y cómo se integran en el sistema comercial de producción y distribución.

Pero, aún de ese modo, la experiencia sirve para poner el punto de arranque y comenzar a ajustar el funcionamiento del grupo. Como organización, su funcionamiento es completamente flexible. Se basa en una cooperativa de unas once personas a la cual se accede simplemente a través del trabajo con el grupo, sin ningún tipo de afiliación o relación formal, que sobrevive a duras penas debido a problemas financieros.

En estas alentadoras condiciones, se lleva a cabo la segunda experiencia cinematográfica del grupo titulada *A bientôt, j'espère* (1967). Durante la convocatoria de unas huelgas multitudinarias y

enormemente violentas, previas a los estallidos de Mayo del año siguiente, llevadas a cabo en la factoría de la multinacional Rhône-Poulenc en Besançon, y brutalmente reprimidas por la Policía francesa, Marker, Godard, Maret, Bonfanti y otros componentes del colectivo se desplazan a la factoría y se suman a las acciones de los trabajadores. Los cineastas ponen su trabajo a disposición del movimiento obrero local, en una experiencia que, a diferencia de la anterior, es valorada muy positivamente y sirve para consolidar definitivamente el colectivo *SLON* (aglutinado alrededor de la figura de Marker) y propiciar la creación de otros afines como el grupo *Dziga Vertov* (que comparten Godard y Gorin) o el grupo *Dynadia* (fundado por Maret).

A partir de la venta de este film a ciertas televisiones extranjeras – ya que la ORTF, obviamente, no se interesa por este tipo de productos audiovisuales-, se pueden producir cuatro películas más sobre conflictos laborales y luchas obreras en todo el país. Las televisiones se convierten así en los únicos destinatarios de las producciones, las únicas fuentes de financiación, especialmente las televisiones de países europeos vecinos como Alemania, Bélgica o Suiza.

Tras la proyección de *A bientôt, j'espère* a los trabajadores, pese a la valoración positiva de la propia realización del film (por la publicidad que eso otorga a esta lucha obrera), las reacciones en los entornos políticos obreros no son de satisfacción, precisamente. Los trabajadores de la factoría no ven que el documento fílmico refleje exactamente el problema que ellos viven en relación a la precariedad de su trabajo y las soluciones que en el film se apuntan. Para ellos se ve claramente que el film ha sido realizado por una persona ajena a su entorno, y que en última instancia es esa mirada ajena y etnocentrista la que se proyecta sobre sus

conflictos y modos de reivindicación laboral encriptándolos y distorsionándolos aún más si cabe.

Esta reflexión por parte de los obreros es el punto de arranque de otro grupo que se gesta a partir de SLON formado únicamente por trabajadores de la fábrica y conocido como *Grupo Medevkine*. Este colectivo de unos diez trabajadores se plantea mostrar el punto de vista propio partiendo de sus propias experiencias. Esta tentativa, original en ese momento, es una de las maneras de actuar que con posterioridad ponen en funcionamiento repetidamente muchos colectivos y movimientos militantes que aspiran a plasmar la voz de los trabajadores y oprimidos con sus propias creaciones. Los profesionales de SLON les enseñan a manejar los equipos y se los prestan durante varios fines de semana para que se pueda llevar a cabo el proyecto, que se concreta en una serie de tres films titulados irónicamente *La nueva Sociedad* (1968), empleando sobre todo técnicas del cine directo, aunque con algún recurso a la ficción, pero, en cualquier caso, distanciándose del melodrama y del drama psicologista. El grupo realizaría más tarde los films *Peugeot 11 Juin 1968*, *Classes de lutte* e *Images de la nouvelle Société*, todos ellos entre los años 68 y 69.

En cuanto a la reflexión sobre el aparato cinematográfico y la forma que emplean en sus discursos, los cineastas-militantes de SLON afirman su pretensión de realizar films políticos, pero no de autor, en los que la clase obrera hable por sí misma e incluso filme ella misma siempre que eso sea posible, fijando su referente en todo momento en la realidad que les rodea y desdeñando cualquier recurso a la ficción. Son grupos de izquierda abiertos a distintas corrientes progresistas, en cuyo interior se manifiestan diversas tendencias aglutinadas bajo una línea

general anticapitalista y antiimperialista arraigada en la base de la clase obrera, que no creen que la solución a los problemas estratégicos o ideológicos pueda proceder del cine, sino de la acción colectiva, la discusión y el trabajo sindical.

La cuestión sobre la investigación del lenguaje cinematográfico, pues, no es una de las voluntades de partida de estos grupos; pese al interés que despierta en su seno la trasgresión formal, la manifiesta voluntad de desmarcarse de posturas elitistas, propias de otros grupos pseudo-militantes de carácter burgués, desvía sus preferencias hacia otros derroteros. La divergencia de planteamientos con otros colectivos que se desarrollan simultáneamente es manifiesta. Su reflexión se resume en:

A diferencia, por ejemplo, del Grupo Dziga Vertov (Godard, Gorin) no pensamos que formas nuevas puedan nacer ex-nihilo, de investigaciones de laboratorio. No pueden surgir más que de un trabajo paciente efectuado en conexión con las masas cuyas aspiraciones se quieren expresar. Una forma no existe por sí misma. Sólo existe en relación a un contenido. Se trata primeramente de saber lo que se quiere decir y luego encontrar el mejor medio de decirlo¹⁷³.

La distribución de las producciones de estos colectivos se dirige a medios culturales de diferente grado de independencia y a canales más o menos alternativos como cine-clubes, asociaciones juveniles, centros obreros, comités locales de partidos y otros tipos de lugares que dispongan a ese efecto los diferentes movimientos o agrupaciones.

Por otro lado, también se dedican esfuerzos a insertar las producciones en circuitos menos minoritarios, de mayor alcance

¹⁷³ Citado en Hennebelle, G. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, vol. II, Valencia, Fernando Torres Editores, 1977, p. 444.

comercial, puesto que la intención manifiesta de los autores es, según sus propias palabras:

Mostrar nuestros films a todos aquellos a quienes puedan servirles de algo. Poco a poco parecemos ir acercándonos a los circuitos comerciales. Estamos haciendo los mayores esfuerzos para lograrlo; no vemos porqué tendríamos que aislarnos de un amplio público potencial debido a algún tipo de actitud purista, tenemos que luchar en todos los campos, en todos los frentes.¹⁷⁴

El *grupo Medevkine* no tiene, por supuesto, difusión comercial, exhiben sus films en Centros culturales obreros, residencias para trabajadores solteros, salas de locales sindicales y en algunos festivales organizados especialmente para este tipo de cine. Debido a la proliferación de tales proyecciones, obreros y campesinos de todo el país descubren en el cine el vehículo idóneo para plantear sus reivindicaciones, lo que produce un aumento espectacular de los grupúsculos que, pese a su elevado número, resultan en su mayoría efímeros.

2.2.1.2. Los Estados Generales del cine Francés

Además de los colectivos anteriormente citados, como *SLON*, el impulso decisivo para la radicalización de las posturas cinematográfico-políticas se produce con la formación de los *Estados Generales del cine Francés* el 17 de Mayo de 1968, plataforma de renovación que aglutina inicialmente unos 3000 profesionales del sector cinematográfico

¹⁷⁴ Entrevista realizada por Guy Hennebelle a los integrantes del colectivo cinematográfico *SLON*, en febrero de 1972 en París, de modo anónimo y colectivo, publicada en el anteriormente referido: Hennebelle, G., "Le cinema militant" en *Cinéma d'aujourd'hui* n° 5/6, Paris, Marzo-Abril 1976, y reproducida parcialmente en: Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p.58.

promocionada por el Festival de Cannes de ese mismo año, tras su clausura anticipada. Tras diversas reuniones mantenidas entre profesionales de determinados estamentos de la industria, se decide convocar al conjunto de la profesión a una asamblea multitudinaria, que, poco a poco y con la participación de la redacción de la revista *Cahiers du cinema*, va radicalizando sus posturas hasta proponer a los sindicatos obreros y estudiantiles la impugnación de la totalidad de las estructuras del cine francés. La organización del movimiento se diseña en medio del proceso de agitada aceleración política que a partir de ese momento sacude la sociedad francesa e internacional.

Por un lado, los miembros se agrupan en comisiones encargadas de redactar informes y elaborar proyectos para una nueva concepción del cine; por otro, en unidades de producción que se dedican a filmar los acontecimientos políticos del momento (huelgas, manifestaciones, e intervenciones policiales) actuando como una herramienta o elemento de contra-información ante la completa indiferencia que las televisiones manifiestan por reflejar la situación del momento y los problemas de las organizaciones obreras. Se llegan a rodar más de treinta films en 16 mm. o 35 mm. que se plantean como un apoyo en la popularización de las acciones de los grupos revolucionarios en los que predomina la contra-información y la agit-prop sobre el análisis político y la reflexión.

En los *Estados Generales* están representadas todas las tendencias políticas, aunque los partidos más radicales son los que dinamizaron la sección de difusión. Esta pequeña sección es la responsable de la publicación de un boletín informativo en el que se incluye el manifiesto del movimiento titulado “Por un cine militante”, en el que se declaran expresamente las intenciones del grupo:

La dictadura burguesa actúa en todos los niveles. El cine y la televisión, a la vez industria y espectáculo, no son únicamente una fuente de ganancias para algunos, sino que constituyen también un arma ideológica en manos de la clase en el poder (...) Igualmente, por lo que respecta al cine, los capitalistas tienen en él, como en todas las ramas de la actividad social, uno de sus monopolios. Por esta razón se ha creado un sistema que se manifiesta como una coacción frente a los trabajadores de la profesión y como orientación ideológica para el público (...) Para llevar a cabo una ruptura ideológica con el cine burgués nos pronunciamos por la utilización de los films como arma política ¹⁷⁵.

Para hacer de un film un arma política se trata de: por un lado, facilitar informaciones sobre huelgas y conflictos laborales que la prensa escrita en manos de la burguesía ignora deliberadamente; por otro lado, de colaborar en el análisis de los mecanismos del sistema capitalista con el objetivo primordial de poner de manifiesto sus contradicciones; y por último, de popularizar, comprender y extraer enseñanzas de todas las formas de lucha revolucionaria, para desempeñar una función crítica y movilizadora.

En el manifiesto de los *Estados Generales* ¹⁷⁶ se trata de ligar, en función de las situaciones objetivas y de las posibilidades de acción que implican, la ruptura ideológica a un acierta práctica militante. Por ello en él se defiende la utilización del cine como:

¹⁷⁵ Revista *Les Etats généraux du cinéma français*, número 3, citado en *Cinema d'aujourd'hui* n° 5/6, 1976, p.31.

¹⁷⁶ Del cual hemos encontrado una traducción realizada por Elena Hevia: “Los estados Generales del cine francés”, en Pérez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 255.

1. arma de lucha política sobre la que los militantes ejercen un control político tanto en su realización como en su distribución.
2. base de intercambios de experiencias políticas, de ahí la necesidad de suscitar tras cada proyección los debates que puedan desencadenarse a consecuencia de los problemas concretos que la originaron, permitiendo a los trabajadores orientar otras realizaciones según las necesidades de sus luchas.
3. un elemento fundamental vinculado a acciones políticas concretas como mítines, manifestaciones, huelgas u otros actos de contenido reivindicativo.

Como movimiento, los *Estados Generales* aglutinarían a gran cantidad de profesionales del cine y a un considerable abanico de opciones políticas, pero las contradicciones entre los diferentes sectores y partidos provocarían su desaparición en 1970. Sin embargo, su particular efecto “aglutinador” (pese a que el número de afiliados descendería gradualmente hasta quedar en un reducido grupo de trabajadores cinematográficos más pendientes de un cine político económicamente rentable) promovería tras su desaparición la emergencia de gran cantidad de grupos y colectivos de cine militante, tal vez como nunca antes se había producido en la historia del cine. Además, en nuestra opinión, la importancia de estos *Estados Generales* se ubica en el hecho de que su formación y desarrollo suponen la base necesaria para la fundamental constitución de una memoria histórica (y también fílmica) desde la perspectiva proletaria y anticapitalista, que nunca antes se había podido articular

2.2.1.3 *El Grupo Dziga Vertov*

De entre todos estos grupos que surgen del germen de los *Estados Generales* centramos nuestra atención sólo sobre el *Grupo Dziga Vertov*, *Unicité*, y el colectivo *Cinéma Libre*, por no poder abarcar en este estudio el papel que desempeñan entre otros, el grupo *Dynadia*, el *CRP* (Cinéastes Revolutionnaires Prolétareins), el grupo *Scopcolor*, *Cinelutte*, *Cine-Oc*, o la *UPCB* (Unité de Production Cinema de Bretagne), ni siquiera brevemente, protagonistas de una amplia gama de actitudes político-fílmicas que se desarrollan prácticamente al mismo tiempo en territorio francés.

En el caso del *Grupo Dziga Vertov*, formado por un conjunto de profesionales que se agrupan alrededor de la figura y trasgresiones del famoso cineasta Jean Luc Godard, simplemente la auto-denominación elegida (ya hemos comentado con anterioridad la importancia que tiene determinar cual es la instancia de la que proviene la denominación de un movimiento cultural, en nuestro caso cinematográfico) es una muestra clara de la expresa declaración de principios que sobre sus planteamientos ideológicos contiene el nombre del colectivo.

Godard, en un intento baldío de desembarazarse de su estatuto intelectual de autor, habiendo puesto en cuestión a lo largo de casi todos su films el lenguaje cinematográfico con propuestas personales, subversivas e innovadoras, trata de diluirse “en el anonimato del colectivo a fin de elaborar un discurso cinematográfico directa y explícitamente político (...) sin sujeción alguna a esquemas narrativos ni acomodación a ningún requisito industrial”¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Vidal Estévez, M., “Levantad espectadores la persiana maestra”, en Pérez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 69.

El cineasta francés, que había participado anteriormente en experiencias como SLON, desdobra su postura política en dos frentes: por un lado, la lucha política contra el capitalismo y el revisionismo histórico; por otro, la lucha cinematográfica contra el uso que la burguesía hace del cine. Otro miembro destacado, Jean Pierre Gorin, se convierte en el ideólogo natural del grupo que promovería la línea política de films como *Lotta in Italia* (1968), *Vent d'Est* (1969), *British Sounds* (1970) *Pravda* (1970), *Vladimir et Rose* (1971) o *Jusqu'à la victoire* (1971), entre otros.

Pese a las contradicciones manifiestas de esta formación y su marcado “gauchismo” burgués, se trata de una experiencia sin precedentes que combina acción y reflexión teórica, y que, en consecuencia, supone un gran aliento para otros grupos de cine militante. Sus actividades acabarían por entrar en una profunda crisis, manifestada por las continuas “boutades” durante las giras que organizaban por universidades de EEUU en 1970, momento en el que el Godard autor empieza a sentir presión por la baja actividad e incidencia del grupo. En 1972 realiza *Tout va bien*, regresando a la industria y los canales convencionales de producción, distribución y exhibición. En su texto *¿Qué hacer?*, manifiesto que recoge una completa declaración de principios sobre las perspectivas y objetivos del grupo, se puede leer:

- Debemos hacer films políticos.
- Debemos hacer los films de un modo político.
- Los planteamientos 1 y 2 son totalmente opuestos el uno al otro y corresponden a dos concepciones del mundo antagónicas.
- El 1 corresponde a la concepción idealista y metafísica del mundo.
- El 2 corresponde a la concepción materialista y dialéctica del mundo.

- El marxismo lucha contra el idealismo, y la dialéctica contra la metafísica.
- Esta lucha es entre lo nuevo y lo viejo, entre las ideas antiguas y las nuevas ideas.
- La existencia social de los hombres determina su forma de pensar.
- La lucha entre lo viejo y lo nuevo es la lucha de clases.
- Llevar a la práctica el planteamiento 1 equivale a seguir perteneciendo a la clase burguesa.
- Llevar a la práctica el 2 equivale a adoptar una postura de clase proletaria.
- Llevar a la práctica el 1 equivale a describir las situaciones.
- Llevar a la práctica el 2 equivale a efectuar un análisis concreto de una situación concreta.
- Llevar a la práctica el 1 equivale a realizar *British Sounds*.
- Llevar a la práctica el 2 equivale a luchar para que se exhiba *British Sounds*.
- Llevar a cabo el 1 equivale a describir los sufrimientos del mundo.
- Llevar a cabo el 2 significa enseñar a la gente a luchar.
(...)
- Llevar a la práctica el 2 equivale a destruir el 1 con las armas de la crítica y la auto-crítica.
- Llevar a cabo el 1 significa dar una visión total de los acontecimientos en nombre de la verdad.
- Llevar a cabo el 2 significa no fabricar imágenes totales del mundo en nombre de la verdad relativa.
- Llevar a cabo el 2 significa atreverse a saber donde se encuentra uno, de dónde procede, así como el lugar que ocupa en el proceso de producción para poder cambiarlo.
- Llevar a cabo el 2 significa conocer la historia de las luchas revolucionarias y verse estimulado por las mismas.
- Llevar a cabo el 2 significa crear conocimientos científicos de las luchas revolucionarias y su historia.
- Llevar a cabo el 2 equivale a saber que la realización de films es una actividad secundaria, un pequeño tornillo en la maquinaria de la evolución.

- Llevar a cabo el 2 equivale a utilizar las imágenes y los sonidos como uñas y dientes con los que atacar.
- Llevar a cabo el 1 equivale a limitarse a abrir los ojos y los oídos.
(...)
- Llevar a cabo el 2 significa militar.¹⁷⁸

Vale la pena detenerse en este manifiesto pues contiene la mayor parte de las formulaciones de las que nos hacemos eco en esta investigación. En primer lugar, no podría ser más revelador el comienzo del texto en sus dos primeras aseveraciones. Se escinde claramente entre el contenido político de un film y el modo político de producirlo. Desde el grupo, se parte de una premisa o concepción clara ya que existen dos polos opuestos en el modo de plantearse la militancia cinematográfica: para llevar a cabo una tarea eficiente de resistencia no basta con realizar cine de contenido político narrado mediante un lenguaje idealista que es vehículo del poder capitalista, y que se difunde por sus canales vacíos de contestación y reflexión; más bien todo lo contrario, hay que organizar políticamente la producción cinematográfica de modo que resulte posible llevar a la práctica un cine esencialmente militante y materialista.

Como ocurre con los teóricos de *Cinéthique*, se produce la distinción entre una actitud idealista que se limita a producir representaciones del sujeto de clase contaminadas por el código hegemónico, que responde a una concepción metafísica del universo, y una actitud materialista y dialéctica, que analiza la realidad desde una perspectiva de clase. Frente a los filmes políticos que se pretenden neutrales, fabrican visiones completas, conclusas, de determinados

¹⁷⁸ Reproducido íntegramente en Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p.63-65.

acontecimientos sociales y se limitan a ofrecer a un espectador pasivo representaciones que describen las miserias de la clase obrera en nombre de la verdad, se opta por un modo de reflexión más elaborado y complejo, que exige la participación del espectador y construye en complicidad con él sus propios mecanismos discursivos. De lo que se trata fundamentalmente es de la sempiterna pugna entre ruptura o reforma, entre forma y contenido, pues el texto es claro al respecto: hay que destruir el cine político usando la herramienta que supone la crítica para reflexionar sobre el lugar desde el que se enuncia el film y el papel que juega éste en el proceso de producción con las miras puestas en transformarlo por completo.

Las posiciones que se derivan de la lectura del texto, pues, coinciden con la actitud que defendemos en nuestra investigación: sólo a través de la ruptura con los elementos que sustentan el funcionamiento de la maquinaria del sistema represivo capitalista, entre los que destaca el poder identificativo y propagandístico de la imagen cinematográfica, es posible realizar una labor política realmente revolucionaria, y esa tarea subversiva se concreta en la utilización política del cinematógrafo como si de un arma se tratara (y realmente en el terreno de la ideología, lo es). Los circuitos de distribución y exhibición de los films son el soporte de ese arma, el elemento fundamental que enlaza la producción con el proletariado y posibilita la circulación de materiales fílmicos que no sólo se limitan a representar la lucha, sino que investigan sus posibilidades y refundan el concepto de militancia política. No vale, pues, con observar lo que ocurre, el MRI inscrito en la narración de todo film político convencional produce ese efecto; hay que hacer partícipe al espectador de la situación que motiva el film y sus condiciones de

producción, lo que se realiza a través del uso de un lenguaje singular y propio de cada film que pone en cuestión el comúnmente establecido como patrón universal de transmisión de información a través de diversos mecanismos que analizaremos en cada caso concreto en el último capítulo de este estudio.

2.2.1.4 UNICITÉ

Otra organización fundamental en ese periodo es *UNICITÉ*, de creación más tardía y dependiente del Partido Comunista Francés, que desarrolla una intensa labor de producción, realizando tanto films sobre temas políticos del mundo obrero en Francia, como de apoyo y solidaridad con luchas revolucionarias del contexto internacional. Uno de sus films más sobresalientes es, sin duda, *Les Paysans* (1973) realizado por Roberto Bozzi por encargo del PCF y el periódico *La Terre*, en el que se denuncia la situación a la que están sometidos los agricultores en un país capitalista como el galo, y la creciente capacidad de acumulación de poder de los monopolios que se apoderan de los medios de distribución (algo que ocurre progresivamente en todos los sectores), condenando así al campesino a abandonar la tierra y convertirse en mano de obra industrial de baja cualificación.

Los problemas de producción y distribución son una constante en el trabajo de cualquier colectivo de cine militante, aunque en casos como el de *UNICITE*, la situación varíe un poco. Su vinculación al PCF es determinante, ya que aprovecha los recursos de la organización política para la producción, distribución y exhibición de los films que elabora, y de otros que simplemente distribuye y exhibe. La organización del partido tiene fácil acceso a concentrar grandes masas proletarias en

centros industriales, en locales centrales sindicales, organizaciones con local propio, u otros lugares, con lo que el acceso al proletariado (al menos, al urbano) queda garantizado. La producción en su integridad, es decir, el material, la película, y el dinero, también proviene del partido, de modo que se plantea la producción de films sobre temas muy concretos, dirigidos a campañas de duración limitada y de considerable urgencia.

Ejemplo de ello es el film que realiza J. P. Lebel titulado *Vivre mieux, changer la vie* (1973) que fue el film de propaganda del PCF para las elecciones legislativas de ese mismo año. La película, de 32 minutos de duración, presenta el programa común de los partidos de izquierda a través de la experiencia cotidiana de dos trabajadores, mostrando cómo podrían cambiar las cosas con la victoria de la coalición de fuerzas políticas de izquierdas. El producto se concibe y se plantea exclusivamente como un elemento más de la campaña electoral. Se obvia completamente la radicalidad de las propuestas en busca de complacer de un modo u otro a todas las fuerzas políticas de izquierda, al tiempo que intenta atraer el voto de un ciudadano cercano al socialismo en general e indeciso ante las elecciones.

Por otra parte, *UNICITÉ* se dedica también a la distribución de films no producidos por ella que en su mayoría provienen de otros países y que son considerados como interesantes para la formación política de las masas. En su catálogo se encuentra un elevado número de films relacionados con la política de un u otro modo desde los maestros rusos de la época clásica del cine mudo soviético hasta films de colectivos de cine militante o cinematografías como la vietnamita, la cubana, o la japonesa. Este acopio político cinematográfico se basa en copias de los

films en 16 o 35 mm. que se distribuyen y exhiben en la enorme red de salas de que dispone el partido y en aquellas de las que también dispone el sindicato CGT, productor ocasional de films distribuidos por *UNICITE* como los realizados por encargo del sindicato a Paul Seban titulados *La CGT en Mai 68* (1969) y *Pourquoi la Grève* (1972). En este último film, de 45 minutos, se renuncia a tratar el problema desde un punto de vista falsamente objetivo y se decide mostrar una serie de datos sobre los que no se habla en los medios de comunicación, usando el film como un medio de contra-información, se decide hablar sobre las razones fundamentales que empujan a los hombres a luchar por mejorar sus condiciones de vida.

Se puede valorar la experiencia como negativa o no, pero al menos el grupo cumple la función en ese contexto propia de un elemento de gestión de la producción audiovisual militante que se lleva a cabo en el país y de catalizador para otras producciones que no tienen espacio en los circuitos convencionales de distribución, lo cual no es en absoluto desdeñable vista la situación que se vivía en otros países.

2.2.1.5 Cinéma Libre

Por último, de entre los grupos, colectivos o movimientos de cine militante que se gestan en aquel periodo en territorio francés, cabe destacar a *Cinéma Libre*¹⁷⁹. Fundado en Diciembre de 1971, se trata de un grupo que no aparece adscrito a ningún partido político en particular,

¹⁷⁹ Una reproducción íntegra del texto titulado “Posiciones previas” que repasa la actividad del colectivo en sus primeros cinco años de existencia se puede encontrar en: Pérez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 269.

que permanecería en la órbita de las organizaciones de izquierda sin pertenecer en exclusiva a ningún partido, sindicato u organización. Su evolución, por tanto, está determinada en mayor grado que la de otros grupos por la situación particular del cine militante, y la de la política. En su seno se concibe el cine como un instrumento del movimiento revolucionario. Para ellos, en la lucha de la revolución, lo audiovisual es cada vez más una necesidad que debe ser afrontada mediante soluciones radicales. Se aboga por la constitución de una coordinación de grupos y cineastas con el fin de que las producciones militantes se proyecten fuera de los circuitos que ya las tienen asimiladas, cobrando fuerza como elementos de propaganda y de popularización de la lucha, es decir, que salgan del “guetto” en el que tradicionalmente se han visto arrinconadas. El Colectivo *Cinema Libre* se plantea así tres campos de intervención principales:

1. Las organizaciones políticas estructuradas de carácter global.
2. Los nuevos frentes de lucha que caracterizan una nueva etapa de desarrollo de la lucha de clases, como el movimiento feminista, ecologista o contra las prisiones.
3. Los aparatos culturales, cuyos responsables desean hacer del cine club el lugar donde arranca el proceso de educación política, de concienciación de clase.

La distribución y exhibición de los films es considerada no sólo como una instancia de intervención política, sino también una plataforma de intervención política sobre el cine. De este modo el colectivo se centra en la tarea fundamental de distribuir y coordinar autónomamente, al margen del “grupuscularismo” dominante en los ambientes

izquierdistas, los films que de algún modo se consideraran como impulsores. Basándose en su propia experiencia¹⁸⁰, *Cinema-Libre* distingue tres modelos de funcionamiento del cine militante:

1. Cuando la propaganda es el elemento fundamental para los organizadores de la proyección, éstos tienen un interés especial en la línea desarrollada por la película, que deberá ajustarse a lo considerado correcto en el marco del discurso organizativo en el que se inserta la proyección. Los discursos mantenidos por los partidos organizadores como acompañamiento de la película, desempeñan un papel primordial, les permiten ilustrar su línea teórico-política en la medida en que es necesario intentar resaltar un análisis cuando el discurso no es suficiente.
2. Cuando el aspecto principal para los organizadores es la agitación, se insiste mucho más en la vertiente informativa del film, pretendiendo que aporte informaciones precisas sobre alguna lucha que se pretende popularizar simplemente mostrándola.
3. Cuando la mayor rentabilidad de la proyección se busca en el espectáculo, el film se convierte en un “suplemento artístico” de la intervención política.

Cinema libre propone una relación activa entre el cine y su público pretendiendo luchar de un modo efectivo contra las prácticas burguesas de consumo del cine por parte del espectador. Para ellos, la práctica de la realización, es decir, las relaciones de producción dentro

¹⁸⁰ Se puede encontrar la trayectoria detallada del grupo en diferentes artículos en la revista *Cinema d'aujourd'hui* nº 5/6, 1976.

del equipo, el lugar de la cámara ante la realidad reflejada, las relaciones entre quien filma y quien es filmado, tienen una repercusión en la forma del “saber” que comunica la película, así como en la relación que ese “saber” establece con el público. Así, a diferencia de otros colectivos, se produce una reflexión sobre el papel que el lenguaje y el aparato cinematográfico juegan en el consumo cultural.

2.2.1.6 La ARCI y UNITELE Films

Aunque en Italia¹⁸¹ el fenómeno del cine militante no tiene una raigambre tan poderosa como en el caso de Francia, la existencia de unas organizaciones de izquierda (sindicales y políticas) fuertes y una cierta tradición del cine italiano desde 1945 tendente al análisis y la denuncia de los problemas sociales del país, hacen que este tipo de actitud político-fílmica viva un desarrollo pleno. En este país, se da una condición que pone de manifiesto la radical importancia de la distribución de estos materiales.

Existe una red de distribución y exhibición que conforma unos circuitos paralelos por los que potencialmente pueden circular los filmes que realizan los colectivos u organizaciones políticas. La confluencia del movimiento estudiantil y el movimiento obrero fortalece unos circuitos que ya de por sí, individualmente, funcionan con total independencia de los canales comerciales e industriales. Se basan, por un lado, en una compleja estructura de escuelas, centros de enseñanzas medias, universidades, donde se exhiben films políticos y las realizaciones

¹⁸¹ Sobre esta cuestión se puede consultar, a modo de introducción, un artículo de Ignacio Ramonet “Los films militante en el cine italiano” en *Le Monde Diplomatique*, Paris, Marzo 1974.

independientes de los cine-diarios del movimiento estudiantil (boletines cinematográficos realizados por los propios estudiantes); por otro lado, en los circuitos del movimiento obrero, de los partidos de izquierda y los sindicatos, en los que desarrolla su labor la *Associazione Recreativa e Culturale Italiana, ARCI*.

Esta organización tiene una importancia capital en la distribución y exhibición de los materiales que se producen en los colectivos y partidos políticos. Su labor se basa en organizar grupos de estudio y discusión obreros en los que se trata de elevar el nivel ideológico y cultural de los trabajadores por medio de la celebración de seminarios, conferencias y otros tipos de actos culturales públicos.

La *ARCI* conforma una poderosa red de difusión y promoción cultural extendida por numerosos puntos de la geografía italiana, tanto en pequeños pueblos como en las grandes ciudades, que es puesta en marcha bajo el auspicio y patrocinio del Partido Comunista Italiano (*PCI*), y que se constituye –dada la especificidad de las condiciones políticas del país- como el espacio en el que se produce la confrontación con los ciudadanos de los numerosos debates políticos y culturales de ese momento. Con la voluntad de financiar sus propias instancias culturales, la organización posee un enorme círculo de difusión con más de seiscientos locales dotados de sistemas de proyección de 35 mm. y de 16 mm. , algunos de ellos con capacidad para más de 500 personas en un mismo acto o proyección pública.

Sus posiciones teóricas¹⁸² son contundentes: entienden por cine militante aquel que organiza de un modo determinado las diferentes instancias y materiales de la lucha de clases, contribuyendo a clarificar el sentido de estas luchas y, por consiguiente, a extenderlo. Para ellos, el intento de formular una definición más o menos precisa del cine político, es una repetición innecesaria de argumentos esgrimidos en gran cantidad de foros públicos que no tiene una aplicación inmediata y estratégica en las acciones de la política cultural que se proponen llevar a cabo. No se quieren detener en discusiones estériles que ya alimentan lo suficiente los intelectuales burgueses. Su principal argumento se basa en que el cine como aparato debe orientarse sobre todo hacia el *uso político* de su potencial comunicativo, es decir, invertir el uso comercial del producto cinematográfico y utilizar el cine como instrumento de formación e información de la clase obrera, ya que a ella van dirigidas las actividades de la asociación. Se conciben los circuitos alternativos al comercial como una posibilidad concreta de usar las diversas experiencias cinematográficas militantes, de base y de compromiso social y cultural, con evidentes motivaciones políticas, al margen de cualquier tipo de instrumentación comercial. Por tanto, su intervención se orienta hacia una labor integral de producción de films y material cinematográfico, a la adquisición y distribución de obras socio-culturales cuyo visionado y

¹⁸² Podemos encontrar una traducción realizada por Giuliana Malenza de un texto de Raffaello Mirra, miembro de la Comisión cinematográfica de la ARCI de Bolonia, en el que se desarrollan las líneas maestras de la posición ideológica de esta asociación. Esta ponencia se presentó en nombre de la ARCI al Encuentro sobre Cine y Política celebrado en Bolonia en 1972. Para una consulta del texto integro ver: Pérez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 265.

posterior debate público devengan instrumentos de análisis y crítica política.

En este punto, pese a la existencia de gran cantidad de grupos como el *San Diego*, el *Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe*, o el famoso *Cinegiornali Liberi* impulsado por el célebre guionista Cesare Zavattini, cuyos modos de funcionamiento y planteamientos fílmicos no podemos abarcar aquí con detalle, fijaremos brevemente nuestra atención solamente sobre la organización *UNITELE Films*. Estrechamente vinculada al *PCI*, que cuenta con una infraestructura – aparte de la *ARCI*- de más de mil proyectores de Súper-8 y 16 mm. por todo el país, y dirigida por el cineasta Ugo Gregoretti; esta organización se dedica a la producción de films de carácter militante de un modo particular: el apoyo exclusivamente económico y a través de sus medios e instalaciones a los proyectos de filmaciones políticas presentados por cineastas vinculados a la organización o, a lo sumo, independientes. Dada su vinculación con el *PCI*, la distribución cuenta con un circuito amplísimo de salas y un público potencial numerosísimo, condición que hace de este país un caso único en Europa, superando en número incluso a Francia, territorio donde como hemos visto el cine militante se desarrolla de modo exponencialmente rico. En *UNITELE* no sólo se distribuyen los films que se han realizado con sus infraestructuras, sino que también tienen cabida films de carácter militante que muestran las situaciones de obreros y campesinos en otros puntos del país e incluso de otras partes del planeta. En su extenso catálogo se encuentran las secciones “Problemas italianos” en la que se da cuenta a través de una decena de films de la situación de las luchas proletarias en el interior del país; “Ojos sobre el mundo” en la que se

centra la atención sobre el contexto revolucionario internacional; “Vietnam en lucha” en la que se trata el conflicto por medio de, entre otros, los documentales de Joris Ivens *Paralelo 17* y *Entre el cielo y la tierra*; “Momentos de la lucha antifascista” en la que se muestran distintos contextos de la lucha contra el fascismo en Italia, España, y otros países; “Retratos”, en la que se perfilan las personalidades de algunos de los héroes revolucionarios del movimiento obrero; “Tradiciones populares” y otras como, por ejemplo, “Documentales de arte”, en la que tienen cabida otro tipo de films que sin ser necesariamente militantes, sí proponen una visión propia del conflicto social que muestran o sobre el cual reflexionan.

Las producciones de *UNITELE* fueron sobre todo cortometrajes documentales, aunque existen algunos films de medimetraje a través de los cuales se trata de expresar una idea general sobre un conflicto o un determinado elemento de debate polémico. Ejemplo de esto último es el film de Mauricio Rotundi *Concierto en la fábrica* (1971), documental en el que se nos muestra un concierto de música experimental en el interior de una fábrica, y en el que se articula una reflexión no sólo sobre la manera de narrar el acontecimiento en sí, sino también sobre la relación entre las manifestaciones artísticas y la lucha de clases, “sobre la posibilidad de recuperación por parte del proletariado de formas de expresión de las que tradicionalmente se ha apoderado la burguesía, sobre las dificultades a las que se enfrenta esta tarea de recuperación”¹⁸³.

Aunque en Europa se dan un gran número de colectivos y cineastas que producen obras militantes durante toda la década de los setenta, no hay países en los que estas producciones cuajen por todo el

¹⁸³ Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p.81.

territorio como en el caso de los dos anteriormente descritos, Francia e Italia. Sin embargo, existen algunos casos aislados de productoras o grupos que surgen en determinados países como una isla en un mar de producciones de otro tipo que, a pesar de su aislamiento geográfico, tuvieron éxito en sus cometidos y que, al menos, merecen ser nombradas en este estudio. Así, la productora alemana *Basis Films*¹⁸⁴, fundada en 1971, que produce films que retratan luchas colectivas tanto obreras como campesinas, que se articulan en torno a temáticas de índole político-social; o la Organización sueca *FilmCentrum*¹⁸⁵, constituida con el propósito inicial de servir de plataforma profesional hacia 1968 por una serie de trabajadores del medio cinematográfico (en la línea de los *Estados Generales* franceses) que sufren serios problemas de desempleo y cuyos films –la mayoría políticos o experimentales– se han visto paralizados al tropezar con enormes impedimentos y dificultades para su distribución y exhibición; la distribuidora alternativa a los circuitos cinematográficos comerciales del rumano Marin Karmita, la conocida como *MK2*¹⁸⁶, que comienza su andadura con el film *Camaradas* (1970), a través de la cual pretende dar una difusión normalizada a un cierto tipo de cine “obrerista” para que ejerciera una influencia lo más amplia posible sobre un público proletario.

¹⁸⁴ Un detallado estudio sobre esta productora cinematográfica se encuentra en el artículo de Francesc Llinàs “Por un cine proletario” publicado en la revista *La Mirada*, nº 3, Barcelona, 1978, p. 35.

¹⁸⁵ Su declaración de principios se encuentra íntegramente reproducida en: Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p.86-88.

¹⁸⁶ Un texto de presentación de su primer film que orienta sobre sus objetivos se encuentra en: “Condiciones que nos han conducido a la realización de *Camaradas*”, en Pérez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 329.



Marin Karmitz, *Camaradas* (1970).

2.2.2 EEUU

Al otro lado del Atlántico, en EEUU se dan unas condiciones que distan mucho de las que soportan otros países en Europa y Latinoamérica sobre todo. La potente industria del espectáculo norteamericana experimenta durante los años setenta una progresiva integración en enormes trusts que controlan la economía del país con el exponencial crecimiento de la televisión. Frente a esa gigantesca y omnímoda industria, los intentos de manifiesta oposición no llegan nunca a constituirse como una alternativa seria y duradera. Dadas su capacidad económica y su flexibilidad, la industria cinematográfica americana puede permitirse la posibilidad de “integración de la disidencia” de todos aquellos movimientos que se opongan a sus modos de funcionamiento y surjan al margen de la misma pero que sean susceptibles de generar rentabilidad económica.

Así, a diferencia de lo que ocurre con los movimientos de cine militante de otros lugares del mundo, en EEUU estas prácticas profundamente politizadas no se enfrentan a la persecución directa de la

policía ni a la escasez de recursos. La situación en los setenta en EEUU es un anticipo de lo que ocurriría en España (y en Europa) unas décadas más tarde. La represión que se ejerce sobre el cine y la cultura militante es mucho más sutil (aunque no menos violenta y efectiva), se centra en la posibilidad de utilización comercial e inserción en los mecanismos de los mass-media de los elementos potencialmente recuperables que pudieran hallarse en alguna obra de este tipo de cine.

2.2.2.1 La Film Maker Cooperative

De este modo se produce la integración en un discurso que no es el propio y el subsiguiente vaciado de sentido, objetivo primordial de este “rescate”. En esta situación, con una firme voluntad de alejamiento de la industria que supusiera un freno para esa “recuperación” de la disidencia político-cinematográfica, surge la *Film Maker Cooperative*. Fundada por la mayoría de los integrantes del movimiento underground neoyorquino como Jonas Mekas, Kenneth Anger, Jack Smith, Andy Warhol y otros artistas. Esta organización se propone la creación de un circuito de exhibición paralelo que abarcara un público amplio y que sirva de plataforma de base para los posteriores movimientos de cine militante que surgieron en los años posteriores.

Casi al mismo tiempo que se produce el progresivo declive del cine experimental y de vanguardia aparece un nuevo cine con una orientación política manifiesta cuyo momento de efervescencia coincide con el desarrollo de una “nueva izquierda” americana (enfrentada a la vieja izquierda de los años precedentes ligada al Partido Comunista

Americano). Por este motivo, como argumenta Guy Hennebelle¹⁸⁷, mientras que 1968 es el año determinante para el resurgimiento del cine político en el mundo, 1967 es el año en el que surgen en EEUU dos de los grupos de producción-distribución cuyo propósito es servirse del film como arma política.

2.2.2.2 Newsreel

El primero de ellos, *Newsreel*, o Noticiero Cinematográfico, se funda en Nueva York el 22 de Noviembre de 1967 con los esfuerzos de sectores universitarios de clase media relacionados con el sindicato *S.D.S.* y del cineasta Robert Kramer, entre otros, extendiéndose rápidamente a otras ciudades del territorio norteamericano. Concebido como un elemento más de la lucha de las organizaciones de izquierda contra el silencio de los medios de información en lo relativo a acontecimientos político-sociales, su labor se centra sobre todo en la documentación fílmica de los conflictos políticos protagonizados por trabajadores y estudiantes. En *Newsreel*¹⁸⁸ se da preeminencia al trabajo político frente al formal en el film, y se concibe la militancia como un elemento para el estímulo de la conciencia social de los espectadores. La exhibición se lleva a cabo en numerosos locales de las organizaciones – como la *SDS*- que se extienden por todo el país, negándose expresamente a recurrir a los canales comerciales de distribución. Para los miembros de este grupo, la comunicación que se trata de realizar a través del cine

¹⁸⁷ Hennebelle, G. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, vol. I, Valencia, Fernando Torres Editores, 1977, p. 87.

¹⁸⁸ La Declaración inicial del *Newsreel* se encuentra en el Quaderno Informativo nº 45 de la 9ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1973, p. 25.

con fines específicamente políticos y revolucionarios resulta efectiva siempre que se aleje por completo de esos circuitos viciados por los estereotipos y sometidos al control del capital, el modo en que se exhiben las películas es tan importante como su contenido y, por supuesto, más políticamente trascendental que su forma fílmica. Según la declaración inicial del grupo su posición se encuentra comprometida con un proceso integral de liberación de la sociedad, con las luchas que se dirijan a cambiar el sistema de organización y control de la misma. Su modo de comprender las noticias viene determinado por su particular y propia experiencia respecto a la sociedad, íntimamente ligada a la de las personas que trabajan por ese cambio.

La televisión es objeto de un desdén especialmente cargado de intención política subversiva, su discurso ahoga cualquier intento de impacto ideológico y por tanto una de las principales herramientas de lucha contra ella que se plantea el colectivo es el impedimento para que sus filmaciones puedan ser difundidas a través suyo. Sus referencias al “sistema actual de información televisiva” -algo completamente ajeno para los colectivos de otros lugares del mundo, incluso europeos- reflejan una preocupación que habría de extenderse posteriormente a otros países. Se prefiere un sistema de pequeñas proyecciones en las que se produzca un debate posterior que grandes audiencias desprovistas de motivación política expresa. El grupo llega a rodar más de sesenta noticiarios de carácter contrainformativo sobre conflictos estudiantiles en las universidades, grupos surgidos de la discriminación racial, huelgas obreras, la guerra de Vietnam, con títulos como *Columbia revolt* (1968), *Black Panther* (1968), *Oil Strike* (1969), *Young Lords* (1969) o *People's*

War (1969), todos ellos en 16 mm. y de unos veinte minutos de duración.

La adscripción política de los miembros del grupo se encuentra en los sectores de la extrema izquierda anti-imperialista y anticapitalista, pero en 1969 la organización se escinde y la formación inicial se dispersa. La fracción más radicalizada de la escisión forma un nuevo grupo de tendencia maoísta llamado *Weatherman* que, considerando que el sistema capitalista en su conjunto es el principal enemigo a batir, opta por las acciones directas a través de la colocación de artefactos explosivos en diversas instituciones americanas. Sin embargo, *Newsreel* sigue funcionando como colectivo sensible cada vez más a problemas como el de la discriminación de la mujer o la aparición progresiva de movimientos de liberación femenina, activado precisamente por el trabajo de las mujeres. Sus producciones relativas a estos temas son consideradas como las experiencias pioneras de un cine específico que vivirá un gran desarrollo posterior en todo el mundo. Películas como *The Woman's Film* (1970) de Judy Smith, miembro del grupo de San Francisco, o *Janie* (1970) del grupo de Nueva York, son representativas a este respecto. También el colectivo se dedica activamente a las labores de difusión por medio de un catálogo de distribución en el que se incluyen principalmente sus producciones, pero también otros muchos producidos por grupos de cine de agitación de otros países (latinoamericanos, vietnamitas, europeos, etc.) así como films de explotación comercial con un claro y contrastado contenido político tales como *La sal de la Tierra* o *El acorazado Potemkin*.

Finalmente, tras una ola de represión generalizada por todo EEUU en 1970, los *Newsreel* de diversas ciudades van desapareciendo hasta

que el movimiento queda reducido a unos pocos miembros dedicados en las décadas siguientes a difundir trabajos y realizar films al servicio de otras causas como la defensa de las minorías étnicas.

2.2.2.3 La American Documentary Films

Otro colectivo de capital importancia en el panorama norteamericano de la década es, sin duda, la *American Documentary Films (ADF)*. Ligada orgánicamente al Partido Comunista Americano, esta asociación se dedica a la producción, pero sobre todo a la distribución y exhibición cinematográfica. Mediante la adopción de una estructura educativa sin fines lucrativos se pretende alcanzar como objetivo principal la creación de una base independiente que suponga una plataforma para la producción y distribución de films que informen al público sobre la crisis de la sociedad americana. En su declaración de principios¹⁸⁹ se observan las directrices básicas que rigen la actividad fílmica de este grupo: conscientes del papel fundamental de los medios de comunicación de masas en la configuración cultural de un pueblo y desde una perspectiva crítica con el capitalismo, su postura se establece entorno a la posibilidad de provocar un cambio fundamental en las estructuras sociales. Por medio del cine (y otras actividades) se trata de comunicar a la gente las experiencias de las personas que se dedican a luchar por una vida mejor, tratando de contagiar esa ilusión del autor-militante al espectador. Ningún individuo o grupo se beneficia económicamente del trabajo del colectivo puesto que todos los ingresos

¹⁸⁹ Traducida y reproducida íntegramente en: Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p.108-109.

de la *ADF* revierten en posteriores producciones o copias de los films, a los que se niega una distribución masiva en el sistema comercial para hacerlos circular por todo el país (existe una instalación móvil de cine montada en un camión con la que el grupo se plantea proyectar sus films al aire libre de ciudad en ciudad, actualizando en cierto modo una tradición iniciada en la URSS de los años treinta por Medevkine y su cine-tren). El colectivo mantiene estrechas relaciones con cineastas independientes americanos, con diversas organizaciones civiles y políticas de izquierda, con otros grupos de cine militante del país, del continente y del mundo.

Pese a que en el grupo se pone el acento en las tareas de distribución, se producen en su seno un total de nueve films desde 1966 hasta 1972 entre los que cabe destacar *Sons and daughters* (1966), *Vietnam, how did we get in, how can we get out?* (1967), *Vietnam Dialogue* (1968), *ABM: The war economy* (1969), *Oil, water and war* (1971), *The pentagon papers and american democracy* (1971) o *Black Mesa* (1972). Sin embargo, en su catálogo se encuentran más de 180 films clasificados según las siguientes secciones: sobre el impacto de la guerra y del imperialismo, sobre el complejo militar industrial estadounidense, sobre el desempleo y la pobreza, sobre la organización de los trabajadores, sobre la historia del movimiento obrero, sobre la política electoral, sobre los movimientos de liberación femeninos, sobre la luchas raciales, sobre el medio ambiente, sobre las instituciones represivas de los EEUU y, finalmente, una sección que incluye todos aquellos materiales que no pueden ser ubicados en ninguna de las otras. También se distribuyen films de las luchas políticas latinoamericanas que se desarrollan en Argentina, Cuba o Chile. En resumen, el catálogo

de la *ADF* es completo y abarca casi todo el abanico de modalidades del cine militante, tanto en duración y aspectos narrativos, como en aspectos temáticos. En 1972, tras el intento de organización del 1º festival de cine cubano de Nueva York, la administración americana incauta el material fílmico y suspende el festival por “violación de la prohibición” de intercambios con Cuba, contratiempo que causa numerosas pérdidas al grupo y que junto a otros pequeños factores contribuye a la completa interrupción de sus actividades en otoño de ese mismo año.

2.2.3 Latinoamerica

No obstante, en el hemisferio sur del mismo continente americano comienzan a organizarse algunas de las cinematografías militantes que, por la originalidad de sus propuestas expresivas y la combatividad de sus films, producirían mayor impacto en los ambientes cinematográfico-políticos de los años setenta en todo el mundo. Los movimientos que se desarrollan en Latinoamérica¹⁹⁰ son diferentes en cada territorio, pero conservan unas características comunes que los distinguen de todas las otras tentativas de cine de oposición que se habían llevado a cabo hasta entonces. La frecuencia y permanencia de las revueltas por su territorio hacen de éste un lugar fértil para la emergencia de actitudes rebeldes y de sublevación contra la opresión a la que las capas populares se ven sometidas desde siglos atrás.

¹⁹⁰ Una detallada bibliografía sobre esta cuestión se encuentra en: Hennebelle, G., Gumucio-Dragon, A. (eds.), *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, Paris, L'herminier, 1981, así como en: Paranguá, P.A. (ed.) *Cine Documental en America Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

El esfuerzo de reflexión teórica se hace en unas condiciones generales de práctica ausencia de una industria cinematográfica siquiera mínima en la mayor parte de los casos, a excepción de México, Brasil y Argentina. Este factor contribuye necesariamente al desarrollo de una voluntad inequívoca de creación de un cine nacional propio de carácter anti-imperialista, que refleje mediante sus propios mecanismos el sentir de los campesinos indígenas, obreros y estudiantes latinoamericanos. No se trata de oponer a una industria cinematográfica comercial preexistente un tipo de cine diferente, marcadamente militante, sino todo lo contrario, partiendo del más absoluto vacío industrial fílmico crear una cinematografía que desde su raíz se manifieste abiertamente antiimperialista, encontrando su sentido más trascendental en su propia fusión con las luchas populares que se llevan a cabo en los distintos países del continente en contra de la explotación norteamericana y de la clase dirigente local.

Cada país posee unas particularidades distintas que determinan de algún modo los grupos de cine militante que en él se desarrollan. Cada uno de estos grupos se gesta en un momento socio-político diferente, se ve avalado por una mayor o una menor tradición militante, es más o menos sensible a las influencias de la cultura europea y anglosajona, de modo que sus actitudes son variadísimas y, dada la inestabilidad política del continente, en su mayoría efímeras. Pese a que se observa un desarrollo exponencial del cine militante en muchos de los países del continente como México, Brasil, Perú, Colombia, Uruguay, Venezuela, Cuba o Ecuador, nos referiremos tan sólo a los cinemas nacionales de Argentina, Chile y Bolivia por la ejemplaridad y representatividad de sus

propuestas, así como por la influencia en Europa (y especialmente en España) de sus films y posiciones teóricas.

2.2.3.1 CineLiberación

En primer lugar, en Argentina se gesta uno de los análisis más profundo y políticamente operativos de toda la cinematografía militante internacional, el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969)¹⁹¹ redactado por los cineastas Fernando Solanas y Octavio Gettino, miembros fundadores del grupo *CineLiberación* y realizadores también del monumental film *La Hora de los hornos* (1968). Este intento no surge de la nada en un país en el que cineastas como Fernando Birri habían posibilitado la existencia de una cierta tradición de cine sensible a los problemas sociales que servirá de base a estas iniciativas posteriores.

En el texto del manifiesto¹⁹², Solanas y Gettino plantean, partiendo de la insuficiencia del cine progresista nacional, la necesidad de una actitud nueva en el cine que contribuya al desmantelamiento de los modelos dominantes y a la asunción de un modo propio e independiente de producción y distribución cinematográfica. Se distingue entre:

1. el primer cine, que responde al modelo hollywoodiense y propone la inserción de los modelos americanos como medio que conduce a la adopción de ciertas formas de

¹⁹¹ Publicado íntegramente en castellano en VVAA, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1973.

¹⁹² Una interpretación sobre el contenido de este manifiesto se encuentra en: Hennebelle, G., *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, vol. II, Valencia, Fernando Torres Editores, 1977, p. 416-421.

aquella ideología que había dado como resultado ese lenguaje -con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla- y no otro.

2. el segundo cine, que responde al modelo europeo de “cine de autor”. Este tipo de cine es concebido en el manifiesto como un primer intento de réplica, de reivindicación del autor por expresarse libremente al margen del lenguaje estandarizado por los magnates de la industria cinematográfica hollywoodiense. Sin embargo, carece de una perspectiva política viable. Su debilidad fundamental estriba en la incapacidad de los cineastas para salir del entorno minoritario cultural en el que se articulan sus propuestas vanguardistas, en la incapacidad de unir sus esfuerzos a los de la vanguardia política. Muchos de estos segundos cinemas han sido absorbidos o bien a través del retorno de los realizadores al primer cine (caso, por ejemplo, de la *Nouvelle vague* francesa), o bien a través de la represión política (caso, por ejemplo, del *Cinema Novo* brasileño).
3. el tercer cine, o cine de incitación, que reconoce la lucha anti-imperialista de los pueblos del tercer mundo y sus equivalentes en las metrópolis occidentales como un elemento más de la revolución mundial que es el espíritu de la época. Los autores claman por una internacional del cine-guerrilla, en la que el film se convierta en un medio de incitación a la acción revolucionaria. Para ellos el cine de la revolución es al mismo tiempo un cine de la destrucción

y de la construcción, destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de los pueblos en sí mismos, construcción de una realidad palpitante y viva. Es válido un cine panfleto, un cine didáctico, un cine informe, un cine ensayo, un cine testimonial, lo que no tiene cabida en ningún caso es, por el contrario, una acotación de las normas estéticas del trabajo fílmico. Una afirmación resume su esencia: “Antes el cine servía como mucho para describir (o disfrazar) el mundo, a partir de ahora debe servir para transformarlo”¹⁹³.

El impacto internacional de *La hora de los hornos* es indudable, llegando a convertirse en una especie de modelo para muchos realizadores de cine militante. El proyecto se pone en marcha en el contexto de una fuerte movilización social en protesta por las restricciones políticas impuestas por la dictadura del general Onganía y con él se crea el grupo *Cine Liberación* que plantea en el manifiesto anteriormente citado las bases ideológicas y estéticas de su actuación, concentradas en su célebre frase: “el proyector es un arma capaz de disparar veinticuatro fotogramas por segundo”¹⁹⁴. En consonancia con las opiniones de los autores sobre la historia, según las cuales ésta se encuentra en un proceso continuo e ininterrumpible de escritura, evolución y cambio, el film se presenta como una obra abierta que se completa en el momento de la proyección, con principio, pero sin final.

¹⁹³ Citado en: Hennebelle, G., *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, vol. II, Valencia, Fernando Torres Editores, 1977, p. 421.

¹⁹⁴ Citado en Kriger, C. “La hora de los hornos”, en: Paranguá, P.A. (ed.) *Cine Documental en America Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 323.

Consta de tres partes diferenciadas entre las que se produce normalmente un intenso debate político a través del cual lo que se plantea en el film pasa de la pantalla a la platea.

La primera de ellas, titulada “Neocolonialismo y violencia”, analiza la historia argentina y latinoamericana impugnando la versión oficial que sostienen los representantes de la clase dirigente de los diferentes estados sudamericanos. Partiendo de la descripción de la dependencia económica, política y cultural de la región, se propone el compromiso por una opción de lucha contra el imperialismo, que en Argentina está representada por el movimiento peronista. Con planos cortos o planos secuencia se crea un montaje plagado de figuras retóricas en el que se privilegia la significación sobre la continuidad espacio-temporal a través de oposiciones que generan estímulos para la reflexión del espectador. En este sentido el film huye de la simple denuncia, crónica o registro de la realidad, pretende ser un anti-espectáculo en el que la relación unidireccional entre discurso y espectador se quiebre, incidiendo en la realidad mediante la participación de un espectador activo.

La segunda parte, titulada “Acto para la liberación”, describe la historia del movimiento peronista desde 1945, año en el que se gesta la conciencia nacional argentina. Con toda seguridad, este es el fragmento que más problemas de incomprensión ha generado fuera del país, dado el profundo desconocimiento de las bases ideológicas del peronismo que se tiene en Europa. En una línea menos innovadora que la primera parte, y menos basada en la función poética, se establecen mediante testimonios e imágenes de archivo, las características definitorias del movimiento peronista: una base de extracción policlasista, pero liderada por los

trabajadores, es decir, para los autores el peronismo supone el primer gran movimiento antiimperialista del continente. La linealidad temporal del relato está al servicio de sus propósitos: por un lado contrainformar, revelar las informaciones que el sistema mantiene ocultas; por otro, interpelar al espectador para que extraiga conclusiones sobre el modo más adecuado de encauzar la lucha revolucionaria.

La tercera parte, “Violencia y liberación”, dedicada según sus propias palabras al “hombre nuevo que nace con esta guerra de liberación”¹⁹⁵ se basa en testimonios sobre fusilamientos y represión contra los militantes revolucionarios. Mediante dramatizaciones e imágenes documentales de enfrentamientos y acciones militares, se proclama la necesidad de asumir una actitud combativa de carácter internacionalista para generalizar la acción revolucionaria en los distintos territorios oprimidos.

Como hemos dicho, la propia inconclusión de la obra fomenta el debate que se produce entre las proyecciones de las distintas partes del film, convirtiendo la exhibición en un acto político de primera magnitud. Como en el caso de España, la represión dictatorial de esos años (1966-1968) hace que el film se produzca y se distribuya en la más absoluta clandestinidad. La estrategia de *CineLiberación* no consiste únicamente en desarrollar una labor de contrainformación y agitación política, sino en construir un sistema integral de medios y actividades complementarias que posibilite dichas tareas subversivas. Así, las proyecciones se llevan a cabo en sedes de organizaciones populares, culturales, obreras, políticas o estudiantiles, guiadas por uno o varios

¹⁹⁵ Solanas, F., Gettino, O., “Hacia un tercer cine”, en: VVAA, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1973, p.93.

relatores que motivan el debate, la crítica e incluso la aportación de ideas. Mediante este sistema de exhibición clandestina, minoritaria y participativa el film llegó a tener entre 1969 y 1972 unos 100.000 espectadores, superando incluso a algunas producciones comerciales del país de ese momento.

Si en el interior del país la proyección clandestina hace circular el film y permite su visionado activo por parte de numerosos espectadores, el prestigio internacional que alcanza se consolida sobre todo a partir de su participación en la *IV Mostra Internazionale de Nuovo Cinema di Pesaro*¹⁹⁶ en 1968. El festival, que se desarrolla agitadamente debido a las influencias y repercusiones de los recientes acontecimientos franceses de mayo de ese mismo año 68, supone el punto de encuentro de los distintos modos de militancia cinematográfica que se desarrollan simultáneamente en diferentes lugares del planeta y, sobre todo, permite el descubrimiento para los cines militantes europeos de la lucidez y originalidad de las propuestas teórico-fílmicas latinoamericanas que se sintetizan de algún modo en la obra de estos cineastas. Los planteamientos profundamente radicalizados de los cineastas latinoamericanos responden, como veíamos, a una situación en sus respectivos países de represión y dictadura instaurada (más parecida a la española) que los cineastas y teóricos europeos no viven en absoluto en sus democracias estables. Cabe destacar, como muestra de la radicalidad y sentido profundo de las proposiciones de estos cineastas, un episodio que ilustra la actitud que mostraron durante la celebración de este festival, al desplegar una pancarta sobre la pantalla de proyección con el

¹⁹⁶ Para un conocimiento detallado del desarrollo y contenido de la Mostra del año 1968 se puede consultar Arlorio, P., "Un cinéma pour la révolution: Pesaro An I", en *Positif* n° 97, Paris, Septiembre 1968, pp. 1-20.

lema: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”¹⁹⁷. A pesar de la dificultad de aceptación de esta aseveración, y del peronismo por las izquierdas europeas, *La hora de los hornos* supone un punto de inflexión en la concepción del cine militante y un elemento de referencia para muchos colectivos que se verían fuertemente influenciados por el film.



Fernando Solanas, Octavio Gettino, *La Hora de los Hornos* (1968).

En el manifiesto *La cultura al servicio de la revolución*¹⁹⁸, que supone la aportación teórica del *Movimento Studentesco* a la Mostra de Pesaro, se manifiesta expresamente la aceptación de las afirmaciones contenidas en el texto de Solanas y Gettino *Hacia un tercer cine* como ejemplares y se aboga por un *Cineguerrilla* derivado de las propuestas de los argentinos. De este modo, se puede comprobar la intensidad con la que la concepción del cine militante latinoamericano penetra en las mentalidades y sensibilidades de los cineastas europeos. La coexistencia

¹⁹⁷ Citado en Gómez Tarín, F.J., “Cine y revolución en Latinoamérica. Las décadas 60 y 70. El enemigo principal como paradigma”, IV Jornadas de Lengua y Culturas Amerindias, Dept. Teoría de los Lenguajes, Valencia, 1998.

¹⁹⁸ Una traducción realizada por Mirito Torreiro del texto íntegro se encuentra en: Pérez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 249.

del vanguardismo artístico y político en *La hora de los hornos* hace de este film un ejemplo de la actitud que defendemos en esta investigación, en la que se cuestiona la realidad a través de las imágenes, en la que una estética revolucionaria diversamente definida propone la concreción de un tipo de cine cuya función principal consiste en mostrar a la vez que transformar la realidad de los pueblos latinoamericanos, en la que se produce una confluencia enriquecedora entre vanguardia artística y política.

2.2.3.2 CUPC

Por otra parte, aún en el hemisferio sur del continente americano, el caso de Chile¹⁹⁹ es también significativo aunque por motivos diferentes. El desarrollo del cine político en este país cuenta con el antecedente teórico-práctico del cineasta Miguel Littin (y también, aunque en menor medida, con el de Pedro Chaskel) que, a pesar de la dificultad de producir films debido a la casi completa inexistencia de una industria cinematográfica nacional, dedica sus esfuerzos a realizar films independientes y abre el camino a posibles futuras experiencias (como Fernando Birri en Argentina). Pero el auge de una cultura cinematográfica revolucionaria coincide con el ascenso al poder del partido de la Unidad Popular de Salvador Allende en 1970. Durante la campaña presidencial se crea el *Comité de Unidad Popular del Cine (CUPC)*, en torno al cual se agrupan todos los cineastas chilenos que, pese a provenir de diferentes ambientes, están profundamente

¹⁹⁹ Dos estudios imprescindibles sobre este periodo de la cinematografía chilena se pueden encontrar en: Bolzoni, F., *El cine de Allende*, Valencia, Fernando Torres editores, 1974, y en: Guzmán P., Sempere, P. *El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres editores, 1977.

interesados en realizar y promover un tipo de cine políticamente operativo y militante.

Desde el *CUPC* se trata de realizar un cine comprometido con la revolución, pero huyendo del panfletismo superficialista que caracteriza muchas producciones concebidas como herramientas puramente “de partido”. Se busca una comunicación directa aunque no esquemática, con un marcado contenido de clase, que contribuya a fortalecer ideológicamente al pueblo chileno y prepararlo para la presentida reacción del imperialismo norteamericano.

Del mismo *CUPC* surge la iniciativa del *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, redactado en apoyo del programa electoral de Allende por distintos grupos de izquierda en el que se prevee la nacionalización del sector minero, del sistema financiero, de los monopolios del sector de distribución y de todas aquellas actividades que condicionan el desarrollo económico del país.

En el texto se recogen las pretensiones del movimiento que considera el momento como especialmente propicio para emprender junto al pueblo la tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo. Se pretende rescatar los valores propios del pueblo chileno como identidad cultural y política, impedir la utilización de los valores nacionales como elementos de sustentación del régimen capitalista, no sólo superar las contradicciones sino desarrollarlas para encontrar el camino en la construcción de una cultura verdaderamente lúcida y liberadora, retomar la huella perdida de las grandes revueltas populares tergiversadas por la historia oficial para devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria en la lucha del presente y la proyección hacia el futuro.

Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa y decadente, se plantea el alzamiento de la voluntad popular de construcción de una cultura auténticamente nacional y revolucionaria. En su texto²⁰⁰ se puede leer:

Por lo tanto declaramos:

- Que antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y su gran tarea: la construcción del socialismo.
- Que el cine es un arte.
- Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.
- Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
- Que el cine revolucionario no se impone por decretos. Por lo tanto no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
- Que no obstante pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa incapaz de ser motor de la historia. El cineasta en este caso verá su obra completamente anulada.
- Que sostenemos que las formas de producción son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos. A una técnica sin sentido oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.
- Que no existen films revolucionarios en sí. Que estos adquieren tal categoría en el contacto del público con la

²⁰⁰ Reproducido íntegramente en: Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p.155-157.

obra y concretamente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.

- Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que llegue a todos los chilenos.
- Que los medios de producción habrán de estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular la expresión no será un privilegio de unos pocos, será el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.
- Que un pueblo que tiene una cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

CINEASTAS CHILENOS VENCEREMOS

Como vemos, para los cineasta chilenos los modos productivos tradicionales no tienen un significado en absoluto inocente, desde el momento de su aceptación comportan el sometimiento a un orden de ideas concreto, puesto que lo que se ha convenido en denominar técnica refleja una estética que no contempla el sentir del pueblo y es portadora de la impronta de la ideología a la que responde su concepción y diseño.

Este manifiesto refleja el estado de ánimo de un nutrido grupo de intelectuales que aún inmaduros ideológicamente se proponen crecer con la realidad nacional en transformación. Es refrendado por todos los grupos de cine político del país, entre los que destacan el Colectivo de Cine Experimental de la Universidad de Chile, la Escuela de Artes de la comunicación de la Universidad Católica y el Departamento de Cine de la Central Unica de Trabajadores. Para llevar a cabo sus propósitos, se crea en 1971 la *Chile Films*²⁰¹, dirigida primero por Miguel Littin y

²⁰¹ Un estudio de esta productora/escuela estatal se puede encontrar en: Bolzoni, F., *El cine de Allende*, Valencia, Fernando Torres editores, 1974, pp. 45-58.

posteriormente por el más diplomático Leonardo Navarro. Iniciada con un acuerdo con el *ICAIC* Cubano²⁰² (del que se diferencia básicamente por la falta de nacionalización del cine chileno) mediante el que se compromete al intercambio de material fílmico, su tarea principal se basa -desde la llegada de Allende al poder- en hacerse fuerte en el mercado interno chileno dominado por grupos de derecha. Se estructura en cinco secciones (materiales de información, didácticos, de documentación, destinados a los estudiantes y films de argumento) al tiempo que se dedica a reorientar su producción hacia el documental, que resulta más asequible económicamente para un gobierno que tiene que repartir los esfuerzos entre diversos sectores. La rama de la organización encargada de la distribución, la *Distribuidora nacional*, utiliza las salas nacionalizadas que habían pertenecido a instituciones para crear una primera infraestructura que recoja los films de debate e investigación y permita crear locales nuevos.

Pero el tiempo se les viene encima y en Septiembre de 1973 el golpe de estado del general Pinochet desarticula cualquier posibilidad de resistencia con una creciente y deshumanizada represión que se inicia con el asesinato del presidente electo Salvador Allende y la toma del Palacio de la Moneda de la capital Santiago de Chile -sede central del gobierno chileno-. El impresionante film *La batalla de Chile* (1976) del

²⁰² El Instituto Cubano de las Artes y la Industria Cinematográficas supone un elemento fundamental en la configuración de los cines militantes del hemisferio sur del continente americano ya que desde la década de los sesenta opera muy activamente, desde la solidez que le proporciona el marco estatal que lo sustenta, en la defensa de una cultura cinematográfica propia y reivindicativa. Su máximo exponente sin duda es Santiago Alvarez, cineasta que desarrolla una obra singular y original, de la que no podemos ocuparnos aquí por obvios motivos de extensión.

realizador Patricio Guzmán²⁰³, que formó parte de *Chile Films*, es la crónica política desde el punto de vista de la militancia socialista de los años que Allende estuvo en el poder y concentra la historia de un mandato efímero pero resueltamente revolucionario. A través de su visionado se pueden llegar a comprender muchas de las encrucijadas en las que se había visto envuelto el gobierno de la Unidad Popular que, amenazado desde su victoria electoral por las argucias del espionaje norteamericano, acabaría por sucumbir violentamente ante el ejército neofascista e insurgente.



Patricio Guzmán, *La batalla de Chile* (1973).

2.2.3.3. Grupo Ukamau

Por último, el caso de Bolivia merece también nuestra atención. En un país quizás de los más atrasados del hemisferio sur del continente americano, las experiencias de cine de agitación y de lucha revolucionaria se concentran fundamentalmente en la figura del cineasta Jorge Sanjinés. Los impedimentos con los que se encuentra el trabajo de

²⁰³ Un análisis pormenorizado del film realizado por el propio cineasta se puede encontrar en: Guzmán P., Sempere, P. *El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres editores, 1977.

Sanjinés son considerables, ya que en Bolivia prácticamente no existe una industria productora de cine y el número de salas es reducidísimo (unas 60 en todo el país, 22 de las cuales están en la capital, La Paz), con lo cual la suma de dificultades vuelve el trabajo fílmico prácticamente irrealizable. Aún así, el cineasta boliviano consigue producir un cortometraje, *Revolución* (1963) y un documental, *Aysa* (1965), como experiencia previa a la creación del *Grupo Ukamau*²⁰⁴ y a la realización de su primer film colectivo también llamado *Ukamau* (1966). En el film se inicia el camino que desarrollaría su personal estilo a través de la introducción de ciertos elementos de ficción que hacen el film más rico en términos expresivos y asequible al gran público, sin renunciar en absoluto a su línea ideológica de indagación social y política. Se trata el tema de los indígenas bolivianos, cuya población supera el 80 % de la total del país y que, sin embargo, vive en unas condiciones de humillación, explotación y analfabetismo que coarta su desarrollo como pueblo e individual. La escasez de recursos se deja notar en la factura del film, que contando con unos medios muy precarios construye una línea argumental sencilla y directa.

Siguiendo fundamentalmente esa misma línea Sanjinés realiza *Yawar Malku* (1969), conocido también como *La sangre del Cóndor*, en el que, con medios expresivos más complejos y elaborados, se muestra, con una intención de denuncia explícitamente política sin antecedentes en el país, la presencia aplastante del imperialismo norteamericano en la toma de decisiones políticas propias y la connivencia que encuentra en las clases acomodadas bolivianas para hacer efectivo ese poder. En la

²⁰⁴ Un texto prácticamente inencontrable sobre los planteamientos de este grupo se puede consultar en: Sanjinés, J., Grupo UKAMAU, *Teoría y práctica de un cine al lado del pueblo*, México, Siglo XXI Editores, 1979.

situación de dominación del país, el rodaje del film se convierte en una operación compleja y lenta, odisea que comienza por la preparación del equipo técnico necesario (prácticamente inencontrable en Bolivia), como cámara, película, etc. y acaba con la preocupación por la distribución y exhibición de la obra.



Jorge Sanjinés, *La Sangre del Condor* (1969).

El trabajo de los cineastas se despliega en varios frentes: por un lado, en forma de conversaciones con organismos estudiantiles, campesinos y sindicales que habrían de apoyar el film desde el momento de su estreno, por otro lado, en forma de contacto con los intelectuales que habrían de preparar a la opinión pública para el impacto del acontecimiento. Desde un primer momento, las autoridades prohíben la exhibición de *Yawar Malku* por motivos políticos, pero rápidamente ceden ante la presión popular y se autoriza el estreno del film en dos salas a la vez. El título se convierte en una especie de slogan que maneja el pueblo y que aparece pintado en las calles de la capital y las ciudades grandes del país. La película inflama el espíritu combativo del pueblo que tras su visionado, se lanza súbitamente a la calle en protesta contra el imperialismo americano.

Las movilizaciones sociales que provoca son de una envergadura casi inverosímil, aunque quizás la acumulación de explotaciones e injusticias sobre el pueblo boliviano sea una razón suficientemente pesada para esta reacción en cadena provocada por el film. Alrededor de esta experiencia, no obstante, comienza a formarse una organización que se plantea la filmación de producciones militantes y sobre todo la exhibición por circuitos paralelos de esas producciones por toda Latinoamérica.

Precisamente, gracias a la exhibición de *Yawar Malku* en Europa, Sanjinés consigue un contrato con la televisión italiana (RAI), que hace posible la realización de su siguiente y no menos importante film *El Coraje del pueblo* (1971), en el que se acerca a las luchas de los mineros del estaño bolivianos y la represión a la que constantemente están sometidos. El film, escrupulosamente riguroso, ideológicamente combativo y de extraordinaria belleza es rápidamente censurado por la RAI por excesivamente violento y subversivo, pero obtiene una gran difusión a nivel mundial que no tiene, creemos, precedente en todo el cine militante latinoamericano, llegando en algunos países europeos como Francia a proyectarse en los circuitos comerciales.



Jorge Sanjinés, *El Coraje del Pueblo* (1971)

En una entrevista publicada en una revista especializada²⁰⁵, Sanjinés resume sus planteamientos y puntos de vista en torno a la militancia cinematográfica en general y su cine en particular. Para el cineasta, como queda demostrado por el impacto social de su anteriormente referido film *Yawar Malku*, es posible a través del cine ejercer una influencia directa y efectiva sobre el desarrollo político de un país, por medio del trabajo fílmico junto al pueblo y sus inquietudes o demandas políticas. Se deben clarificar acontecimientos históricos que han sido ocultados o deformados por las versiones oficiales, en una tarea de restitución de la memoria olvidada del pueblo boliviano y sobre todo en un intento explícito de demostrar el papel desempeñado por el imperialismo como agente de la represión sistemática de la que es objeto el proletariado y los indígenas. No le interesa nada que no contribuya

²⁰⁵ Nascetti, N., “Entrevista a Jorge Sanjinés”, en *Marcha*, Montevideo, Enero 1972, extractada en: Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976, p. 204- 210.

urgentemente a la lucha de liberación, distanciándose de los festivales y el público especializado europeo para construir un cine del pueblo cuyo contenido no venga dictado desde arriba, que permita y abra las posibilidades de un diálogo directo. En el grupo no se hace distinción entre política y cine, dada la inherencia política de la actividad humana y el compromiso que adopta el artista al enfrentarse con los problemas sociales que le rodean, la separación de estos conceptos supone asimismo una definición política determinada, por lo que no hay cine sin política.

No obstante el film más interesante realizado por Sanjinés (ya que recoge los vectores que guían este estudio) por combinar ejemplarmente la militancia política, la raigambre social y la reflexión cinematográfica es *El enemigo principal* (1973), excelente combinación de distintos elementos expresivos que merece un espacio propio (que hasta ahora no ocupa) en la historia del cine. El film, que mezcla elementos documentales y secuencias de ficción, es “capaz de superar las deficiencias técnicas mediante un discurso múltiple en el seno de un proceso colectivo en el que intervienen indígenas, actores, e incluso a la propia guerrilla”²⁰⁶. Sanjinés construye su obra al tiempo que los protagonistas construyen su conciencia social, evitando caer en el simple panfletarismo.

Como hemos dicho, la influencia de estas propuestas latinoamericanas en las cinematografías militantes europeas es indudable

²⁰⁶Un estudio de este film que analiza también el desarrollo del cine de intervención Latinoamericano se puede consultar en Gómez Tarín, F.J., “Cine y revolución en Latinoamérica. Las décadas 60 y 70. El enemigo principal como paradigma”, *IV Jornadas de Lengua y Culturas Amerindias*, Dept. Teoría de los lenguajes, Valencia, 1998.

y el papel que desempeñan en el desarrollo de las mismas, fundamental. Al tiempo que se producen retroalimentaciones entre unas propuestas y otras, en festivales y otros eventos, sus posturas son sensiblemente diferentes, alcanzando una mayor raigambre popular y unos resultados más ajustados a las necesidades de la sociedad y más originales formalmente en el caso latinoamericano.

Con esto, damos por concluido el recorrido que nos habíamos propuesto por los films más representativos de la historia del cine militante hasta la década que nos ocupa. Hemos rescatado las propuestas de aquellos cineastas o colectivos que ayudan a comprender de un modo más amplio el alcance y profundidad de las experiencias españolas con el objeto de ilustrar el contexto internacional político fílmico en el que irrumpen y cuantificar su impacto como germen de una más amplia investigación que nos proporcione una visión integral del movimiento de oposición fílmica mundial hasta nuestros días y las actuales prácticas resistentes que operan en el contexto contemporáneo de la era digital.

Capítulo Tercero. MARCO CONTEXTUAL: CONVULSIONES POLÍTICO-ESTÉTICAS EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA.

La situación socio-política del periodo histórico en el que se sitúan las cinematografías objeto de nuestro estudio es un elemento fundamental de influencia directa en estos movimientos político-culturales, sobre todo en cuanto a la radical repercusión que produce en sus estructuras, actividades y organización. Esta afirmación sería de poco valor, por evidente, si no tuviésemos en cuenta cómo algunos aspectos particulares de esta época hacen que cobre fuerza.

En ciertas coyunturas sociales, como la que nos ocupa, la ruptura político-histórica es de tal envergadura que impregna de un modo absolutamente desmesurado los modos de representación y la producción artística en general. La efervescencia social, política y cultural de aquellos años produce una gran corriente plural que aglutina cantidad de colectivos, grupos y asociaciones con intereses diversos, aunque con múltiples coincidencias en lo político, fraguados durante una larga época de represión y autoritarismo, el Franquismo.

En este bloque nos proponemos esbozar los antecedentes de estas luchas y el ambiente que se respiraba en la época; en definitiva, las rupturas socio-políticas en las que se insertan las prácticas militantes y cinematográficas que estudiamos. Comenzamos por dibujar el panorama del contexto socio-político internacional que se respira en aquellas décadas, comprobando así los puntos de contacto con las transformaciones que se operan en los movimientos españoles, para tener una visión adecuada de la influencia que ese ambiente transnacional ejerce en el movimiento estudiantil y obrero antifranquista de oposición

al régimen. Situamos las raíces del antifranquismo en España y vemos en qué grupos se desarrolla por tratarse del antecedente político que impregna cada uno de los movimientos posteriores, entre los que se cuentan las experiencias político-cinematográficas que son objeto de estudio de esta investigación.

Tratamos de ver cómo la situación de cierta disidencia cinematográfica va evolucionando desde la herencia del franquismo y la época del desarrollismo, para comprender cómo se precipita la transición política y administrativa hacia la democracia y se organiza la creciente participación ciudadana. Explicaremos cómo se gesta un cierto cine de intervención y resistencia en plena crisis del *Nuevo Cine Español* y la llamada *Tercera Vía*, para ver de un modo más claro cómo se vinculan cine y acción política y se pasa de la importancia del texto cinematográfico al uso que de él se hace; sin olvidar el estudio del fundamental papel y desarrollo de los circuitos clandestinos de distribución y exhibición que posibilitaron la circulación de estos materiales cinematográficos en los márgenes del sistema cultural oficial.

Exceptuando los filmes de algunos autores muy determinados, la producción cinematográfica en España fue un fiel reflejo de las inquietudes y valores de la sociedad del momento, profundamente reaccionaria y sustentada por las ideas imperiales de espíritu, patria y familia.

Con las convulsiones de los años sesenta la situación evoluciona. La estructura de los movimientos político-culturales se convierte en un complejo entramado de organizaciones en la clandestinidad, de movimientos reivindicativos de muy diversa índole que se agrupan bajo

un mismo núcleo -la unión de fuerzas democráticas- donde proliferan las siglas y las organizaciones independientes.

En este punto conviene señalar que nuestro estudio no ha pretendido en ningún momento, ni lo va a pretender en los bloques siguientes, dar por agotada ninguna de las cuestiones que se han planteado en estas páginas. Tampoco pretende convertirse en una base de datos de movimientos, cineastas, películas o teóricos del cine, la filosofía o la sociología. Nuestra particular apuesta pasa precisamente por el planteamiento rizomático del que hablábamos al principio de la investigación, es decir, sustraer del conjunto múltiple a constituir, lo único.

Las propuestas a las que nos acercamos, los hechos que tomamos como referencia en nuestra argumentación, las prácticas que estudiamos, no son las únicas, pero sí que las hemos elegido (y ahí comienza el filtro investigador del que suscribe estas líneas) como si lo fuesen. Han sido seleccionadas como una sinécdoque de la realidad socio-político-cultural del período, como una parte que puede hacerse pasar por el todo, como el elemento que ilustra otros semejantes, como el ejemplo de la variada muestra de actitudes que se dieron en el periodo 1967-1982.

3.1 Evolución y antecedentes del contexto histórico internacional: de Yalta a Mayo del 68

Para comprender la profunda fisura que experimenta la sociedad y el cine español en el periodo que nos ocupa, hay que recordar que las prácticas rupturistas llevadas a cabo en lo social, en lo político y en lo cultural (de lo que nos interesa, lo cinematográfico), no respondían simplemente a la voluntad individual (ya fuera política o estética) de los

autores que las producían, sino que se vieron envueltas en un ambiente general, un cuadro contextual propiciado por numerosos cambios y profundas transformaciones sociales en el mundo occidental²⁰⁷. Aunque no es este el lugar de un examen histórico detallado de la situación o del contexto socio-estructural, tan sólo pretendemos trazar un recorrido por algunos hechos destacables del panorama político internacional que serían el referente de base de las actividades políticas subversivas que se ejercen en el seno del régimen franquista. Repasemos, pues, ciertas transformaciones y antecedentes de luchas sociales que se llevaron a cabo en el mundo occidental y que suponen el germen de ulteriores actitudes similares en España.

A principios de 1945 se establecen en la conferencia de Yalta las pautas definitivas de un nuevo orden internacional. Los victoriosos Aliados se proponen un reparto del mundo que no complace a casi nadie en Europa porque la negociación se establece sobre la base del poder de los negociadores. Las dos superpotencias, la URSS y los EEUU, con la puesta en marcha del Plan Marshall²⁰⁸ y la creación de las llamadas *democracias populares*, comienzan, a partir de 1947, a preocuparse crecientemente por perpetuar su propio sistema de dominación por encima incluso de sus presupuestos ideológicos. Pero es sobre todo a partir de 1956, tras la espinosa cuestión de Suez, en la que ingleses y franceses ven frustradas sus pretensiones frente a una inusual alianza soviético-americana, cuando se aceleran las inestabilidades de los

²⁰⁷ Para un detallado informe sobre estas mutaciones sociales se puede encontrar una profusa bibliografía que se reseña al final de este trabajo.

²⁰⁸ Un detallado examen del proceso llevado a cabo a través del plan Marshall, se puede consultar en: Ambrosius, G., Hubbard, W.H. *Historia social y económica de Europa en el siglo XX*, Madrid, Alianza Universidad, 1992.

procesos de dominación colonial debido a las presiones de las dos potencias.

La “gran Alianza” que se había formado durante la guerra entre la Unión Soviética, EEUU y Gran Bretaña, había sido el resultado de una coincidencia circunstancial de intereses, pero una vez acabada la contienda los antagonismos de base entre los distintos regímenes no pueden dejar de brotar de nuevo.

Francia, por su parte, con sus aventuras vietnamitas y las represiones de Madagascar, no para el avance destructivo de su política internacional y es responsable de uno de los mayores descabros coloniales que desemboca en la guerra de Argelia. Desde 1954 a 1962 las intervenciones del ejército francés en el país argelino producen el paulatino descrédito de su gobierno que se va agotando de crisis en crisis. Hacia 1956, “cuando las acciones del Frente de Liberación Nacional (FLN) argelino se multiplicaban, una coalición de radicales y socialistas con apoyo externo comunista gana las elecciones con un programa de paz que, naturalmente, no cumple”²⁰⁹.

Hasta 1958 se suceden los gobiernos, siempre formados con apoyo de PC (Partido Comunista), que imponen una escalada militar progresiva y ciertas atrocidades como torturas a presos argelinos. Hemos citado este caso para comprobar cómo el Partido Comunista Francés apoyaría sin ahogos la política radicalmente imperialista de sus socios contextuales, y desoiría las reivindicaciones de un movimiento que, integrado en su mayoría por intelectuales, empieza su andadura organizativa para

²⁰⁹ Torreiro, C. “Apuntes seguramente incompletos de una década poco prodigiosa”, en Perez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 35.

cumplir con un programa ciertamente revolucionario (aún para el entorno del PC). Así, quedándose al margen de esta reacción, se evita el enfrentamiento directo con los social-radicales y no suscribe las posiciones del movimiento, a saber: denuncia sistemática de la intervención y deshumanización del ejército francés en Argelia, y voluntad de convertirse en vehículo de la resistencia argelina. Se ponen en marcha campañas de prensa, se editan libros censurados en la clandestinidad, incluso se crean comités clandestinos de apoyo directo a los luchadores argelinos (como la Red Jeanson). La lucha crece hasta que se integran en ella organizaciones como la Unión Nacional de Estudiantes de Francia (UNEF), primera organización oficial francesa que reconoce al FLN en su congreso de 1960, a pesar de la influencia que en ella ejercía el PCF. En esta vorágine de acontecimientos se produce la firma de los acuerdos de Evian en 1962, en los que se pone fin al conflicto armado, al tiempo que suponen también el final del motivo principal de existencia de un movimiento progresista (con importante representación del mundo Universitario), que se organiza por vez primera al margen de la izquierda oficial representada por el PC, e incluso se oponía a ella.

Por otro lado, en Gran Bretaña, se desarrolla un movimiento paralelo de oposición al armamento nuclear desde 1958 conocido como la CND (Campaña para el Desarme Nuclear). Sus modos de hacer se basan en una agitación continua organizada en torno a las *marchas de Aldermaston*, largas marchas a pie hasta el lugar en el que se fabrica el armamento nuclear, pero el sentido profundo de sus protestas es, sin lugar a dudas, la denuncia del nuevo orden internacional salido de Yalta. Así, la situación que revela el CND no es muy diferente a la del resto de

Europa. De un lado, hay que reseñar la importancia del amplio proceso de reestructuración capitalista que se opera en paralelo a la reconstrucción tutelada por EEUU a través del “plan anunciado en 1947 por el Ministro de Asuntos Exteriores estadounidense, George C. Marshall, el Programa de Reconstrucción Europea (European Recovery Plan = ERP, Plan Marshall), que tuvo una importante función política”²¹⁰ y una de cuyas consecuencias más impactantes sería el aumento del nivel de consumo de las clases populares en Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Holanda. La intención de este plan es bien evidente, bajo el aspecto de una ayuda solidaria para reconstruir Europa tras la guerra se encuentra el cebo financiero que conduce a los países europeos al consumo y al endeudamiento con su “benevolente” acreedor. El mismo George C. Marshall afirma: “Es lógico que los EEUU *hagan todo lo que les sea posible* para favorecer la vuelta del mundo a una *salud económica normal*, sin la cual no puede haber ni *estabilidad política ni paz asegurada*”²¹¹.

De otro lado está la profunda reestructuración que sufre el sistema político en el proceso de adaptación al nuevo orden internacional, pero sobre todo la imperiosa necesidad de los partidos socialdemócratas occidentales de adecuar el contenido de su discurso político a la nueva situación (baste recordar el ejemplo del partido socialista francés y su papel en la guerra con Argelia para intuir el alcance de su interés puramente partidista y la magnitud de sus renuncias político-sociales).

²¹⁰ Ambrosius, G., Hubbard, W.H. *Historia social y económica de Europa en el siglo XX*, Madrid, Alianza Universidad, 1992, p.335.

²¹¹ Discurso de George C. Marshall en la Universidad de Harvard, 5/06/1947, citado en López Cordón, M. V., Martínez Carreras, J. U. *Análisis y comentarios de textos históricos II. Edad Moderna y contemporánea*, Madrid, Alambra, 1978, pp.371-373. La cursiva es nuestra.

En este ambiente, con los constantes reveses que sufren los partidos comunistas occidentales (partidos satélites del órgano central soviético) por las ideológicamente desafortunadas pero económicamente rentables alianzas estalinistas y los continuos vaivenes del régimen soviético y Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), se forja el desaliento de un determinado sector de la militancia, disconforme con la ortodoxia comunista, que se va organizando autónomamente en grupos lejos de la orbita de la izquierda oficial.

Además de estas experiencias en Francia y Gran Bretaña, tienen lugar otros movimientos reivindicativos en otros puntos de Occidente que producen cierta repercusión en determinados ambientes de la militancia político-artística española en años posteriores y ayudan al ulterior desarrollo de ciertas tendencias en España. Tras una época de radical anticomunismo y reaccionarismo desenfrenado, se opera en EEUU a principios de los años sesenta una radicalización de las luchas raciales que se concreta en la defensa a ultranza del voto negro en los estados sureños de la Unión. Estas campañas tienen tal repercusión social, tanto en ambientes de militancia negros como en blancos, que sobrepasan velozmente sus objetivos inmediatos y coinciden con la escalada bélica de la guerra de Vietnam. La organización SDS (*Students for a Democratic Society*) articula esas luchas denunciando tanto el anticomunismo derechista como el totalitarismo estalinista, pero va radicalizando sus posturas (crecen las manifestaciones universitarias contra la guerra) hasta que en el año de gracia de 1968 la represión general llevada a cabo por las instituciones represivas estatales, debilita considerablemente el movimiento, mermando sus aspiraciones y sus miembros. Aún así, la experiencia que aporta el SDS es fundamental,

porque supera los estrechos límites del guetto en que estaba inmerso el Partido Comunista Americano (PCA) y amplía el sentido y posibilidades de la lucha antitotalitaria²¹².

La campaña contra la guerra del Vietnam marca de un modo explícito a toda la izquierda europea, puesto que sirve de ejemplo de validez de métodos de lucha y de postulados surgidos al margen de la izquierda oficial tradicional, perfectamente capaces de hacer frente a nuevas situaciones y de interesar en su lucha a sectores hasta entonces automarginados de la sociedad, poniendo en evidencia que la espontaneidad y la movilización no están reñidos con la eficacia política de la lucha. El común denominador de esta “nueva izquierda”, formada por grupos heterogéneos, revistas o movimientos variados sería el rechazo de pleno a los dogmas establecidos por la tradición comunista internacional, la denuncia de un sistema de explotación obrera en el que se sustenta el estalinismo, la elaboración de una nueva teoría de la revolución alejada de los fantasmas leninistas del asalto al Palacio de Invierno

La realidad de Europa, pues, una vez superada económicamente la reconstrucción después de la IIª Guerra Mundial, se sitúa en la necesidad de afrontar en los años sesenta la reconversión de una pautas sociales determinadas y un sistema político en función de la nueva situación generada, como hemos visto, tras la implementación del Plan Marshall y las nacientes sociedades de consumo de masas. En este contexto se producen las manifestaciones estudiantiles que estallan en 1968 en casi

²¹² Una completa disección de algunos de estos episodios de la izquierda norteamericana la podemos encontrar en: Vienet, R. *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*, Madrid, Castellote, 1978.

toda Europa y la universidad se configura como el nuevo espacio de lucha y resistencia política. En palabras de Casimiro Torreiro:

Si hay una característica común a lo que podemos denominar como la primera fase del estallido sesentaiochesco, ésta es justamente el hecho de que fuese la Universidad y no el mundo laboral el motor de la lucha, lo cual no sólo dejó perplejos a quienes desde la izquierda tradicional ponían desde siempre el acento en el proletariado como agente revolucionario por excelencia, sino también a los ideólogos de la derecha que tildaron (y con absoluta razón) al movimiento de *revuelta de hijos de papá*.²¹³

La universidad era en el contexto de aquella época una buena muestra de las aspiraciones que los movimientos sociales tendrían ulteriormente a nivel global, y también un ejemplo de institución que concentraba en su seno las mismas contradicciones que el conjunto del aparato institucional, político y productivo. En las organizaciones de estudiantes se pasaba rápidamente del cuestionamiento del funcionamiento de la universidad a la puesta en cuestión del conjunto de la sociedad, los poderes y los mecanismos de representación política²¹⁴.

La primera manifestación de protesta estudiantil se organiza en Italia en 1967 contra la ley de reforma universitaria que promueve el gobierno. La *Unione Nazionale Universitaria Representativa Italiana*, UNURI, que había hasta entonces articulado la representación universitaria bajo auspicio del PCI (como lo habían hecho los franceses

²¹³ Torreiro, C. “Apuntes seguramente incompletos de una década poco prodigiosa”, en Perez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 45.

²¹⁴ Un sintético, pero lúcido estudio de este periodo de crisis se puede encontrar en: Font, D. “La crisis de la izquierda revolucionaria europea”, en *El Viejo Topo*, nº 12, septiembre 1977.

en su caso con la UNEF y el PCF o los británicos con la NUS y el PCB) sufre una crisis galopante que provoca la organización espontánea del estudiantado al margen de las estructuras de los partidos de la izquierda oficial.

Las huelgas proliferan por toda la geografía italiana hasta que en Enero de 1968 se celebra en Turín la primera asamblea nacional del *Movimento Studentesco*²¹⁵ (movimiento que sería uno de los pioneros en integrar distintas tendencias ideológicas que coexisten en su seno: obreristas, marxista-leninistas, maoístas, incluso militantes del PCI –algo impensable en Francia). Hay que puntualizar aquí que a diferencia de Francia, en el caso italiano, el PCI mantiene una actitud más ambigua y benevolente, lo que le lleva a incorporar algunos de los puntos del movimiento a sus propias reivindicaciones y a organizar encuentros para tratar de discutir las relaciones entre movimiento estudiantil y movimiento obrero. Para este movimiento la asamblea es la única instancia representativa válida y el poder estudiantil representa:

La necesidad de construir un movimiento político de masas sobre una línea alternativa a las estructuras, tanto de las existentes en la actualidad como de otras eventualmente reformadas, de estabilizar y extender los movimientos contestatarios que han ido surgiendo a lo largo de las luchas, a fin de lograr su desarrollo vertical (político) y horizontal (de masas), colocando siempre en el puesto de mando el problema del poder: tanto del actual como del nuevo y alternativo que está por construir.²¹⁶

²¹⁵ Movimiento que se posicionará expresamente en el terreno de la cultura y, por ende, del cine en su manifiesto “La cultura al servicio de la revolución” que se expuso públicamente durante la celebración de la IV Mostra di Cinema di Pessaro en junio de 1968, Perez Perucha, J. *Las Rupturas del 68. Los años que conmovieron al Cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 249.

²¹⁶ Massino, T. *Las Nuevas Izquierdas Europeas (1956-1976)*, Barcelona, Blume, 1978, vol. 2, pp. 459-460.

Pero es en Francia donde el movimiento de los estudiantes cobra mayor fuerza y donde mejor confluye con las reivindicaciones obreras, provocando un verdadero estallido socio-político-cultural. El movimiento pasa por una primera fase de revuelta, una segunda fase de coincidencia con el movimiento obrero, una tercera fase de represión y disolución/transformación de los grupos y una última de creación y organización de nuevos grupos que heredan directamente las enseñanzas revolucionarias del periodo anterior.

Hasta ese momento el movimiento estudiantil había funcionado, como hemos visto, por asamblea y propugnaba la acción directa, pero a partir de mayo de 1968 busca denodadamente la convergencia de lucha con el movimiento obrero y el distanciamiento de los dogmas de la izquierda tradicional que representa el PCF (y en el resto de Europa los respectivos PC nacionales, incluida España). En el manifiesto de unos de los grupos más radicales de la izquierda francesa, el Movimiento 22 de Marzo, se puede leer:

A partir de ahora, tanto en lo que respecta al funcionamiento del movimiento como a las diferentes alternativas referentes al conjunto de la sociedad, nuestra acción, estará determinada por una fiel observancia de los principios siguientes:

1. La autogestión por encima de todo.
2. La lucha contra cualquier principio de jerarquización.
3. La revocabilidad de todo cargo representativo, quedando el poder efectivo en manos de la colectividad.
4. La circulación permanente de ideas en la lucha contra el acaparamiento de la información o del saber.

5. La abolición, en la práctica, de la *división social del trabajo*.
6. El reconocimiento de la *pluralidad y la diversidad de las tendencias políticas* en el seno de los movimientos revolucionarios.²¹⁷

Tras la disolución violenta y la represión de las aspiraciones revolucionarias, tanto en Francia como en Italia, se producirá una desorganización profunda del movimiento, aunque pronto proliferarán los colectivos, revistas y asociaciones como *Lotta Continua* (LC) y *Proletari in Divisa* (PID), o *Gauche Proletarienne* (GP) y *Union de Jeunesses Communistes (m-1)* que recogen el testigo y las enseñanzas de Mayo y las integran en sus futuras luchas.

De este ambiente de luchas permanentes en el ámbito internacional no se sabría en España absolutamente nada. Es evidente que el bloqueo de estas informaciones por parte del Ministerio de Información del régimen responde a una voluntad de censura incuestionable, debido a la posibilidad de que estos acontecimientos en el resto del mundo despiertan las adormecidas conciencias de los españoles. Aún así, el goteo de información a través de medios no profesionales, vinculados a partidos políticos (en la clandestinidad), o de otros muchos modos, debido a la tradición resistente de una buena parte de la población de la época, mantiene al corriente de las revueltas obreras y estudiantiles a una parte de la resistencia antifranquista que comienza a reorganizarse en nuestro país y, naturalmente, extrae enseñanzas de estas luchas en Europa.

²¹⁷ “ Proposition du manifeste provisoire du mouvement 22 Mars, soumise a la discussion de ses militants”, recogido en Vidal-Naquet, P., Schnapp, A. *Journal de la Commune etudiante*, Paris, Seuil, 1969.

Aunque no obviamos ni restamos importancia a la influencia que tienen en España las transformaciones sociales llevadas a cabo en América Latina, en países como Chile, Cuba, Argentina o el Salvador, no vamos a ocuparnos de su estudio por exceder el alcance de nuestra investigación. En puntos más avanzados de nuestra argumentación y cuando resulte pertinente realizaremos alusiones, comentarios, o sucintas explicaciones de determinadas coyunturas latinoamericanas que tienen un papel determinante en la configuración de ciertas actitudes sociales que se desarrollan (simultánea o inmediatamente) en territorio español. También, en una posterior cronología detallada del periodo más complejo de nuestra investigación (1975-1982), incluimos referencias al contexto socio-político internacional que son una muestra sucinta de lo que acontecía más allá de nuestras fronteras.

3.2 Antecedentes en España: el franquismo. de la autarquía al desarrollismo.

Es evidente que los cuarenta años que perdura la dictadura de Franco en España “no pueden ser contemplados de una manera unitaria”²¹⁸. A lo largo de todo ese periodo se van sucediendo distintas generaciones de burócratas del régimen, se van transformando las mentalidades sociales de cada momento histórico concreto, y se producen cambios en el contexto internacional -como los que hemos apuntado más arriba- de los que el régimen no puede abstraerse.

En cualquier caso, para ir centrando nuestra exposición sobre la cuestión que nos interesa, dedicaremos gran parte de nuestra atención a observar las características y evolución de la tutela institucional del cine

²¹⁸ Hueso, J. M., *Historia y cine en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1990, p.149.

español en esa época. De este modo, situaremos ciertos movimientos que suponen las primeras manifestaciones de la disidencia cinematográfico-política en España, cuyos máximos exponentes en los años setenta serán estudiados posteriormente con detenimiento. Buscaremos establecer una sincronía entre los acontecimientos que suceden en el campo cinematográfico y aquellas claves que marcan el desarrollo y evolución de los grupos sociales en su conjunto. Nos referiremos al sector de espectáculos como muestra del estado del movimiento obrero antifranquista en creciente desarrollo y como esfera en la que se gestan algunos movimientos de resistencia política²¹⁹.

3.2.1 La época de la autarquía: control cinematográfico y génesis de la resistencia antifranquista.

Durante el franquismo el mundo del cine (y la sociedad en general) en España vive una situación muy especial. Se produce una centralización y un control exhaustivo sobre todos los aspectos de la vida cinematográfica, también un proteccionismo a ultranza del cine de producción nacional frente al cine extranjero y, como colofón, la imagen se convierte en el instrumento propagandístico más potente del régimen de Franco siendo utilizada como medio de exaltación de la ideología falangista.

En la época de la autarquía, desde el final de la guerra hasta los años cincuenta, el control de los aspectos cinematográficos pasa por la

²¹⁹ La reorganización revolucionaria del Sindicato del espectáculo en España tiene un precedente en la Colectivización del mismo que se llevó a cabo por las bases obreras en 1936 y cuya experiencia se puede estudiar consultando, entre otros: Gubern, R. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española/Ministerio de cultura, 1986.

creación de determinados órganos administrativos que cumplen esa función. Desde 1942 comienza el funcionamiento del noticiario NO-DO²²⁰ y se crea el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), organización que sería uno de los elementos que ejercería mayor control sobre la producción cinematográfica española dadas sus implicaciones con ciertos sectores de la industria y su programario ideológico de tintes utópico-fascistas:

La definición de este sindicalismo fascista, denominado en España nacionalsindicalismo, se produce en el epígrafe XIII del Fuero del Trabajo. Allí se establece que todos los trabajadores se integren en un sindicato único, total y jerárquico. Único porque se sitúa en un mismo organismo y bajo una misma denominación (“productores”) a los empresarios y las masas obreras. Total porque trabajadores y empresas dejan de perseguir intereses particulares y se convierten en una “comunidad de intereses y fines” al servicio del Estado. Jerárquico o vertical porque borra las clases sociales, basadas en diferencias económicas e instaura las jerarquías sociales, basadas en los diferentes puestos de responsabilidad que el trabajador ocupa en el sistema productivo. La unidad anula la confrontación política; la totalidad, la competitividad económica; y la jerarquía, la lucha social.²²¹

Con este ideario retórico, el régimen se aseguraba la imposición de un sistema sindical controlable e inocuo en términos políticos y la anestesia de la conciencia obrera necesaria para continuar con su “obra espiritual”.

²²⁰ Un completo estudio sobre este famoso noticiario franquista y su contexto se puede encontrar en: Sánchez Biosca, V. Tranche, R. *NO-DO: El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 2000.

²²¹ Diez Puertas, E. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, p. 72.

En 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo del cual dependerá el cine hasta el final del franquismo. La censura²²² interviene en diversas facetas del proceso cinematográfico y extiende su control a múltiples aspectos de los filmes como el político, el religioso, el moral, o el social. Se instaura la censura del guión y otras muchas medidas que, a falta de una regulación legislativa producen continuos cambios en las sensibilidades de los autores que presentan sus proyectos a subvenciones gubernamentales. No obstante, bajo la atenta mirada del régimen se produce un cine en el que se constata de manera evidente la interpretación oficial que se hace del pasado de nuestro país, se dedica una especial atención a ciertos momentos históricos y se crea una imagen imperial del concepto de *Hispanidad*. Las obras hacen un uso propagandístico de las imágenes y el tema de la exaltación militar puebla las producciones, como podemos comprobar en títulos tan representativos como *Alba de América* o *El crucero Baleares*, sin olvidar *Raza* y sus vicisitudes.

Determinados procesos internacionales se producen en relación con España, como el retorno de los embajadores, el ingreso en la organización de la ONU, o el establecimiento en nuestro territorio de bases americanas del ejército USA. El régimen no goza de mucho crédito entre las naciones europeas, y la resistencia se organiza en el exilio después de que las Agrupaciones Guerrilleras²²³ fracasaran en su intento de oposición armada, organizada y clandestina contra el régimen dentro de nuestras fronteras. Es en el exilio, pues, donde se fraguan las

²²² Hueso, J. M., *Historia y cine en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1990, p. 151.

²²³ Los conocidos en muchos ámbitos como Maquis era los guerrilleros pertenecientes a estas agrupaciones que penetraron en una avanzadilla numerosísima por los pirineos en plena dictadura franquista, en 1947 y cuyos grupos se extendieron, sobre todo por Levante y Aragón.

primeras manifestaciones de oposición antifranquista en el mundo del espectáculo.

A principios de los años cincuenta la FEIEP-UGT y la SUIEP-CNT cuentan con importantes puntos de afiliados en Francia, México y Argentina, países que habían acogido buena parte del exilio político español de posguerra. El objetivo de estas organizaciones es derribar al franquismo y restaurar una república que devuelva las libertades a los ciudadanos. La FEIEP pone en marcha dos estrategias diferenciadas de lucha que darán sus frutos posteriormente: por un lado, “organizar la resistencia en el interior a través de un sindicato clandestino del espectáculo, acción que fracasa al chocar con la violenta represión franquista”²²⁴; por otro, minar el reconocimiento internacional del régimen exigiendo a las organizaciones internacionales de espectáculos el cese de cualquier actividad o contacto con las instituciones y empresas franquistas.

Mediante estas acciones se consiguen ciertos éxitos, pero sobre todo se logra que el régimen se esfuerce en mantener la “compostura” en el contexto internacional y quede constantemente en evidencia. Contra esta política de descrédito internacional el estado organiza las llamadas *embajadas culturales* (germen de la promoción interesada de ciertos valores cinematográficos de la que haría gala el régimen en la siguiente década) y adopta una postura tolerante con los artistas exiliados que quieren retornar a España.

La existencia de sectores disidentes que propugnan la necesidad de un cambio, una renovación en el terreno cinematográfico del panorama que auspicia el régimen franquista, es una muestra de que las cosas están

²²⁴ Diez Puertas, E. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, p. 99.

cambiando de algún modo. La renovación que se pretende en el cine supone el elemento fundamental que da forma a una voluntad de cambio cuya motivación tiene un carácter explícitamente político. En algunos casos como el de Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay o Eduardo Ducay los jóvenes cineastas participan activamente en el PCE y los movimientos intelectuales que de él se derivan. El movimiento intelectual del PCE es una continuación de los movimientos antifascistas de los años treinta, que se encuentra, como aquellos, sometido a la influencia del órgano central del PCUS desde Moscú (también como otros movimientos Europeos, como hemos visto anteriormente). Se pretende unir en él “a escritores, periodistas, abogados, artistas, cuadros técnicos, etc., cuanto más famosos mejor, cuanto más líderes de opinión mejor, sin importar si comulgan o no con el marxismo (...) basta con que disientan del régimen”²²⁵.

Fruto de este movimiento heterogéneo y diverso se crea la Organización de cineastas del PCE (OCPCE) cuyo cometido concreto es “captar específicamente a los intelectuales del mundo del cine y crear plataformas de oposición dentro de la industria cinematográfica española que contrarresten la labor proselitista que el franquismo realiza a través de este medio”²²⁶. La labor del partido se concentra a partir de este momento en la nueva estrategia de trabajar en la legalidad, es decir, intervenir desde un cierto *movimiento marginal*, que puede hacer oposición con medios perfectamente lícitos pero alternativos a los oficiales (como por medio de una productora de cine independiente, o una revista cinematográfica). Estas plataformas, además de crear y

²²⁵ Diez Puertas, E. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, p. 101.

²²⁶ Diez Puertas, E. *Op. Cit.* p.102.

promover productos culturales con cierto sentido social, sirven para integrar a otros intelectuales no marxistas. El PCE propone un programa asumible por todas las tendencias contrarias al régimen, que sirva de base para el trabajo conjunto de las fuerzas democráticas.

Así, se crean diversas plataformas cinematográficas de resistencia entre las que destacan por un lado, la revista *Objetivo*, que es una evolución de la sección de cine de la revista *Índice* de la que se encargan los miembros de la OCPCE (Muñoz Suay, Bardem, Ducay) y que tan sólo se publicaría desde mayo de 1953 hasta octubre de 1955, fecha en la que sería “prohibida debido a la radicalización de la línea editorial que promueve el PCE”²²⁷, y por otro lado, la productora UNINCI²²⁸.

Pero la disidencia cinematográfico-política se había venido ejerciendo en el seno del franquismo a través de dos frentes: El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y la Universidad (concretamente Salamanca), de donde procedían básicamente los protagonistas de esa oposición. El IIEC se había creado en 1947 siguiendo el patrón del *Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma* y en el año 1950 salía la primera promoción de titulados, entre los que se encontraban Berlanga y Bardem, entre otros. Por otra parte, la creciente actividad cultural universitaria que se ejercía bajo los auspicios del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU) produce un relanzamiento de los cineclubs en diferentes ciudades españolas como

²²⁷ Diez Puertas, E. *Op. Cit.* p.103. En este libro se encuentra un Apéndice, el número 2, de considerable valor para la historiografía fílmica, en el que se encuentra, entre otros, un documento que contiene un informe inédito en el que un miembro del PCE realiza un balance crítico de la situación del momento y repasa la actividad de la organización de cineastas del PCE, incluyendo algunas decisiones del partido en torno a la línea editorial a seguir en la revista *Objetivo* que llevarán a su prohibición.

²²⁸ Productora de sobra conocida de la que apenas trataremos en nuestra investigación pero que tiene una importancia de relieve en el panorama del cine político realizado en España bajo el franquismo.

Valencia, Zaragoza, Salamanca, o Barcelona y se revitalizan proyectos editoriales que se concretan en la publicación de numerosas revistas culturales (como *Objetivo*) en las que se denuncian las estrategias y pobreza del cine oficial, y se preconiza la necesidad de reivindicación de una alternativa regeneracionista, realista y de mayor calidad en el cine y la cultura Española.

Indudablemente, es evidente que el alcance de esa voluntad de reinventar un cine español diferente del establecido, integrado en una cultura nacional de mayor recorrido, se movía en el difícil y resbaladizo terreno del posibilismo y, en muchas ocasiones, se veía inmerso en un proceso de inserción en el discurso del régimen. Pero no es menos cierto que rechazar en ese momento histórico cualquier forma de posibilismo y cerrarse a cualquier forma de recuperación por el poder, significaba auto-introducirse en un auténtico vacío, pues fuera del sistema político-industrial no había espacio en absoluto. Como veremos en el bloque siguiente, las experiencias cinematográficas que estudiamos se enfrentan a un contexto en el que el régimen ha mudado su piel y la presión social se hace insostenible desde el poder franquista, así que, debido a múltiples factores, la automarginación a la que se someten esos movimientos culturales obedece a la existencia (o a la creación) de un espacio de contestación fuera de los límites institucionales y la industria cinematográfica que era posible edificar.

La política cultural del régimen desde los años 50 ya había planteado un punto de inflexión al abrirse a ciertas tendencias innovadoras, sin duda puramente esteticistas y de presunta inocuidad política. En cierto modo esta política, cuyo principal artífice fuera Manuel Fraga, sería la continuación de la operación de legitimación

internacional de la imagen exterior del régimen que había comenzado con las *embajadas culturales* en los años cincuenta y cuyo colofón sería el lanzamiento del Nuevo Cine Español (N.C.E.), como veremos posteriormente.

El punto de convergencia de toda esta cultura de la disidencia se produce en las *Conversaciones de Salamanca*, que reúnen a todo el abanico de posiciones cinematográficas del periodo. Aunque es un episodio del cine español que ha sido estudiado en abundancia²²⁹, trazaremos un escueto esbozo de sus aportaciones al posterior desarrollo del cine y la cultura en España. Organizadas por el cine club Universitario del SEU de Salamanca, y con la aprobación de los Directores Generales de Enseñanza Universitaria y Cinematografía, se celebran entre el 14 y el 19 de Marzo de 1955. Dirigidas por Basilio Martín Patino, y bajo el auspicio institucional, las conversaciones tienen un soporte activo en la revista *Objetivo*, que realiza un “llamamiento” a las Conversaciones en su número 5 de mayo de 1955 en el que reincide en buena parte de los postulados regeneracionistas, reclamando el cine como medio contemporáneo de expresión y llamando la atención de intelectuales, escritores, cineastas, críticos, profesionales, etc.

Como punto de arranque, el conocido pentagrama bardemiano definía la situación que con estas conversaciones se pretendía cambiar: “El cine español actual es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. Los participantes, cuya variada procedencia enriquecía y aportaba valor al encuentro, provenían de casi todas las tendencias que se observaban en la actividad cinematográfica de la época: desde militantes

²²⁹ AAVV, *El Cine Español desde Salamanca (1955-1995)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995.

clandestinos del PCE, a falangistas “blandos”, sectores católicos e incluso personajes inequívocamente adscritos al régimen. Entre los asistentes se contaba con Basilio Martín Patino, Joaquín de Prada, Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, José Luis Sáenz de Heredia, Álvaro Del Amo, Jesús Fernández Santos, García Escudero, Carlos Saura, Julio Diamante, etc.

Como vemos, de esta asombrosa variedad se derivaban tantas concepciones del cine casi como asistentes a las conversaciones, pero lo que es indudable es que esa “forzada” unidad se articulaba en torno a un objetivo táctico común como la crítica de la situación del cine español y la necesidad de un cambio profundo que afectase a todas las esferas del hecho cinematográfico. El punto de vista desde el que se realiza esta revisión del estado del cine español es el de una pequeña burguesía intelectual, “mal incrustada en el aparato cinematográfico de posguerra que, a cambio de una mejor inserción en este, se ofrece como recambio que lo modernice y lo adecue a las nuevas necesidades”²³⁰.

Así, comprobamos cómo la afirmación del pentagrama de Bardem, que mostraba una valoración negativa del cine español del régimen, no es del todo acertada, y harto discutible desde múltiples puntos de vista. La supuesta falsedad y debilidad del cine español correspondían efectivamente a su eficacia política desde la óptica del franquismo y su rentabilidad en términos de “adoctrinamiento social”. La situación de clase desde la que se hacía la crítica por parte de los intelectuales salmantinos, que era la de una pequeña burguesía intelectual más o menos radicalizada según los casos, les impedía comprender en su totalidad el alcance y recorrido de la estrategia cinematográfica del

²³⁰ Hernández, M. Revuelta, M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p.35.

régimen franquista (el primer punto del conocido pentagrama ilustra esta falta de perspectiva) y les obligaba a ofrecer al estado soluciones de recambio.

De este modo se puede ver en el manifiesto salmantino una mezcla de idealismo y de confusión entre intereses propios y ajenos, entre la ideología del régimen y la realidad socio-económica del país. Se ignora la realidad aplastante de la política cinematográfica oficial que consiste en: la existencia de una directriz cuyo cometido es el embrutecimiento y la asepsia cultural; la existencia de un cine social, intelectual y estéticamente acorde con tal propósito; un programa para sentar las condiciones necesarias en las que el evidente raquitismo industrial no fuera más que una cómoda argucia económica coordinada desde la administración y que enriquecía rápidamente a la lumpenburguesía cinematográfica cercana al franquismo. En contra de lo que los intelectuales salmantinos interpretaron, no se enfrentaban con un cine “políticamente ineficaz, sino con un aparato cinematográfico que, al margen de desajustes más o menos importantes, cubría eficazmente las necesidades políticas de las clases en el poder en materia cinematográfica”²³¹.

En resumen, no hay duda de que las aspiraciones de las Conversaciones de Salamanca eran posibilistas y gradualistas, es decir que se movían dentro de lo que era *posible* tolerar por el régimen y la apuesta metodológica de pequeños logros paulatinos que produjesen transformaciones *graduales* sin fisuras violentas, rupturas o enfrentamientos, tal como el conjunto del movimiento regeneracionista

²³¹ Hernández, M. Revuelta, M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p.35.

que acompañaba estas manifestaciones culturales. Las demandas del hasta entonces inexistente código de censura, del fomento del cine desde la administración, de la potenciación de la enseñanza cinematográfica y el apoyo al cine de “calidad” (criterio que no deja de sorprendernos, transcurrido el tiempo y asimiladas las películas), y la justificación de todo ello en aras del valor cultural del cine, no eran, ciertamente, peticiones revolucionarias en absoluto. Incluso el régimen recuperaría algunas de ellas más tarde.

En el fondo, observamos cómo la preocupación esencial de los intelectuales salmantinos se centra en la regeneración de la protección económica y de la censura, dos de los principales instrumentos de represión del aparato cinematográfico español que cercenan el óptimo funcionamiento ideológico del cine del régimen. Los límites de su trasgresión son los establecidos por el franquismo, y de su posterior recuperación se hará cargo el aparato ideológico del estado. Desde luego, las *Conversaciones* tendrían una considerable repercusión en los ambientes culturales de la época, y supondrían ciertos avances.

Sin magnificar su posterior influencia, es innegable que el valor inmediato que tienen y el acontecimiento cinematográfico que suponen todavía se muestra como la única actitud renovadora en el acomodaticio ambiente cinematográfico del momento, y así lo creemos, pese a sus carencias y perversas recuperaciones políticas. Salamanca es un símbolo no sólo de la disidencia cinematográfica, sino del panorama de nuevas actitudes políticas que estaban surgiendo en el seno de la acción antifranquista, las cuales tendrían su reflejo en otras realidades simulares que se vivían en las estructuras políticas de los países anglosajones como vimos en el epígrafe anterior.

3.2.2. La España del desarrollo: García Escudero y el aperturismo

Con la influencia de los últimos acontecimientos en materia cultural que se habían producido en España, y los nuevos aires de “reforma liberal”²³² del régimen, la nueva situación se va configurando poco a poco. A principio de los años sesenta la fisonomía española se encuentra en proceso de auténtica mutación.

La sociedad experimenta el impacto de las medidas del I Plan de Desarrollo Económico de 1963²³³ y se vive uno de los momentos de expansión económica más importante hasta entonces conocido. Se está produciendo la transformación del campesinado en proletariado urbano y consecuentemente la despoblación rural. La mano de obra necesitada de trabajo abunda y el trabajo de peoneo o braceo, también. Como consecuencia de las directrices macroeconómicas de choque que se venían aplicando desde 1960, se incrementa de modo exponencial el turismo y la masiva entrada al país de capital extranjero. El conocido como *boom* del turismo es una realidad, el país se encuentra en una fase en la que se está produciendo una transformación profunda, una verdadera ruptura estructural basada en un cambio en la naturaleza de las fuerzas productivas y en un aumento del poder adquisitivo. Esta situación de bonanza económica transforma radicalmente el país y produce su

²³² Algunos historiadores como John Hopewell han defendido la más que discutible tesis de que el franquismo emprendió una cierta reforma liberal en aquel periodo, Hopewell, J. *El cine español después de Franco. 1973-1988.*, Madrid, El Arquero, 1989.

²³³ Un informe detallado de los planes lo encontraremos en: Oliver Alonso, O., Ros Hombrevella, J. “Los planes de desarrollo”, en *Historia Universal del Siglo XX*, Ed. Historia 16, volumen 29, 1985, pp. 111-128.

paulatina introducción en la era del consumo, en la que también se encuentran inmersos el resto de los países europeos.

Como consecuencia de ello, se comienza “desde el punto de vista institucional con una controlada, muy tímida apertura política y con una ofensiva diplomática en pos de la homologación internacional del régimen”²³⁴. Esa apertura, desde luego, se tiene que encargar a una nueva hornada de sectores afines al franquismo, que debido al abandono de algunos de los viejos valores de base del movimiento a causa del acoso del capital monopolista, se erige como único interlocutor posible y planificador/ejecutor de las nuevas orientaciones de los aparatos ideológicos de Estado. En ese proceso de re-adaptación del régimen se le concede un papel determinante al cine, que como medio de masas es el cauce ideal para ese *lavado* de imagen. Para el régimen el objetivo es claro: demostrar que la propaganda institucional que llega al exterior y que afirma la existencia en el país de “aires de renovación”, es cierta. Se trata de hacer ver al mundo que el estado falangista “liberalmente reformado” estimula la creatividad de los artistas y que la censura se basa en criterios mucho más permisivos y elásticos.

Toda esa “representación” política de cara al exterior va a producir sus efectos, pero también va a provocar numerosos escándalos y reveses al régimen. Un buen ejemplo de esto es la tormenta política desencadenada en el Festival de Venecia tras la proyección del film *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), en la que ciertos grupos antifascistas italianos usaron el título de la película para poner en marcha una campaña contra la dictadura española. García Escudero y otros funcionarios del régimen abandonaron el Festival enviando una carta al

²³⁴ Torreiro, C. ¿Una dictadura liberal? (1962-1969), en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 296.

Ministro Fraga Iribarne en la que condenaban a Berlanga como un elemento útil para los intereses de los eternos enemigos de España. El cineasta, no obstante, seguiría causando problemas al régimen durante su periplo internacional sainetesco. Por ejemplo cuando E. G. Robinson – famoso actor miembro del jurado del festival- considera el título de *Bienvenido Mr. Marshall* ofensivo para su país, o cuando se distribuye el billete de dólar como promoción de la película en el Festival de Cannes en el que la efigie de Pepe Isbert sustituye a la de George Washington y llega a manos de las tropas de la armada yanqui, etc²³⁵.

Pero en el interior del país y, más concretamente, entre las filas de la oposición al régimen no se espera que esa imagen exteriorizada y forzada de apertura vaya a tener alguna correspondencia en el terreno de la lucha política.

Aunque en el seno del franquismo se produce algún reajuste orientado en la dirección de la reorganización institucional, el intento de conservar los principios ideológicos del Movimiento y ajustar la estructura del Estado a los nuevos tiempos, se resuelve en la voluntad de realizar una actualización de las instituciones con el evidente propósito de hacerlas útiles para preservar y perpetuar el estado de las cosas tal y como lo concibe el propio régimen franquista. En esos años se producen películas tan explícitamente propagandísticas como *Franco, ese hombre* (J.L. Sáenz de Heredia, 1964), con la conmemoración de los llamados “25 años de Paz”, pero la tendenciosidad de los filmes se reduce considerablemente (aunque sólo sea en términos de cantidad) y se prepara un nuevo ambiente cultural en general.

²³⁵ Caparrós Lera, J.M. *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, Dopes, 1978, p. 44.

Así, en esta década el franquismo va elaborando un tejido legal que se apoya en diferentes instituciones que garantizan el nuevo funcionamiento represivo del sistema dictatorial, pero que verán frustradas sus aspiraciones por el agotamiento del régimen y los envites continuos de una creciente oposición antifranquista que se seguía fortaleciendo en el interior del país.

En 1963 se crea el Tribunal de Orden Público (TOP) que cumple las funciones de garante de la seguridad interna y con el que la represión del régimen se recrudece. En 1966 se propugna la Ley de Prensa e imprenta con la que se da forma legal a ese nuevo deseo de tolerancia censora por parte del régimen. En 1967 entra en vigor la Ley Orgánica del Estado y la Ley de Libertad Religiosa que trataba de hacer compatibles sus disposiciones con los postulados del Concilio Vaticano II. En 1968 se declara el estado de excepción en la provincia de Guipúzcoa y se producen violentas intervenciones policiales. En 1969 se hace oficial la garantía continuista del régimen, la sucesión de Franco por el heredero del trono monárquico, Juan Carlos I de Borbón. El mismo año se declara el estado de excepción en la totalidad del territorio nacional y todo el esfuerzo aperturista del franquismo se vendrá abajo con el aumento de la inestabilidad social, el control y la represión policial en diferentes puntos del estado.

Como decíamos, en estos años la población española vive unos momentos en constante transformación. El franquismo agota hasta el último aliento su poder mientras la sociedad se abre a horizontes que no resultan controlables por el régimen. Mientras éste se afana en su supervivencia y se disfrazaba de lo que sea con tal de no sucumbir,

proliferan actitudes, militancias, sensibilidades que no pueden sino anunciar su final.

En las filas de la resistencia y el movimiento antifranquista se padece una tensión creciente y se vive con una ilusión desbordada por las libertades democráticas, aunque después de la transición algunos verían como esas palabras perderían el sentido que se les atribuía. La paulatina organización y crecimiento de este movimiento resistente causaría numerosos problemas al régimen, pues se fortalecía el PCE y se hacía molesta su actitud opositora. Hacia 1965 surgen los primeros sindicatos estudiantiles que manifiestan con diferentes intensidades su oposición al régimen. Las primeras movilizaciones importantes desembocan en huelgas de estudiantes, en 1967, que provocan el cierre de las universidades de Madrid y Barcelona.

En cuanto al movimiento obrero, desde los principios de los años sesenta Comisiones Obreras (CCOO) se había organizado como principal elemento de oposición antifranquista, y se multiplican las acciones subversivas. Esa tarea de oposición laboral se lleva a cabo a través de los convenios colectivos. La periódica negociación de sus disposiciones “promueve en las empresas comités de obreros que actúan al margen del sindicato oficial y son un acicate para la vuelta de los sindicatos históricos o el nacimiento de organizaciones nuevas en la lucha sindical”²³⁶. La estrategia que se sigue en el sindicato, creado provisionalmente a raíz de las huelgas de Asturias en 1958, es, pues, la de la infiltración en el sindicato vertical. Abundando en la línea opositora del PCE, CCOO recurre a plataformas legales.

²³⁶ Diez Puertas, E. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, p. 110.

En vez de llevar a cabo sus actividades como una organización clandestina tal y como había venido sucediendo en los años anteriores desarrollando acciones paralelas al sindicalismo oficial, se opta por recurrir a presentarse a las elecciones sindicales para conseguir la infiltración en el SNE, copar los puestos de delegados sindicales y plantear demandas democratizadoras como libertad de expresión en las reuniones, sumisión de la minoría a los acuerdos de la mayoría, etc. Se ponen en marcha las Asambleas Democráticas de Base (ADB)²³⁷, como cabeza de una organización de masas, en las que participan todos los trabajadores sin distinciones de ideología. De estas asambleas sale una Comisión Obrera (figura de la que deriva el nombre del sindicato) que actúa en representación de todos los trabajadores y ejecuta la línea política decidida por la mayoría. Sin duda, CCOO fue el punto de convergencia y el motor de la creciente agitación obrera de la década, llevando al régimen a sufrir pequeños colapsos y padecer numerosas huelgas en distintos sectores de la industria.

En el terreno estrictamente cinematográfico es con el nombramiento de José María García Escudero como Director General de Cinematografía en 1962 cuando se producen una serie de cambios significativos en las estructuras del cine español. Antiguo miembro del cuerpo jurídico del ejército del aire, crítico cinematográfico (colaborador de la revista cinematográfica *Film Ideal*), ex-presidente de la Federación Española de Cine-Clubs y activo participante de las Conversaciones de Salamanca, García Escudero, que ya había pasado fugazmente por ese

²³⁷ Un estudio que explica a la perfección el papel de la organización sindical clandestina durante la década se puede consultar en: Forewaker, J. *La democracia Española*, Madrid, Arias Montano, 1990.

puesto en 1951, es elegido por el entonces Ministro de Información, Manuel Fraga, por su especial competencia en la materia.

Dada su adscripción católica y su actitud dialogante, es uno de los pocos miembros del régimen, que puede asumir esas funciones y que encarna las virtudes del aperturismo (más bien reformismo continuista en nuestra opinión) de las que el régimen pretende hacer gala en la década de los sesenta. Durante el periodo que ocupa el cargo, se encarga a la perfección de ese “lavado de cara” del régimen para el que ha sido nombrado y lleva a cabo toda una política que transformaa el panorama del cine español.

Así, García Escudero, se hace cargo del organismo del que depende oficialmente un cine que estae estancado desde los años cincuenta, en una situación de dejación institucional. Él mismo afirmaría que: “no es que en diez años no se haya hecho una política: es que no se ha hecho nada”²³⁸.

No obstante, el nuevo director tiene cierta sensibilidad hacia algunas de las aspiraciones de la profesión de las que había podido tener conocimiento directo desde su asistencia a las Conversaciones de Salamanca y personifica una renovación que Casimiro Torreiro caracteriza por:

la adopción de una política de signo claramente tecnocrático, de racionalización del mercado, de pretendida sustitución de las estructuras del viejo cine del régimen por una nueva generación de cineastas más atentos a las potencialidades culturales del cinematógrafo e incómodos con la estulticia del cine comercial al uso (...) y de una apertura hacia el exterior tanto desde el punto de vista de la

²³⁸ García Escudero, J. M. *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 37.

exportación como del estímulo a la acción de inversionistas extranjeros²³⁹.

El mismo año de 1962, el IIEC se convierte en la Escuela Oficial de Cine (EOC), y la reforma está lanzada. El discurso inaugural de la EOC pronunciado por Manuel Fraga es un buen ejemplo de la protección que el régimen ofrece al cine a sabiendas de su poder como instrumento propagandístico: “Debemos pensar en grande y llevar nuestro mensaje a ese mercado potencial del mundo hispánico (...) Dentro de esa protección (la estatal) el Instituto, hoy Escuela Oficial de Cinematografía, tiene un puesto destacado”²⁴⁰. La transformación del IIEC en EOC se lleva a cabo por parte del régimen consciente de que sólo con una hornada de cineastas de nuevo cuño, la operación de legitimación internacional del reformismo franquista va a quedar amortizada en términos políticos.

Una serie de medidas legislativas son lanzadas paulatinamente como colchón normativo sobre el que se comienza a articular dicho proceso. Se crea una nueva categoría junto a la tradicional de interés nacional que se denomina de *interés especial*, en la que se enmarcan todos los filmes que responden a una notoria voluntad artística. Un Fondo de Protección garantiza la ayuda que puede alcanzar hasta un 50 % si el film es seleccionado a concurso por algún festival de renombre internacional. El organismo encargado del reconocimiento de tal categoría es la Junta de Clasificación, que había evaluado hasta entonces

²³⁹ Torreiro, C. *¿Una dictadura liberal? (1962-1969)*, en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 301.

²⁴⁰ Hernández, M. *Revolución, M. 30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p.57.

las películas para otorgarles subvención. Así, el estado se asegura que su intervención se lleva a cabo por los mismos hombres que han supervisado el correcto funcionamiento, en términos de rentabilidad política, del viejo cine en las épocas más oscuras del régimen.

En 1963 se establece uno de los instrumentos más eficaces de control del cine, las Normas de Censura Cinematográfica (NCC). El aparato censor del régimen había venido funcionando desde el principio de la dictadura sin unas pautas de funcionamiento concretas ni una línea de actuación definida. La censura era una operación de desigual actuación y se regía por una gran cantidad de variables como podían serlo el ánimo del propio censor, la posible animadversión personal hacia determinados autores, el momento evolutivo de la sociedad, etc.

Desde varias plataformas se había pedido repetidamente que se regulase esta institución, como Salamanca, y el nuevo director general es consciente de esa necesidad, esta decidido a implantar mecanismos de control, pero de un modo regulado. Se redactan un conjunto de reglas que por primera vez recogen por escrito ciertas normas que habían venido siendo aplicadas genéricamente desde el principio del franquismo, aunque sin marco legislativo que las sustentara. Sus grandes líneas de actuación se centran en conseguir “un triple objetivo: el control político, moral, y religioso”²⁴¹. Sin embargo la actuación de las Juntas de Censura, como bien muestra Román Gubern en su estudio sobre esta institución²⁴², resultó ser una improvisada aplicación de la más

²⁴¹ Torreiro, C. *¿Una dictadura liberal? (1962-1969)*, en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 302.

²⁴² Gubern, R. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.

absoluta casuística, con lo que la regulación, en el fondo, no había servido, en términos administrativos, para absolutamente nada.

También, además de establecer una regulación de la censura, García Escudero trata de aplicar una política que despliegue dos frentes de actuación: uno industrial y otro cultural. Desde los sectores más conservadores de la industria (y en detrimento de los intereses económicos de este grupo) se critica su política por su apuesta por un cine de autor que responda a los presupuestos y orientaciones estéticas de los “nuevos cines” europeos. Las medidas que habían empezado a aplicarse con la declaración del *interés especial*, continúan su andadura mientras otras medidas legislativas entran en vigor con el objetivo claro de reforzar las anteriores.

En 1964, se ponen en marcha las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, con las que se advierte el interés de la administración franquista por potenciar el desarrollo del sector productivo cinematográfico y con el que se procura un marco jurídico de protección, promoción y estímulo de la producción propia. Ahora bien, la medida más importante que se toma en esos años y cuya dimensión alcanza tintes políticos, es sin duda la eliminación de las categorías que establecía la Junta de Clasificación.

La jerarquización de la cantidad subvencionable sobre el coste total de una película, en función de una clasificación con la que se establece un porcentaje de subvención, había sido una cuestión espinosa durante todo el periodo anterior. Con estas normas se produce la sustitución de esa clasificación por una cantidad automática equivalente al 15 % de la recaudación bruta, porcentaje sobre taquilla al que tiene derecho toda producción española en los cinco primeros años de su

carrera comercial. Esta medida supone la derogación de la categoría de *interés nacional*, elemento fundamental en el mecanismo de control ideológico franquista. Otra medida que se toma desde la administración es la de incluir en su legislación “la concesión de avales para la producción de hasta un millón de pesetas, a retornar en un plazo máximo de tres años”²⁴³. A partir de 1964, el estado dispone la concesión de crédito a través de distintos mecanismos²⁴⁴, con lo cual se facilita el acceso al mundo de la producción cinematográfica de nuevos patronos.

Con todo, comprobamos cómo la nueva política económica (cuya estructura legal descansa sobre el corpus jurídico que se aprueba bajo el mandato de García Escudero y se complementa con una serie de normativas cuyo objeto es el intervencionismo del estado) favorece la producción durante esa década de dos tipos de filmes: por una parte, un cierto cine de consumo, realizado por sectores conformistas y anclados en una tradición basada en las subvenciones que esperaba de sus productos una rápida amortización; por otro, las películas de un determinado tipo de cine denominado “culturalmente protegido”²⁴⁵, en cuyo origen se encuentra la novedad e inconformismo de los planteamientos de los cineastas de la EOC, de un lado, y el interés denodado del régimen por controlar ese cine de oposición, recuperando la suave disidencia (más o menos cribada por la censura, ya hemos visto cómo al régimen le surgían algunos contratiempos con determinadas

²⁴³ Torreiro, C. ¿Una dictadura liberal? (1962-1969), en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 306.

²⁴⁴ Un estudio sobre las líneas de crédito que ofrecía el estado se puede encontrar en: López-García, V. *Chequeo al cine español*, Madrid, edición del autor, 1972.

²⁴⁵ Hernández, M. Revuelta, M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p.66.

películas) para presentarse en el contexto internacional como un estado modernizado y europeizante y/o al contrario, modernizante y europeizado.

El Nuevo Cine Español (NCE), poco a poco va invadiendo el panorama cinematográfico. García Escudero, va encontrando entre los titulados por la EOC los componentes del núcleo fundacional de este movimiento al que apadrina fomentando su producción con una serie de medidas: “intento de rentabilizar políticamente la defensa de una determinada concepción de la cultura nacional a través del cine, una legislación proteccionista respecto de la producción, un empuje orientado a la promoción a los nuevos realizadores, más la existencia y financiación de escuelas de cine que actuaban como canteras formativas de los neoprofesionales”²⁴⁶. Así, la instrumentalización de los postulados cinematográficos de los nuevos autores se produce de un modo rotundo, y el movimiento se resentiría.

Una cuestión fundamental, a la hora de distinguir las posiciones asumidas por la totalidad de un grupo y establecer diferencias y similitudes entre diferentes tipos de movimientos, escuelas, organizaciones, o colectivos, es la denominación de los mismos. Aunque pueda parecer una cuestión intrascendente para el análisis, la nomenclatura con la que se hace referencia al grupo es determinante. El nombre como tal, no encierra, como todo texto, más que los secretos que porta en su interior el lector, además de los juegos retóricos con los que pueda disimularse su intención. Lo que importa, sin embargo, tener en cuenta en el análisis es la instancia de la que procede tal denominación.

²⁴⁶ Torreiro, C. ¿Una dictadura liberal? (1962-1969), en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 308.

Los movimientos que son nombrados por la crítica, la institución o la teoría, agrupados en función de parámetros siempre reductivos, de lugares comunes, no controlan el alcance del significado que se pueda inferir del término que les nombra ya que no han elegido ellos mismos esa denominación, que a partir de ahora llamaremos *etiqueta*. Este hecho fundamental es pasado por alto a la hora de analizar algunas escuelas. Los movimientos que se *autonombran*, los que eligen la denominación que van otorgar a sus postulados y puntos de vista (como de los que nos ocuparemos en el capítulo siguiente, que constituyen nuestro objeto de estudio), no sufren los encasillamientos en los que la crítica los coloca (aunque puedan sufrir los propios). El acto ético de dar un nombre a un movimiento significa que hay una reflexión y una determinada voluntad (sea cual sea) detrás del propio acto de filmar, en el caso del cine.

En este sentido el NCE, es toda una fabricación del aparato ideológico del régimen y de la crítica oficialista de la época. Como prueba de ello basta comprobar el heterogéneo panorama que dibujan las películas y autores que se adscriben a este movimiento. Entre 1962 y 1967 (fecha en la que García Escudero es destituido del cargo), se producen filmes de desigual interés y calidad, por un número creciente de realizadores. La casi totalidad de los titulados por la EOC realizan uno tras otro su ópera prima, bajo el auspicio de la administración del régimen.

Entre ellos destacan: Basilio Martín Patino (*9 Cartas a Berta*, 1965), Julio Diamante (*Los que no fuimos a la guerra*, 1962), Miguel Picazo (*La tía Tula*, 1964), Manuel Summers (*Del rosa al amarillo*, 1963), Jose Luis Borau (*El crimen de doble filo*, 1964), Mario Camus, Claudio Guerín, Antonio Mercero, Pedro Olea, Antxón Eceiza, etc.

Entre estos cineastas existe una cierta inquietud por el hecho cinematográfico que genera enfoques contrapuestos en cuanto a estrategias y estilos narrativos o formales. Sus puntos de referencia se basan en un conocimiento y placer por el cine europeo de autor como el de Michelangelo Antonioni en Italia, la Nouvelle Vague en Francia o el Free cinema inglés.

Pero, en la línea de lo que opinan muchos historiadores del cine, el llamado NCE no se asemeja a estos movimientos fílmicos “en el sistema de creación, que va desde el rodaje hasta la dirección de actores, pasando por la estructuración del guión y el tratamiento de las historias”²⁴⁷. Los movimientos europeos suponen verdaderas rupturas en el sistema cinematográfico, mientras que en el caso de los jóvenes cineastas españoles no se produce ninguna transformación radical, únicamente la reconstrucción de unas estructuras obsoletas, sin plantearse el nacimiento de otras nuevas.

Los empujes primigenios a los cineastas del NCE en el terreno de la producción vienen de la mano de algunas de las productoras cinematográficas con cierta tradición en España, como IFISA, PROCUSA, PEFSA o Agata Films, entre otras. Los productores que empiezan al mismo tiempo que el NCE, como Elías Querejeta o Juan Miguel Lamet, no ofrecen su apoyo financiero al naciente movimiento. La vieja industria pese a que intenta reconvertir sus anteriores productos y adaptarlos al momento histórico aplicándoles el filtro de *cine de género*, no rechaza el enriquecimiento económico al que puede acceder mediante la producción de este nuevo cine.

²⁴⁷ Caparrós Lera, J.M. *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, Dopesa, 1978, p. 46.

Aunque cada cineasta es un caso diferente, y cada obra traza un camino distinto, la renovación se lleva a cabo a través de un tipo de cine que privilegia escenarios y personajes de la provincia frente al pseudo cosmopolitismo de la capital, por ejemplo. La pretensión de muchos de ellos es la de abordar temas de siempre bajo un prisma nuevo, la de tratar de buscar el modo para enfocar de una manera novedosa una historia cualquiera, la de reinventar el lenguaje cinematográfico desde un punto de vista entre realista-crítico y desencantado. Encarnan, pues, “una dinámica imparable de transformación dentro del cine español por encima de las trabas censoras que de manera continua se intentaban poner a estas películas”²⁴⁸.

Su cine es un reflejo de las inquietudes y objetivos de una parte de la burguesía intelectual de la época, así como un ejemplo palmario de la potencialidad simbólica del lenguaje cinematográfico. Al enfrentarse a los envites de una censura que a partir de la regulación se convierte en un modo de producción más que en una simple institución de represión, estos cineastas improvisan un lenguaje elíptico y plagado de dobles sentidos, en el que el significado no es manifiesto y tampoco está oculto, solo que ha de ser interpretado²⁴⁹. Proliferan la metáfora, la metonimia, el circunloquio, estrategias retóricas para *decir lo que no se dice*.

La mayoría de los filmes del NCE sufren una dura negociación con la censura para poder ser exhibidos, se debaten entre las salas y los almacenes de la administración censora durante largos periodos de tiempo, pero no hay duda de que el intento de recuperación que de ellos se hace por parte del régimen ha quedado aniquilado por el tiempo. Sus

²⁴⁸ Hueso, J. M., *Historia y cine en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1990, p.159.

²⁴⁹ Hopewell, J. *El cine español después de Franco. 1973-1988*, Madrid, El Arquero, p. 42.

propuestas son la continuación del inconformismo de las primeras actitudes cinematográficas disidentes (Bardem, Berlanga, Muñoz Suay, Ducay, etc.) y de las propuestas peculiares de Carlos Saura (cineasta puente entre esas primeras disidencias y el NCE). Aunque este tipo de cine sirviera de elemento que sacaría de un cierto estancamiento al cine español, su capacidad para crear unas formas realmente nuevas, efectivas, y autónomas quedaría en suspenso. De su crisis, emergen aún en los años sesenta, en 1967, dos movimientos que constituyen el inicio de unas actividades fílmicas que tienen su máximo exponente en las propuestas objeto de este estudio y que serán estudiados en el capítulo siguiente: la Escuela de Barcelona y las Jornadas de Sitges.

3.3 Del tardofranquismo a la transición democrática.

Hacia 1969, año en el que se viven una serie de procesos de agitación opositora y en el que se endurece la violencia institucional – hay que recordar los estados de excepción primero en Guipúzcoa y después en el resto del territorio nacional-, el declive del régimen es patente y se empieza a sentir su final. Fraga es sustituido por Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información, tras el escándalo *Matesa*²⁵⁰, cara oculta de los entresijos financieros entre el régimen y el *Opus Dei*.

Tras la crisis generada por el proceso de Burgos en 1970, que desata multitudinarias manifestaciones en el contexto de la izquierda

²⁵⁰ El escándalo Matesa fue un fraude descomunal al Estado cuyo responsable fue Juan Vila-Reyes, y que repercutió en la financiación del cine español del momento debido al bloqueo por parte de estado del Banco de Crédito Industrial, del que dependía el cine, citado en Torreiro, C. “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 342.

internacional, la oposición y resistencia antifranquista va cada día aumentando su número de afiliados (o simplemente simpatizantes), y la contestación antifascista se organiza efectivamente. La decadencia del franquismo se manifiesta por un lado a través del estado de decrepitud del dictador, que es sustituido como jefe del estado por el almirante Carrero Blanco; y por otro por el recrudecimiento de la represión y la violencia tanto del ejército como de la policía, consecuencia de la apuesta de los dirigentes del *aparattus* franquista por un estricto continuismo y por la vuelta –a través del ejercicio de la fuerza y la violencia- a los valores y métodos represivos de la España de la posguerra; pero los tiempos son ya otros y la situación general de descontento va en constante aumento a medida que pasa el tiempo y el régimen se perpetúa.

En 1973, un atentado de la banda armada ETA (organización que había originado su andadura a principios de los años sesenta como brazo armado de un movimiento político de cariz independentista personificado por la izquierda abertzale en Euskadi) hace saltar por los aires el vehículo en el que viaja el presidente del gobierno Carrero Blanco (verdadero artífice del Movimiento Nacional e ideólogo/estadista del franquismo), el régimen se tambalea y surgen esperanzas de que el continuismo no se establezca tras la muerte de Franco –por otra parte esperada desde hacía ya tiempo. En 1974, pues, Carrero fallece y es sustituido por Arias Navarro al frente del gobierno, que “quiso hacer lo imposible: una reforma que respetase parte sustancial del legado franquista”²⁵¹.

²⁵¹ Fusi, J. P. Palafox, J. *Historia de España. La España de Juan Carlos I*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 13.

El régimen busca a toda costa tomar medidas para garantizar su continuidad y la conservación en sus manos del poder. El nombramiento de Juan Carlos I de Borbón como heredero del trono monárquico de España es el elemento que desencadena su habilitación como sucesor de Franco, ya que se planea una futura monarquía autoritaria con un rey que haya jurado los principios del Movimiento y un presidente inequívocamente adscrito al régimen. Después de la muerte de Carrero esta argucia se viene abajo, pero antes de la de Franco, se fragua en el seno del Movimiento Nacional una estrategia de apertura controlada y excluyente (llamada el *espíritu del 12 de febrero*), que se basa en la autorización de “grupos políticos respetuosos con los fundamentos ideológicos del régimen, pero de los cuales quedaban fuera las fuerzas democráticas”²⁵². Este experimento no cuaja debido a que no satisface las demandas de ningún grupo del espectro político, incluidos los del entorno conservador, monárquico o franquista. La administración franquista toca definitivamente a su fin cuando el mismo Arias Navarro anuncia visiblemente emocionado el 20 de Noviembre de 1975: “Españoles, Franco ha muerto”.

En esta situación de creciente inestabilidad socio-política, en la que se producen numerosas intervenciones de las fuerzas represivas del estado, manifestaciones, y se multiplican los grupos, las siglas y los movimientos de todo tipo, nuestro análisis se torna más complejo y se solapan las posibles opacidades debido al ambiente de clandestinidad en el que se gestan muchos de los movimientos de oposición. Para evitar un

²⁵² Torreiro, C. *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*, en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 343.

riesgo del que algunos autores nos avisan²⁵³, trataremos de establecer una periodización de los años que van de 1973 a 1982, para poder rastrear en medio de ese ambiente de convulsiones y de la velocidad de los acontecimientos, el panorama cinematográfico del momento.

Es bien evidente que “todo corte en asuntos de historia cultural es arbitrario y se justifica siempre sólo a medias”²⁵⁴, pero nuestro intento obedece al propósito de demostración de nuestra hipótesis de trabajo y requiere unos límites temporales bien definidos; si no pusiéramos límites temporales a nuestra investigación (igual que se los ponemos a los contenidos) nos adentraríamos en el resbaladizo terreno de la diacronía constante y correríamos el riesgo de perdernos entre las referencias; con estos límites en el tiempo pretendemos trazar un recorrido por esta convulsa década e hilar las referencias en pos de una comprensión integral del fenómeno cinematográfico que tuvo lugar en esos momentos en el estado español.

Los intentos de periodización abundan entre los escritos sobre este momento histórico especialmente convulso del cine en España. El ya citado artículo de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce propone una división del periodo que va desde 1974 hasta 1987, en la que nosotros nos inspiramos a la hora de definir la extensión y acotación del lapso temporal que estudiamos: de 1974 a 1976 se extiende el llamado “posfranquismo”, de 1977 a 1982 la llamada “transición democrática”, y de 1983 a 1987 el llamado “democrático”.

²⁵³ Pérez Perucha, J. Ponce, V. “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”, *El Cine y la transición política española*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1986, p.34-35.

²⁵⁴ Mainer, C. Julià, S. *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*. Madrid, Alianza, 2000.

Para otros autores, como J. E. Monterde²⁵⁵, los periodos tienen la misma delimitación temporal que los anteriores, pero se les otorga una nomenclatura diferente: tardofranquismo, reforma y democracia. Otros puntos de vista, en algunos estudios sobre la transición, complementan la exactitud de la periodización y proponen establecer dentro del espacio 1977-1982 otros dos subperiodos: el primero que correspondería a la “transición política *strictu sensu*, que iría de 1977 a 1980, y el desencanto, que abarcaría desde 1980 a 1982”²⁵⁶.

Nosotros, por nuestra parte, hemos establecido los márgenes de nuestra investigación aplicada entre los años 1967 y 1982. El año 1967 es el punto que marca el comienzo de unas determinadas actitudes político-cinematográficas que serían el antecedente directo de las obras que aquí se estudian. Se organizan las Primeras (y últimas) Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía en Sitges que aglutinan a casi todos los exponentes de la disidencia cinematográfico-política posterior. Pere Portabella, distinguido miembro de la vanguardia política artística catalana vinculado entre otros al grupo artístico *Dau al Set*, la *escola d’Aixelá*, la *escola de Barcelona*, productor cinematográfico y particular artista independiente, realiza el film *No compteu amb els dits* (1967), muestra excelente de las nuevas actitudes críticas y renovadoras que comienzan a emerger en algunos sectores reducidos de la sociedad del momento. Desde nuestra perspectiva, es el punto de eclosión de gran cantidad de actitudes que se habían ido gestando al calor de los acontecimientos y transformaciones socio culturales a las que hemos

²⁵⁵ Monterde, J. E. *Veinte años de cine español, 1973-1992. Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.

²⁵⁶ Trenzado Romero, M. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, CIS-Siglo XXI, 1999, p.41.

hecho referencia anteriormente, y por ello es una necesidad metodológica situar nuestro punto de partida en este año. Nos hemos propuesto denominar las etapas como *Tardofranquismo* para el periodo que se extiende desde 1969 a 1974, *Reforma política* para el que va de 1975 a 1977, y *Transición democrática* para el de 1978 a 1982, pese a que no creamos que tal transición se produjera. El final de nuestro “corte temporal” había de situarse en el año 1982, con la victoria del PSOE en las urnas, y el comienzo del periodo democrático que genera su propio y particular contexto, así como sus problemáticas que exceden el cometido de esta investigación. También nos proponemos finalizar en el principio de los años ochenta porque es la década en la que por la sistemática aparición y uso del nuevo formato electrónico, el Vídeo, las concepciones y los planteamientos sobre la imagen sufren una profunda mutación que inaugura nuevas perspectivas y hace completamente inoperantes las actitudes que se habían venido desarrollando hasta ese momento, al tiempo que supera los límites de esta investigación.

El análisis de las relaciones entre lógicas que obedecen a motivaciones y objetivos diferentes como son la política, la historia, la industria cultural o el cine en particular, implica establecer marcos de referencia tan amplios y complejos que resultan inabordables en una investigación como la que seguimos, en la que pretendemos ser profundos y exhaustivos aunque, como hemos dicho repetidamente, hayamos de sacrificar algunas discusiones que encontrarán su desarrollo en posteriores investigaciones. Nosotros trazaremos un mapa de, por un lado, las condiciones de enunciación de la época que estudiamos, es decir, la situación a la que se enfrentan los productos culturales que amplían los entonces estrechos límites de *lo decible*; y, por otro lado, de

las condiciones institucionales de las políticas del estado que afectan al cine.

Un debate capital que atañe directamente a nuestra investigación es el de la correspondencia entre transición política y cine español. Son numerosos los autores que se han posicionado en cuanto a la relación de los hechos históricos que se producen durante la transición con el cine realizado en aquellos años. Se ha hablado de “la transición *del* cine español” frente “al cine español *en* la transición”²⁵⁷, expresiones que hacen referencia a dos cuestiones bien distintas, a saber: por un lado a la tan denostada *reforma*²⁵⁸ cinematográfica que se emprende en los últimos años del franquismo y primeros de la reforma; por otro lado al papel que desempeña el cine en el proceso de transformación política que supone ese periodo en la historia política española. Hay autores que niegan cualquier relación entre la política y la cinematografía, como Peter Besas, que afirma: “Así como la desaparición de Franco no conllevó cambios profundos de manera inmediata en el tipo de films que se hacían en España (...) no consiguió alterar (la democracia) el tipo de cine producido (...)”²⁵⁹. Nosotros leemos detrás de este tipo de argumentaciones un claro afán de legitimación artística del cine y una patente despreocupación por los (inevitables) lazos que se establecen entre discursos y lógicas aparentemente diferentes. Besas, a nuestro juicio, yerra en su diagnóstico al hacer el difícil ejercicio de obviar que “el centro organizador de cada enunciado, de cada expresión no se

²⁵⁷ Trenzado Romero, M. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, CIS-Siglo XXI, 1999, p.34.

²⁵⁸ Se puede encontrar una lúcida crítica a este concepto en Company, J. M. “El cine de la reforma”, en *Dirigido por*, nº 43, 1977.

²⁵⁹ Besas, P. *Behind the spanish lens*, Denver, Arden press, 1985, p. 231.

encuentra dentro, sino afuera: en el medio social que rodea al individuo”²⁶⁰.

Otros autores, sin embargo, hablan de una total correspondencia entre cine español y transición política desde una perspectiva distinta a la mera representación y tematización fílmica de los hechos políticos. Para John Hopewell: “la correspondencia entre el cine y la política española no consiste sólo en las referencias (...) La dinámica de las transiciones política y cinematográfica tendió a hacer que la política y el cine confluyeran”²⁶¹. Como veremos en el capítulo siguiente, en las cinematografías objeto de este estudio se produce una creciente vinculación entre política y cine hasta que son parcelas prácticamente indisociables.

En efecto, si aceptamos que en general las transformaciones políticas y cinematográficas corresponden a lógicas distintas, como es evidente, podemos considerar estos años de transición como un momento histórico privilegiado de interdependencia entre las dos esferas. Otro estudio destacado sobre estas cuestiones²⁶² subraya que este periodo es el momento de mayor interdependencia de cuatro factores principales: la evolución política, el desarrollo de la legislación cinematográfica, la presencia de una gran cantidad de películas y de calidad considerable, y por último, la emergencia de los cines nacionales en el estado español.

²⁶⁰ Voloshinov, V. N. *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1993, p. 130.

²⁶¹ Hopewell, J. *El cine español después de Franco. 1973-1988.*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 139.

²⁶² Pérez Perucha, J. Ponce, V. “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”, *El Cine y la transición política española*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1986.

Durante el tardofranquismo, los conatos democratizadores se suceden de un modo fugaz, pero intenso. Las pétreas estructuras del régimen se debaten entre el aperturismo de un determinado sector (encabezado por Manuel Fraga) y la cerrazón de los que abogan por el continuismo más retrógrado totalmente alejado de la realidad del país y del contexto internacional, que pretenden un continuismo del franquismo sin Franco. La censura, que no había podido desembarazarse de sus costumbres del pasado, sigue desarrollando su actividad pese al cercano advenimiento de la democracia y llega incluso al recrudecimiento de sus posiciones con Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información y Turismo.

El panorama cinematográfico general se caracteriza por una renovación progresiva del abanico de temas, estructuras narrativas, etc., que provoca una ampliación de lo decible, no sólo por la originalidad de las propuestas que se realizan, sino por la variedad, tanto de géneros y opciones estilísticas desgenerizadas, como de perspectivas ideológicas diversas y divergentes que conviven durante el periodo. A pesar de que en España la sociedad ha vivido durante cuarenta años amordazada, el ambiente de creciente libertad provoca que los diferentes sectores sociales y políticos experimenten la necesidad de formular sus propios discursos sobre aquello que de una manera u otra ha estado reprimido durante décadas, teniendo que ser expresado la mayor parte de las veces en la clandestinidad. La inestabilidad social se manifiesta en ese periodo por la desesperación de los sectores de la izquierda que desean ardientemente el final del régimen. Sus continuas manifestaciones, huelgas y movilizaciones por la amnistía suman un total de más de diecisiete mil protestas de diversa índole y magnitud.

En 1976, en pleno periodo de *Reforma política*, se produce uno de los episodios que más sacude a los movimientos sociales, en Vitoria cinco trabajadores son asesinados por la policía durante las represiones que se llevan a cabo sistemáticamente. Como consecuencia de las movilizaciones que se ponen en funcionamiento a partir de estos sucesos (conocidos como los sucesos de Vitoria) se constituye la plataforma de Coordinación Democrática y se produce la dimisión de Arias Navarro, que es sustituido por Adolfo Suárez (también defensor del franquismo, funcionario de la administración, pero de talante más moderado y sensible a las reivindicaciones del pueblo).

A partir de ese momento, el reformismo se hace valer frente al rupturismo, pero aún así se producen cuantiosos avances en materia de regulación laboral y derechos fundamentales. En esos años “se regulaban los derechos de reunión, manifestación y asociación, se producía la excarcelación de numerosos presos del franquismo, se legalizaba el PCE y se convocaban elecciones generales para 1977”²⁶³. Otra cuestión relevante es la definitiva desaparición del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), que había resistido los envites de los sindicatos democráticos hasta este momento y amenazaba con su reestructuración en caso de continuidad del régimen en el poder. El desmembramiento de los restos burocráticos del sistema franquista es cada día más acelerado y convulso.

Durante esos dos años de 1975 a 1977 se producen hechos de considerable y creciente gravedad, como muestra de la mutación que se está produciendo en la estructura de la sociedad y el poder en nuestro país, “desde asesinatos políticos por parte de la extrema derecha,

²⁶³ Hernández Ruiz, J. Pérez Rubio, P. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidòs, 2004, p. 22.

atentados de las organizaciones armadas antifascistas o la sangrienta represión de manifestaciones populares por obra de una policía que no perdía sus hábitos (...)²⁶⁴. No es gratuito que en este lapso de dos años se sitúe el final del franquismo, que aún quiso sobrevivir sin Franco, y el principio (y posterior descalabro) de una gran cantidad de opciones políticas que habían sido extirpadas por el régimen durante la dictadura, y que ahora gozaban de un nuevo espacio político para expresarse y organizarse –cuestión a la que el pueblo español no estaba demasiado acostumbrado después de cuarenta años de dictadura y sólo unos años de experiencia política durante la república en los treinta-. Se respira un cierto ambiente de libertad en esos momentos, aunque es más bien aparente. La inestabilidad y el debate social impregnan todos los aspectos de la vida; no obstante, en el terreno de la cultura la transición se abre camino mucho antes que en otros campos y da origen a abundantes rupturas dentro del sistema.

La industria del cine en España se encuentra en los años setenta en un momento deplorable, y la agudización de algunas de sus carencias provocaría en los años posteriores profundas crisis del sector que estarían a punto de llevarlo a su completa desaparición. Se trata de que “el tejido productivo es poco eficiente, con sectores fuertemente subvencionados y poco competitivos, la inflación es desmesurada y el déficit público abultado”²⁶⁵ con lo que en la producción cinematográfica se incrementan los costes.

²⁶⁴ Torreiro, C. *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*, en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 344.

²⁶⁵ García Santamaría, J. V. “Algunos casos irrepetibles del cine español de la transición”, en *El cine español durante la transición democrática (1974-1983)*, Madrid, Filmoteca Española/ AEHC, 2005, p.62.

El cine sufre una serie de cambios estructurales que se manifiestan en repetidos intentos por parte de la administración a fin de regular las actividades cinematográficas del país. Por un real decreto de Noviembre de 1977, el gobierno de Suárez (UCD) establece un proyecto que estará en la base de la primera Ley de Cine de la democracia. Se suprime definitivamente la censura y se establece la famosa *cuota de pantalla*, por la cual los cines se ven obligados legalmente a programar filmes españoles y exhibirlos en sus pantallas un mínimo de ciento veinte días al año. Se comienzan a requerir licencias previas de rodaje tanto para películas españolas como para producciones extranjeras, licencias previas para el doblaje y la subtitulación de películas extranjeras. Se crea una comisión de visado que emite dictámenes sobre la autorización o denegación de la exhibición de filmes en todo el estado, de la que forma parte una subcomisión de clasificación de películas que determinan las edades de los públicos que las pueden ver y las clases de las salas a que vaya destinado el film. Se clasifican las salas de exhibición en dos categorías: especiales y comerciales. Las salas comerciales tendrían ventajas frente a las especiales, cuyo funcionamiento, número y legalidad queda encorsetada por esta ajustada regulación.

Sin embargo, tal regulación contempla una gran cantidad de asuntos y problemáticas propias de la industria cinematográfica que no habían sido objeto de atención administrativa ni de regulación legislativa en toda la historia del cine español. Un año más tarde, el Ministerio de Cultura presenta el definitivo borrador de la Ley de Cinematografía²⁶⁶

²⁶⁶ Los datos relativos a esta Ley los hemos extraído de los teletipos y noticias que las agencias de prensa sirvieron en aquellas fechas y que están recogidas en Caparrós Lera, J. M. *El cine Español de la democracia*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp.25-28.

que se presenta en las Cortes tras la aprobación del texto de la Constitución española de 1978 y las recientes elecciones.

El borrador establece, entre otros puntos, la supresión de la Dirección General de Cinematografía y la creación de un Centro Español de la Cinematografía, como entidad autónoma, administrativa y económicamente, vinculada al Ministerio de Cultura; la recuperación de extinto IIEC, instituto en el que se incluiría la Filmoteca Nacional; la creación de sendos registros que inventariarían las películas y los profesionales; la consideración de RTVE con una productora destinada a fines culturales y pedagógicos; la nueva clasificación de la salas de exhibición en comerciales, de arte y ensayo y salas X; fijación de la cuota de pantalla (conocida como *cuota del 2 por 1*) en un día de proyección obligatoria de una película española por cada dos días de película extranjera doblada; enumeración de los derechos básicos del espectador; etc.

En este contexto, en pleno gobierno de la UCD, las centrales sindicales con presencia en el sector (CCOO y UGT) promueven una Asamblea y una posterior manifestación contra las medidas que integran la política cinematográfica del gobierno, demandando soluciones a la situación de inminente asfixia de la industria del cine español. Como alternativa de esta oposición se celebra el I Congreso Democrático de Cine Español (CDCE)²⁶⁷, convocado por el PSOE y en el que participan la inmensa mayoría de los partidos políticos excepto UCD.

Aunque las conclusiones a las que se llega en este congreso no tienen apenas reflejo en el texto de la posterior Ley de Cine, sus

²⁶⁷ Para un detallado informe sobre este congreso celebrado el día 16 de diciembre de 1978, puede consultarse la revista *Cinema 2002*, Madrid, nº 48, febrero 1979, pp. 47-82.

propuestas merecen ser rescatadas. Los puntos de coincidencia entre los partidos políticos PSOE, PCE-PSUC y AP, los sindicatos CCOO, UGT y CNT, y las asociaciones profesionales y empresariales del sector son numerosos.

Entre estos puntos de acuerdo común podemos señalar: necesidad de mantener la cuota de pantalla obligatoria; limitar la importación de películas extranjeras y establecer medios de control de penetración de las multinacionales en nuestro mercado cinematográfico; reconocimiento de los derechos de autor par los actores y productores, necesidad de que los festivales contribuyan a la defensa del cine español; liquidación de Cinespaña (organismo que se encargaba de la promoción y venta internacional del cine español) como inoperante; elaboración de un censo de todos los profesionales del sector cinematográfico; adopción de diversas medidas económicas de protección al sector; y algunas demandas infundadas y completamente corporativistas que denuncian la competencia desleal por el intrusismo de las salas de exhibición no comerciales parroquiales, sindicales o escolares.

Pero las cosas no varían sustancialmente y el año siguiente vuelven a hacerse patentes las dificultades de apertura que viven los sectores más conservadores (continuistas), y el gobierno reaviva la censura explícita en filmes abiertamente políticos como *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), al que le son retirados los recursos económicos proteccionistas.

Algunos estudios cifran en estos años las claves del posterior desarrollo del cine español. Para Carlos Losilla, en esos años “se establecen unas líneas maestras que el cine español posterior no hará más

que continuar, perfilar y perfeccionar”²⁶⁸. Para Manuel Trenzado, “el cine español experimenta algunas nuevas tendencias que son propias de ese periodo”²⁶⁹.

En cualquier caso, para nosotros se trata de un periodo riquísimo en actitudes políticas y cinematográficas, fecundo en cuanto a transformaciones tanto sociales como culturales, que necesita de un estudio y un análisis cultural profundo, una de cuyas partes nos proponemos llevar a cabo en esta investigación, limitándonos al análisis de cierto tipo de propuestas cinematográficas muy definidas, aunque muy diferentes entre ellas.

Sin embargo, el rasgo más singular y característico de la producción cinematográfica de la transición es, sin duda, el intento de recuperación a través de las imágenes de un pasado no muy lejano que había estado marginado durante toda la dictadura de Franco. Este rescate de la memoria se produce de modo paralelo:

Al retorno de los exiliados y a la vez que los historiadores abren caminos nuevos a sus investigaciones sobre nuestra historia (...) y a la aparición de una serie de películas en las que se intenta ofrecer a los espectadores la visión icónica de determinadas etapas de nuestro pasado que el franquismo había intentado manipular o hacer olvidar.²⁷⁰

De esta proliferación temática surgen dos tendencias que se articulan en torno a dos estrategias narrativas diferenciadas: una claramente vinculada a la ficción y a las estructuras narrativas

²⁶⁸ Losilla, C. “Legislación, industria y escritura”, en *Escritos sobre cine español, 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

²⁶⁹ Trenzado Romero, M. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, CIS-Siglo XXI, 1999, p.40.

²⁷⁰ Hueso, J. M., *Historia y cine en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1990, p.160.

institucionales heredadas del cine clásico y el melodrama, y otra en la cual se recogen las claves del documental. Por un lado y sin ánimo de exhaustividad podemos citar como ejemplos del primer grupo *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978), *Las largas Vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) o *Días del pasado* (Mario Camus, 1977). Como muestra del segundo grupo de filmes encontramos *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1977), *El desencanto* (Jaime Chavarri, 1976), *Dolores* (A. Linares y José Luis García Sánchez, 1980) o *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977).

Es curioso observar que los filmes que implementan una estrategia narrativa basada en la representación documental, se realizan durante la etapa que hemos denominado de transición democrática, ya que antes de esas fechas las películas no hubieran llegado a filmarse por su explícito contenido político crítico y la acción de la censura política; y en fechas posteriores tampoco se hicieron viables este tipo de proyectos debido a la recomposición de la estructura industrial del cine que promovería un cierto tipo de film comercial al amparo de la democracia.

A partir de este momento el cine español entra, paralelamente a la situación política del país, en una evolución liberalizadora hasta el advenimiento de una nueva etapa con la histórica victoria electoral del PSOE en 1982. Lo cual no quiere decir que la liberalización trajera consigo un incremento de las experiencias cinematográficas rupturistas u originales, más bien lo contrario. En este sentido conviene señalar cómo nuestro país resulta ser una excepción a la tendencia histórica de respuestas rupturistas, vanguardistas o renovadoras en los momentos de cambio político estructural de cierta relevancia. En España no se produce ningún cambio estético en el terreno del cine.

Así, y de un modo paradójico, la diversidad de propuestas fílmicas y de prácticas ideológicas que caracteriza a este periodo queda reducida en buena medida por las medidas legislativas que pone en marcha el gobierno socialista que promueve el desarrollo de una industria más fuerte y homogénea, pero menos libre y creativa. No surgen propuestas globales que supongan una verdadera ruptura, la transición es un periodo en el que se produce un hecho curioso frente a la tan ansiada libertad: “Directores, realizadores, y autores parecen convertirse en un solo hombre, adoptar el modo de producción institucional para convertirlo en un modo de escritura institucional”²⁷¹.

La democracia, pues, frena la creatividad, y se impone la realización de productos mediocres que no tienen gran interés fílmico. A pesar de la existencia de claras excepciones de películas que tratan de superar esa mediocridad y estancamiento, son muchos los autores que abundan en esta idea, e incluso llegan a formularla radicalmente al afirmar que no ha existido una verdadera cultura de la transición, y que si acaso llegó a aflorar, fue al margen del discurso y las prácticas oficiales, en forma de movimientos culturales originados en el *underground*, o las manifestaciones contestatarias que se habían ya nutrido de las rupturas del '68 en el contexto político-cultural internacional²⁷² y que tuvieron poco –pero intenso- reflejo en el cine.

Aún así, se puede encontrar un rasgo distintivo de este periodo en el eje conceptual sobre el que gira un cierto tipo de cine español de la transición. Un cierto tipo de cine que desarrolla su vertiente intelectual y

²⁷¹ Losilla, C. “Legislación, industria y escritura”, en *Escritos sobre cine español, 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p.37.

²⁷² Buckley, R. *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

que, al calor de los debates teóricos que se desarrollan en el contexto internacional, se centra en una búsqueda del modo de abordar la representación de la realidad desde muy diversas posturas. En esta cuestión, es innegable la influencia de la situación tan peculiar a la que se enfrenta la población española. El franquismo se había convertido en un freno que actuaba sobre todas las manifestaciones artísticas, políticas o sociales y una vez en la transición, los autores buscan ampliar su espectro temático y narrativo poniendo en práctica filmes en los que se pone de manifiesto la creciente ideologización de las diferentes ofertas fílmicas.

Cronología 1975-1982.

Volviendo a lo social, debido a que este periodo es muy fértil en el terreno político, tanto nacional, como internacional, hemos creído conveniente ilustrar el contexto con una cronología de los años en los que se centra este trabajo, a saber, de 1975 a 1982. Esta cronología²⁷³ pretende ser una pincelada sobre el panorama socio político internacional, con ella se pretende ayudar a establecer conexiones entre unos acontecimientos y otros, relacionar contextos nacionales, y su función es rescatar determinados hechos que tendrán una posterior influencia en España y en el creciente movimiento popular por la democracia. En ella incluimos los acontecimientos políticos y culturales

²⁷³ Basada en una anterior de Moreno Sáez, F., Cronología de la transición 1975-1985, en *El Cine y la transición política española*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1986, p.25.

más relevantes de la vida española de aquel periodo, sin olvidarnos de la propia “transición democrática”.

1975

17-04	Los khmers rojos toman Phnom Penh, capital de Camboya.
30-04	El Vietcong y el ejército norvietnamita toman Saigón, acaba la guerra de Vietnam.
1-05	Comienza la guerra del Líbano.
27-9	Pese a las protestas internas y externas, cinco condenados de la ETA y del FRAP son ejecutados.
1-10	El GRAPO asesina a cuatro policías en Madrid, mientras miles de españoles se concentran en la Plaza de Oriente en apoyo al general Franco.
4-10	Firma en Washington de un acuerdo militar por cinco años entre España y EE.UU.
16-10	Hassan II de Marruecos anuncia la ocupación del Sahara: 350.000 voluntarios marroquíes comienzan la “Marcha Verde”.
19-10	Informaciones sobre la creciente gravedad de la enfermedad del general Franco.
18-11	Acuerdo alcanzado entre Mauritania, Marruecos y España sobre el Sahara que provoca protestas de Argelia y el Frente Polisario.
20-11	Muere el dictador Francisco Franco.
22-11	Juan Carlos I de Borbón es proclamado Rey de España.
25-11	Juan Carlos I decreta un indulto parcial para presos políticos y comunes.
30-11	Marcelino Camacho, Nicolás Sartorius y otros demócratas son excarcelados.
2-12	Rodríguez de Valcárcel es sustituido por Torcuato Fernández Miranda como presidente de las Cortes españolas.
5-12	Juan Carlos I nombra a Arias Navarro como presidente del gobierno.
11-12	Primer gobierno de la monarquía del que formaran parte entre otros, Fraga, Areilza y Garrigues Díaz-Cañabate.
20-12	El ejército español abandona la ciudad saharauí de El

	Aaiún.
--	--------

1976

24-01	Henri Kissinger visita España para la firma en Madrid del tratado de Cooperación y Amistad entre España y EE.UU.
18-02	Arias Navarro presenta la Ley para la Reforma Política que aprueban las Cortes.
3-03	La policía disuelve brutalmente una manifestación en Vitoria causando varios muertos y heridos.
24-03	Golpe de Estado militar en Argentina: el general Videla toma el poder.
26-03	La Junta Democrática y la Plataforma Democrática, que agrupan al diverso abanico de la posición antifranquista española se unen y constituyen Coordinación Democrática, plataforma cuyos principales dirigentes serán detenidos poco después.
23-04	Se pone a la venta <i>Avui</i> , primer diario catalán desde 1939.
30-04	Estreno en Madrid de <i>El Gran Dictador</i> , de Charles Chaplin, casi cuarenta años después de haber sido realizada.
4-05	Aparece el primer número del diario <i>El País</i> .
9-05	Sucesos de Montejurra: la ultraderecha causa un muerto y varios heridos.
2-06	Ante el Congreso de los EE.UU. Juan Carlos I promete para España una monarquía constitucional.
9-06	Según la propuesta del gobierno de Arias las Cortes aprueban los partidos políticos que no sean comunistas ni separatistas.
16-06	Disturbios raciales en Soweto, Sudáfrica, causan 23 muertos.
1-07	A petición del Rey, dimite Arias Navarro.
3-07	Adolfo Suárez es nombrado nuevo presidente del gobierno.
30-07	Amnistía para todos los exiliados y presos políticos no condenados por terrorismo.
8-09	El Plan de Reforma Política presentado por Suárez es

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

	aceptado por el alto Estado mayor del ejército excepto la propuesta de legalización del PCE.
9-09	Muere Mao Tse Tung, dirigente chino.
10-09	Adolfo Suárez explica por TVE su proyecto político en el que se pretende sustituir las Cortes por un Congreso y un Senado.
11-09	40.000 personas se manifiestan en Barcelona en conmemoración de la <i>Diada</i> .
22-09	Gutiérrez Mellado es nombrado vicepresidente del gobierno.
8-10	Se crea el partido político Alianza Popular que aglutina a diversos sectores del franquismo sociológico.
2-11	Jimmy Carter es elegido presidente de los EE.UU.
18-11	Las Cortes aprueban, por una gran mayoría, el proyecto de Reforma política de Suarez.
4-12	La Associació Catalana de la Dona convoca el primer mitin comunista.
5-12	XXIV congreso del PSOE en Madrid al que asisten Willy Brandt, Olof Palme y François Mitterrand, entre otros dirigentes europeos.
10-12	Santiago Carrillo, como secretario general del PCE, ofrece una rueda de prensa clandestina en Madrid.
15-12	94% de los votantes dicen sí en el referéndum sobre la Reforma política.
22-12	Santiago Carrillo es detenido y puesto en libertad el día 30.
23-12	Primeras negociaciones entre el gobierno (Suarez) y la oposición (Jordi Pujol y Enrique Tierno Galván).
30-12	Desaparece el Tribunal de Orden Público.

1977

17-01	Se funda Coalición Democrática, alianza electoral en la que se agrupan el Partido Popular, el Partido Demócrata Popular y la Federación de Partidos Demócratas y Liberales.
24-01	Se producen los asesinatos de la calle Atocha de Madrid.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

	Cinco abogados laboristas vinculados al PCE son asesinados por la extrema derecha.
26-01	Paro de mas de un millón y medio de obreros en todo el país en solidaridad por los asesinatos.
8-02	Se crea la Junta de Jefes de Estado Mayor.
22-02	El gobierno remite al tribunal Supremo la legalización de varios partidos políticos, entre ellos el PCE.
2-03	Cumbre eurocomunista en Madrid.
1-04	Se disuelve la Secretaría General del Movimiento.
9-04	Legalización del Partido Comunista.
15-04	Se publica legalmente el semanario <i>El Socialista</i> .
22-04	El Parlamento europeo recomienda la integración de España en la Comunidad Económica Europea.
5-05	Primer embajador de la URSS en España.
14-05	Don Juan de Borbón cede sus derechos dinásticos a su hijo Juan Carlos.
15-06	Elecciones democráticas en España en las que vence UCD seguido por el PSOE.
19-06	Los parlamentarios vascos se constituyen en Asamblea ante el árbol de Guernica.
29-06	Se funda la Confederación Española de Organizaciones Empresariales (CEOE).
9-07	Legalización del Partido Carlista, la Organización Revolucionaria de Trabajadores y el Partido del Trabajo de España.
22-07	Inauguración de las primeras Cortes democráticas.
28-07	Marcelino Oreja solicita en Bruselas la incorporación de España en la CEE.
5-08	Se inicia la discusión del texto de la constitución.
23-08	Se autoriza la exhibición de <i>El Acorazado Potemkin</i> , de S.M Eisenstein.
11-09	Más de un millón de personas se manifiestan en Barcelona con ocasión de la <i>Diada</i> .
23-09	Huelga de prensa por una atentado derechista contra la revista <i>El Popus</i> .
29-09	Se restablece la Generalitat de Catalunya, bajo la presidencia de Josep Tarradellas.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

6-10	Vicente Aleixandre recibe el premio Nobel de Literatura.
14-10	Las Cortes aprueban una amnistía para todos los delitos de intencionalidad política anteriores al 15 de Diciembre de 1976.
27-10	Gobierno y oposición firman los pactos de la Moncloa sobre seguridad social y política económica.
30-10	Según las encuestas un 40% de las mujeres en edad fértil utilizan algún tipo de anticonceptivo.
1-11	Abolición de la censura cinematográfica.
5-12	Primera entrevista del Rey con Santiago Carrillo, secretario general del PCE.
23-12	Estreno de <i>El último Tango en Paris</i> , de Bertolucci.
31-12	Es aprobado el proyecto de pre-autonomía vasca.

1978

21-02	Huelga en el sector asturiano del metal.
24-02	Se producen cambios en el gobierno: Abril Martorell sustituye a Fuentes Quintana al frente de la política económica.
7-03	La sentencia de un consejo de guerra contra el grupo teatral <i>Els Joglars</i> por la representación de su obra <i>La Torna</i> , provoca una fuerte campaña a favor de las libertades, y en particular la libertad de expresión.
8-03	Huelga de los “tractores” en Catalunya-
10-03	El gobierno concede la pre-autonomía a Galicia, Valencia, Aragón y Canarias.
5-04	Adolfo Suárez pide en el parlamento una política de consenso hasta la aprobación de la constitución.
10-04	Se constituye el Consell del País Valencià.
15-04	Se inicia la regularización de los militares que lucharon por la República en la guerra civil.
19-04	Se aprueba la pre-autonomía par Andalucía, que meses más tarde se hará extensiva a otros territorios y nacionalidades.
21-04	Se celebra el IX Congreso del PCE en el que se renuncia al leninismo y se apuesta por la opción política del eurocomunismo.
28-04	Unificación del Partido Socialista Popular (PSP) de Tierno Galván y el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) de Felipe González.
1-05	Se celebra legalmente por primera vez el 1º de Mayo,

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

	Fiesta del Trabajo.
9-05	Aldo Moro asesinado por las Brigadas Rojas en Italia.
11-04	Se abre en San Sebastián el primer Casino de juego en territorio español.
16-04	El consejo de ministros establece la mayoría de edad en los 18 años.
8-07	Una actuación de la policía en la plaza de toros de Pamplona durante la celebración de la fiesta de San Fermín provoca varios muertos y heridos.
9-09	Sandro Pertini es elegido presidente de Italia.
6-08	Muere el Papa Pablo VI.
12-08	Comienza el proceso de transferencia de competencias al gobierno vasco.
17-09	Firma de los acuerdos de Camp David entre EEUU, Egipto e Israel
28-09	Pieter Botha es elegido primer ministro de Sudáfrica.
16-10	El polaco Karol Wojtila es elegido Papa con el nombre de Juan Pablo II.
31-10	Los Plenos del Congreso y el Senado aprueban la constitución que significa la implantación de la monarquía parlamentaria. ETA ocupa Radio San Sebastián para leer un comunicado en contra de la Constitución.
15-11	ETA asesina en Madrid al ex-presidente del Tribunal de Orden Publico.
16-11	Sale a la luz el proyecto de golpe de Estado conocido por el nombre de "Operación Galaxia" diseñado por el teniente coronel Tejero y el capitán Sáenz de Ynestrillas.
17-11	Arresto de general Atarés, Jefe de la Guardia Civil de Levante por injurias al Ministro de Defensa y Capitán General del Ejercito Gutiérrez Mellado.
6-12	El 87,7% de los votantes aprueban en referendum la Constitución.
15-12	Se celebra el I Congreso Democrático de cine Español en Madrid.
16-12	EEUU y China restablecen relaciones diplomáticas.
27-12	Juan Carlos I sanciona el texto de la constitución
30-12	Se disuelven las Cortes constituyentes y se convocan elecciones para el 1 de Marzo.

1979

3-01	ETA asesina al gobernador militar de Madrid.
30-01	Francia suspende la concesión del status de refugiado político para los españoles allí residentes.
9-02	El Sha huye de Irán, país en el que triunfan las fuerzas del Ayatollah Jomeini.
17-02	China invade Vietnam.
1-03	Primeras elecciones constitucionales en España. UCD y PSOE son los partidos más votados. La abstención supera el 30%.
15-03	Tras una dictadura militar, Figueiredo toma el poder en Brasil.
27-03	Los ministros de la Organización de Países Exportadores de Petróleo acuerdan incrementar el precio del barril.
29-03	Juan Carlos I encarga a Adolfo Suárez la formación del gobierno.
3-04	En las elecciones municipales, PSOE y PCE suman el 77% del total de los votos de la población urbana. La abstención alcanza el 40%
18-04	Pacto de gobierno municipal entre PSOE y PCE.
3-05	El partido conservador gana las elecciones en Gran Bretaña: Margaret Thatcher primera Ministra.
16-05	Felipe Gonzalez dimite como secretario general en el XXVIII congreso del PSOE ante la negativa de retirar el término marxismo de la definición del partido.
21-05	Ceausescu, presidente del estado socialista de Rumania, visita España.
25-05	ETA asesina a cuatro militares en Madrid.
26-05	Estalla una bomba en la cafetería "California 47", lugar de reunión de ciertos elementos de la ultraderecha.
28-05	Adhesión de Grecia a la CEE.
13-06	ETA coloca una bomba en la central nuclear de Lemoniz.
15-06	Acuerdo entre EE.UU. y URSS sobre limitación de armas nucleares (acuerdos SALT II).
28-06	EE.UU. suspende su apoyo al dictador Somoza en Nicaragua ante la presión de la guerrilla sandinista.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

17-07	Somoza abandona el poder.
29-07	ETA pone en funcionamiento una campaña de bombas contra el turismo.
5-08	Tras la caída de Macías, el gobierno reanuda las relaciones con Guinea Ecuatorial.
3-09	Cumbre de Países no alineados en la Habana.
13-09	El máximo dirigente de la OLP, Yaser Arafat, se entrevista con Suárez en Madrid.
29-09	El PSOE celebre un congreso extraordinario en el que el Marxismo queda como un simple instrumento teórico. Felipe González vuelve a la secretaria general.
25-10	Son aprobados en referéndum los estatutos autonómicos de Cataluña y Euskadi.
26-10	Se inician en Bruselas las negociaciones para el ingreso de España en la CEE.
11-11	Abril Martorell presenta el Programa económico del gobierno. El diputado de la UCD, Javier Ruipérez, es secuestrado por ETA.
17-11	El ministro de exteriores de la URSS, Andrei Gromiko, visita España.
26-11	Primera reunión de la Trilateral en Madrid.
30-11	Legalizada la Unión Sindical de Policías.
20-12	El congreso aprueba el Estatuto de los Trabajadores.
27-12	La URSS envía tropas a Afganistán respaldando el golpe de estado.

1980

5-01	Firma del Acuerdo Marco Interconfederal entre la CEOE y el sindicato socialista UGT.
14-01	Suárez se entrevista con Carter en una visita a los EE.UU.
20-01	El argentino Jorge Luis Borges y el español Gerardo Diego, premios Cervantes de literatura.
21-01	Continúa la polémica sobre los artículos 151 y 143 de la Constitución en cuyo contenido se regulan las formas de acceso a la autonomía.
25-01	Egipto recupera parte de la península del SINAÍ que le había sido arrebatada por el ejército de Israel.
30-01	Carlos Saura, Premio Nacional de Cinematografía.
5-02	El secretario general de la OTAN, Lund, declara que

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

	España será bien recibida en su ingreso en la Organización de la Alianza Atlántica.
7-02	El gobierno procede a la retirada del “Libro rojo del cole”.
3-03	Publicación de las cifras oficiales que revelan una tasa de paro del 10% en España.
4-03	Sentencia contra los ultraderechistas autores de la matanza de la calle Atocha.
5-03	La CEPYME (Confederación Española de Pequeñas Y Medianas Empresas) se integra en la CEOE.
9-03	El Partido Nacionalista Vasco gana las elecciones en Euskadi.
13-03	Es aprobado el Estatuto de Centros Docentes por el gobierno.
20-03	Convergència i Unió vence en las elecciones al Parlamento catalán.
25-03	Herri Batasuna solicita su inscripción en el Registro de Partidos Políticos.
28-03	El SOC (Sindicato de Obreros del Campo) anuncia ocupaciones de fincas en Andalucía.
10-04	Problemas en el gobierno entre los “barones” de la UCD.
15-04	Muere el filósofo francés Jean-Paul Sastre. Pilar Miró es procesada por su película El Crimen de Cuenca.
22-04	Crisis laboral en la SEAT que desemboca en un Expediente de regulación de empleo.
24-04	Jordi Pujol elegido presidente de la Generalitat de Catalunya.
27-04	30.000 personas se manifiestan en Alicante a favor del autogobierno para el País Valenciano.
29-04	La CNT solicita la devolución de su patrimonio sindical.
2-05	Se producen diversos relevos en los ministerios que no solucionan, sin embargo, los problemas internos de UCD.
7-05	Tejero y Sáenz de Ynestrillas condenados a penas leves por la “Operación Galaxia”.
8-05	Entierro del mariscal Tito, presidente de Yugoslavia.
10-05	Multitudinario mitin del PCE en conmemoración del sesenta aniversario de la fundación del partido.
15-05	Un grupo de intelectuales expresa al Rey su preocupación por las dificultades de libertad de expresión.
20-05	El PSOE presenta una moción de censura contra el gobierno de la UCD.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

24-06	Es aprobada la Ley Orgánica de Libertad Religiosa.
25-06	Carter propone el rápido ingreso de España en la OTAN.
4-07	El Consejo Supremo de Justicia Militar confirma las penas leves para los cabecillas de la Operación Galaxia.
15-07	Es legalizado el Front d'Alliberament Gai de Catalunya.
13-08	Amnistía Internacional denuncia la práctica de la tortura en España.
8-09	Quinto gobierno de Suárez en el que Calvo Sotelo sustituye a Abril Martorell.
18-09	Adolfo Suárez gana en el Congreso la moción de confianza con apoyo de UCD, Convergencia y el Partido Socialista Andaluz.
22-09	Tras varias escaramuzas en sus fronteras estalla la guerra entre Irán e Irak.
22-10	Se inaugura en Madrid una exposición sobre la Guerra Civil Española.
23-10	Se constituye el Consejo General del Poder Judicial.
4-11	Ronald Reagan, nuevo presidente de los EE.UU.
16-11	Finaliza en Madrid el XV Congreso de la Internacional Socialista.
19-11	El Senado aprueba la Ley Antiterrorista.
21-12	Es aprobado el Estatuto de Autonomía para Galicia.

1981

7-01	El PSUC se aparta de la corriente del eurocomunismo, a la que volverá meses más tarde.
8-01	El sindicato polaco Solidaridad decide unilateralmente implantar la jornada laboral de cinco días.
11-01	Ofensiva guerrillera en el Salvador.
22-01	Luis García Berlanga obtiene el Premio Nacional de Cinematografía.
29-01	Adolfo Suárez dimite del cargo de Presidente del gobierno.
30-01	ETA secuestra al ingeniero jefe de la central nuclear de Lemóniz.
9-02	El general Jaruzelski toma el poder en Polonia.
23-02	Golpe de estado que encabezan Tejero y Milans del Bosch cuando se está votando en el Congreso de los diputados la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como nuevo Presidente del Gobierno.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

24-02	Juan Carlos I, en un mensaje emitido en directo por TVE de madrugada, manifiesta su apoyo incondicional al orden institucional. Rendición de los guardias civiles que habían asaltado el Congreso.
26-02	Calvo Sotelo toma posesión del cargo de Presidente del gobierno español.
27-02	Millones de personas se manifiestan en España a favor de la libertad y la democracia tras el intento de golpe de Estado militar.
28-03	Mitin multitudinario en Madrid que organizan UCD, PSOE y PCE en defensa de la constitución.
7-04	El gobierno aprueba la Ley del divorcio.
17-04	S levanta el arresto a los guardias civiles que participaron en el asalto al Congreso.
23-04	Muere el escritor catalán Josep Plà.
6-05	Primer muerto por envenenamiento al consumir el aceite de colza desnaturalizado.
10-05	François Mitterrand gana las elecciones presidenciales francesas con el Partido Socialista.
13-05	Atentado del turco Alí Ağca contra el Papa Juan Pablo II.
3-06	Un tribunal francés concede por primera vez la extradición a territorio español de un miembro condenado de ETA.
5-06	Se firma el Acuerdo Nacional del Empleo.
23-06	Un nuevo intento de golpe de estado implica a Sáenz de Ynestrillas y a varios civiles de la ultraderecha.
17-07	La aviación israelí bombardea profusamente Beirut.
18-07	Actos conmemorativos del 18 de julio celebrados por Fuerza Nueva en Aranjuez.
20-07	Entra en vigor la Ley del Divorcio.
9-08	Reagan aprueba la fabricación de la bomba de neutrones.
21-08	Las fuerzas armadas apoyan la iniciativa del gobierno de incorporar España a la OTAN.
28-08	Francia y Méjico reconocen a la guerrilla de El Salvador.
31-08	Pactos entre UCD y PSOE por el desarrollo de las competencias en las autonomías. Se estrena el segundo gobierno formado por Calvo Sotelo.
6-10	Atentado contra el presidente de Egipto Anuar el Sadat, con resultado de muerte.
16-10	El PCE entrega en registro de Moncloa 500.000 firmas

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

	contra el ingreso de España en la OTAN.
18-10	El Partido Socialista gana las elecciones en Grecia.
20-10	Se aprueba el Estatuto de Autonomía de Andalucía.
29-10	El Congreso autoriza al gobierno a solicitar el ingreso de España en la OTAN.
3-11	Suárez, Calvo Ortega y Rodríguez Sahún dejan sus cargos en UCD.
11-11	El español Pérez de Cuéllar es elegido secretario general de la ONU.
18-11	Reagan propone la llamada “opción cero” para el despliegue de misiles en Europa.
1-12	Calvo Sotelo reorganiza su gobierno.
11-12	El PSOE presenta en la Moncloa 600.000 firmas contra el ingreso en la OTAN.
14-12	Israel se anexiona los altos del Golán.
16-12	El Congreso de los diputados aprueba la supresión definitiva de los periódicos del estado (antigua cadena del Movimiento).

1982

23-01	El Cabildo insular de Fuerteventura pide la disolución definitiva de la Legión española.
26-01	En el PSUC se produce la ruptura entre eurocomunistas y prosoviéticos.
18-02	Comienza el juicio por el golpe de estado del 23-F. El ministerio fiscal pide treinta años de prisión para Tejero, Armada y Milans del Bosch.
26-03	El Tribunal Constitucional da vía libre a la televisión privada.
2-04	Las tropas argentinas ocupan las islas Malvinas.
24-04	Egipto recupera la península del SINAÍ tras quince años de ocupación judía.
21-05	Tras intensos combates el ejército británico desembarca en las islas Malvinas.
3-06	Sentencia por el golpe de estado del 23-F, recurrida por el fiscal.
6-06	El ejército israelí invade el Líbano.
12-06	Txomin, uno de los máximos dirigentes de ETA detenido por la policía francesa.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

13-06	Inauguración en Barcelona del Campeonato Mundial de Fútbol España 82.
14-06	Rendición argentina en las Malvinas.
6-07	Landelino Lavilla sustituye como presidente de UCD a Calvo Sotelo tras su dimisión.
31-07	Adolfo Suárez deja UCD y presenta su nuevo partido, el Centro Democrático y Social.
21-08	Comienza la evacuación de las fuerzas de la OLP de Beirut.
27-08	Se disuelven las Cortes. Se convocan elecciones y el PSOE promete crear 800.000 puestos de trabajo y realizar un referéndum sobre la entrada de España en la OTAN.
18-09	Asesinatos de civiles palestinos en los campos de Sabra y Chatila.
30-09	ETA político-militar anuncia en su séptima asamblea su completa disolución y el abandono de la lucha armada por la lucha política.
1-10	Helmut Kohl es elegido canciller alemán tras derrotar en las elecciones al Partido Social Demócrata.
2-10	Arrestados tres jefes militares que planificaban un golpe de estado para la víspera de las elecciones generales del 28 de octubre.
5-10	Siles Suazo regresa del exilio para hacerse cargo de la presidencia de Bolivia.
8-10	Es disuelto en Polonia el sindicato obrero "Solidaridad" liderado por Lech Walesa.
21-10	García Márquez, Premio Nóbel de Literatura.
23-10	Son encontrados en Argentina los primeros cadáveres de personas "desaparecidas" a manos de la policía militar del régimen.
28-10	El PSOE alcanza la mayoría absoluta en las elecciones.

3.4 La gestación de un cine de resistencia

La contestación cinematográfica, como hemos visto, va cada día en aumento, así como la contestación política y la agitación social. Las raíces de las actitudes disidentes en el cine español las encontramos en la primigenia organización de cineastas del PCE a la que hemos hecho referencia anteriormente, en el trabajo de algunos autores del IIEC, y, sobre todo, en las conversaciones de Salamanca de 1955. En aquellas jornadas están presentes casi todos los miembros del espectro político del momento, y por supuesto aquellos que, desde la izquierda, otorgan un sentido diferente y específico al cine.

Como hemos podido observar a través de nuestro somero análisis del contexto social, los acontecimientos socio-políticos en el panorama internacional, la precaria situación de la industria del cine español y el agotamiento de algunas propuestas renovadoras (aunque sólo en la superficie) en el ámbito cinematográfico, como el NCE, propician el surgimiento de escuelas o movimientos cuyo cometido principal consiste en renovar y actuar políticamente sobre el anquilosado ambiente cultural de la época.

Algunos de estos movimientos no se podrían comprender sin la escalada de fracasos en los que se ven envueltos los distintos intentos de diversas corrientes por realizar un cine que se aleje de los patrones establecidos. Como ejemplo palmario de estos fracasos podemos resaltar la denominada “tercera Vía” del cine español.

Frente al cine comercial costumbrista (la supuesta primera vía) y tomando prestados algunos estilemas de la disidencia cinematográfica rupturista y el cine de autor crítico y de oposición (la presunta segunda vía), se encuentra la voluntad de exportar determinado tipo de filmes

españoles y de buscar una nueva orientación a las fórmulas narrativas del cine español de principios de los años setenta con la que impactar comercialmente sobre el público. La Tercera Vía es un intento que personifica como nadie el productor Jose Luis Dibildos. Su fórmula se basa en la contratación de profesionales progresistas, incluso algunos militantes de partidos políticos en la clandestinidad, para rodar películas que se inspiren en temas de actualidad, pero con un tratamiento formal totalmente alejado de cualquier riesgo de experimentación y mucho menos de transgresión.

Entre sus producciones más destacadas se encuentran *Españolas en Paris* (1969), *Vida conyugal sana* (1974) o *Los nuevos españoles* (1974), todas ellas realizadas por Roberto Bodegas, considerado el máximo exponente de este movimiento. A la vez, estas películas tienen una factura correcta, y pretenden alejarse tanto del cine comercial al uso, como de las propuestas autorales o metafóricas. Su principal interés es suministrar productos fílmicos consumibles por una clase media urbana que no ve satisfechas sus demandas culturales en el cine comercial²⁷⁴, que disfrutaba de un nivel de vida equiparable al resto de Europa y que, poco después, sería la base electoral sobre la que se apoyaría la victoria en las urnas en 1977 de UCD. Es decir, satisface la demanda de la burguesía liberal, las capas medias y ciertos sectores universitarios.

El colectivo crítico Marta Hernández resume su fórmula en la máxima “cine comercial más cine de autor partido por dos”²⁷⁵, que muestra perfectamente la esencia de un cine moderadamente osado,

²⁷⁴ Torreiro, C. *Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)*, en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 360.

²⁷⁵ Colectivo Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976, p. 237.

heredero directo del espíritu del NCE, pero que no oculta su adscripción ideológica a la derecha católica moderada de la época. Dibildos produjo la gran mayoría de películas de este tipo, además de las citadas, encontramos *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975) o *Jo Papa* (Jaime de Armiñan, 1975). No podemos decir que esta tercera vía tenga demasiado interés, más bien al contrario, aunque haya alguna película digna, pero el máximo acierto de la iniciativa es, sin duda, su apuesta por una relación normalizada con el mercado en un momento en el cual la cerrazón administrativa dificulta enormemente el acceso a la producción cinematográfica.

Con esta fórmula abiertamente posibilista, Dibildos “afianza la alianza del sector que representa -la burguesía liberal- con las capas medias y la pequeña burguesía vacilante (*Los nuevos españoles*), frente a los intereses de la burguesía monopolista más cerril y el capital imperialista y sectores más regresivos de la administración”²⁷⁶, pero también se une a la creciente demanda en ciertos sectores de la prensa a favor de una liberalización general del régimen.

En definitiva, la tercera vía supone un fracaso desde el punto de vista de las expectativas políticas que se vienen generando en la sociedad española, “se dice lo que se puede decir, y todo lo que es dicho debe ser entendido en su relación con la imposibilidad de decir más”²⁷⁷, y esto no es suficiente en este periodo de avanzada descomposición del franquismo en el que las capas populares se organizan exponencialmente

²⁷⁶ Hernández, M. Revuelta, M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p.108.

²⁷⁷ Op cit., p. 109.

y se hacen abiertamente públicas las aspiraciones de las organizaciones obreras hasta entonces en su mayoría clandestinas.

Como consecuencia, pues, de la situación política española y como inercia del movimiento contestatario europeo de los años sesenta, la cultura y el cine experimentan una progresiva ideologización que se traduce en diferentes propuestas fílmicas. La politización del panorama cinematográfico de la transición es un hecho aceptado por buena parte de historiadores y estudiosos. Una vez observada la inoperancia política del *N.C.E* y la *Tercera vía*, es oportuno considerar el ambiente cinematográfico español del periodo en cuanto a filmes comprometidos políticamente, o explícitamente políticos, aunque dentro de los márgenes del sistema cinematográfico industrial.

No hay que olvidar que en ese momento conviven en España las más variadas tendencias políticas, que van a poblar este espacio de producciones de muy variado signo y de desigual interés. Obviamente, estas diferentes percepciones de la realidad social española encuentran su reflejo en el terreno cinematográfico, como señala John Hopewell:

Los acontecimientos de la transición tuvieron un paralelo en el cine. Si las opciones políticas se abrieron en abanico, adquiriendo cierto carácter específico, lo mismo les ocurrió a las cinematográficas. Si el frente franquista multiforme se dividió para librar la batalla electoral, lo mismo le pasó al frente antifranquista cinematográfico, (...). Las posturas cinematográficas se diversificaron, se adoptaron actitudes más específicas e identificables con los partidos que poblaban el espectro político desde la extrema derecha hasta la extrema izquierda (...).²⁷⁸

²⁷⁸ Hopewell, J. *El cine español después de Franco. 1973-1988.*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 280-281.

Esta situación genera nuevos modelos, con propuestas que no sólo son diferentes desde el punto de vista del tratamiento de los aspectos temáticos, sino que se instituyen en modos de representación específicos y bien diferenciados, pero que conviven al tiempo en un mismo sistema industrial. Desde aquellas que suponen los últimos intentos de recuperación de las fuerzas reaccionarias, como el cine de la pareja Rafael Gil-Vizcaíno Casas, el de Mariano Ozores o Eduardo Manzano; “la derecha moderada que comienza a admitir –con diferente grado de aceptación- como inevitable el juego democrático”²⁷⁹ y encuentra su reflejo en las producciones de Pedro Lazaga, Pedro Masó o José María Forqué; una izquierda pactista y posibilista más en sintonía con los planteamientos moderados representada por las producciones de Emilio Martínez Lázaro, Fernando Colomo, Fernando Trueba, José Luis Garci o José Luis García Sánchez; y, finalmente, una izquierda radical, activa y, en muchos casos iconoclasta, que no se conforma con la fórmula aceptada de la democracia burguesa como es el caso de Antonio Artero, Pere Portabella, Paulino Viota, Joaquín Jordá, Eloy de la Iglesia o Juan Antonio Bardem, entre otros. Finalmente, este panorama se completa con la aparición de otras corrientes vanguardistas, marginales o *underground* entre las que despuntan las propuestas de Álvaro del Amo, Iván Zulueta o Antoni Padrós.

Todas estas tendencias son polarizables en dos grandes grupos, para algunos autores. En un estudio que hemos consultado y citado profusamente, Vicente Ponce y Julio Pérez Perucha escriben:

²⁷⁹ Hernández Ruiz, J. Pérez Rubio, P. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 30.

Tanto en el postfranquismo como durante los primeros años de la transición parte significativa de los títulos entonces producidos (...), pueden agruparse en dos grandes corrientes que vinieron a ser conceptualizadas como “cine de la reforma” y “cine de la ruptura”, traducción cinematográfica de las dos grandes posiciones políticas en debate durante el postfranquismo: reforma o ruptura pactada vs. ruptura democrática.²⁸⁰

De este modo, se observa cómo el cine más conservador se aferra a los tradicionales modelos de representación, y cómo, por otra parte, las propuestas de los sectores más políticamente activos de la izquierda se inspiran en referentes más vinculados a un cierto “cine moderno” y optan por estrategias (a veces) narrativas que se apartan conscientemente de las claves institucionales de la representación fílmica. La estela de ciertas escuelas o movimientos cercanos en el tiempo como la Nouvelle Vague, el *underground*, el estructuralismo o el situacionismo se percibe en muchos de los filmes que se realizan en España en este momento. Pero la industria española del cine se empeña en marginar progresivamente las alternativas más radicales, aquellas que se vinculan de alguna manera a la oleada revolucionaria del 68 y que en España arrancan con la celebración de las Jornadas de Sitges y el movimiento por un cine libre, que encabeza Antonio Artero.

Además, el ambiente que se había ido generando en los diferentes momentos del franquismo va a florecer como si fuese un árbol que ha esperado durante un largo invierno de dictadura la primavera de libertad. Como hemos visto con anterioridad, la población en general había respirado una creciente vocación hacia las libertades y la democracia en

²⁸⁰ Pérez Perucha, J. Ponce, V. “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”, *El Cine y la transición política española*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1986, p.36.

un ambiente social que necesitaba de profundos cambios en las arcaicas estructuras dictatoriales. Esta vocación política va a desembocar en muchos casos en militancia en partidos o en sindicatos clandestinos que preparan la caída del régimen. Proliferan los partidos (y con ellos las siglas de todo tipo PT, MC, ORT, PST, y muchas otras) que acogen en su seno a un creciente número de jóvenes militantes dispuestos a la lucha por la revolución que consiguiera cambiar de algún modo el rumbo de España y el mundo entero. Cualquier discrepancia ideológica queda superada por la existencia de un enemigo común bien palpable para todos los grupos el franquismo y al que todos desean hacerle frente de algún modo. Todas estas cuestiones las comprobaremos en nuestro posterior análisis de los grupos, tendencias, movimientos y cineastas que forman el eje central de nuestro estudio.

Se vive una constante demanda cultural que no queda cubierta por el sistema cultural nacional y los productos que en su seno se promocionan, obligando a buscar fuera del país nuevas experiencias a través de publicaciones, viajes u otro tipo de intercambios entre los que se encuentra el cine. Gracias a esta circulación de materiales fílmicos extranjeros proliferan por todo el territorio las asociaciones de cine-clubs que se constituyen en la Federación de Cine Clubs como una organización independiente con capacidad suficiente para la distribución y exhibición de gran cantidad de películas. A este respecto, el movimiento cine clubista juega un papel determinante en la configuración y flujo de los filmes por todo tipo de salas de proyección. A partir de los años sesenta “la proyección de películas al borde de lo

prohibido o claramente antifranquistas se convierte en otra forma de oposición al régimen”²⁸¹.

Algunas veces se usa la plataforma legal del cine-club como espacio de reunión, pero en otras ocasiones se organizan proyecciones clandestinas en diversos pases que se programan en pequeñas salas de cine, colegios, ciertas parroquias, ateneos, y sobre todo fuera del país, en los cines de Perpignan o Biarritz. Normalmente el programa de estas sesiones consta de ciertas películas comerciales de contenido político o social, histórico o incluso revisionista, así como filmes en el límite de lo prohibido y, por supuesto, copias piratas de títulos prohibidos en nuestro territorio como *Viridiana*, *Octubre*, *El gran Dictador* y muchas otras. El elemento fundamental de estos cine-clubes, pese a que entre estas asociaciones también se cuentan un gran número que están completamente despolitizadas y cuya razón de ser es únicamente el ocio, es el trasvase de la importancia del texto cinematográfico al uso que de él se hace. Así, al producirse un debate tras la proyección del film y argumentar acerca de lo que cuenta la película, se deriva hacia un debate en torno a la situación estructural del momento tanto a nivel nacional como internacional y se abre una reflexión política sobre el contexto en el que se vive en ese periodo en España. Tal es la función última de estos cine-clubes. El recurso al cine es la excusa y el refugio que algunos encuentran para las discusiones políticas de fondo.

En Barcelona, por ejemplo, la organización de un buen número de estas sesiones corre a cargo de miembros del PSUC como Román Gubern, Enrique Lahosa, Pere Ignasi Fagés o Pedro Juan Ventura, que reciben encargos del partido para presentar o proyectar tal o cual filme

²⁸¹ Diez Puertas, E. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, p. 107.

en un determinado cine-club. A este respecto, comenta Román Gubern: “Con motivo del quincuagésimo aniversario de la revolución soviética, recibí un encargo delicado. Debía conseguir en Francia una copia en 35 mm. de *Octubre*, de Eisenstein, y entregarla en España para un acto celebrativo que incluiría su proyección.”²⁸². Esta red de pequeñas salas será la base de la más amplia red de distribución que se desarrolla inmediatamente al calor de las producciones y colectivos que son el centro de este estudio.

En este ambiente se produce una cada vez mayor relación entre los diferentes tipos de asociacionismo. Las asociaciones culturales comparten sede con las sociales y los movimientos se enriquecen al comenzar a compartir experiencias, bases teóricas, puntos de vista y perspectivas sobre la sociedad en transformación de ese momento. Emergen poco a poco pero exponencialmente los movimientos reivindicativos de todo tipo, que a través de sus propias acciones comunicativas y contactos con otros movimientos facilitan el acceso a las informaciones sobre sus luchas y demandas político-sociales. De esta manera se conocen muchas luchas obreras y estudiantiles, así como movilizaciones populares que no tienen presencia en los medios de comunicación institucionales y se sientan las primeras bases de una labor de contrainformación (que se concreta, amplía y complementa con una importante labor en la construcción de otras vías de comunicación – alternativas, si se quiere) cuyos máximos exponentes estudiamos con detalle en el capítulo siguiente.

El compromiso social y político de cierto sector de la juventud corre paralelo al interés por el cine, situación que desemboca

²⁸² Gubern, R. *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 188.

posteriormente en la coincidencia de que un gran número de cineastas – siquiera potenciales- tome la cámara como un instrumento capaz de ser útil en las luchas populares. Pese a que España carece de una gestión cinematográfica desde los partidos políticos y la situación difiere completamente de la de algunos de los países de nuestro entorno (Francia o Italia), se crea un cine de resistencia y una red de exhibición y distribución debido en gran parte a la posición personal de los cineastas (la mayoría pertenecían a colectivos o partidos) que aunan militancia política y cinematográfica asumiendo la responsabilidad de “actuar” con su cine la sociedad y provocar el advenimiento de la democracia. Su perspectiva en un primer momento es reivindicativa, privilegiando la información a la narración, el uso del film al texto. Este cine pretende utilizar las producciones como desencadenantes de actos públicos y colectivos de carácter reivindicativo en algunos casos o abiertamente orientados hacia la movilización popular directa en otros.

Esta proliferación de actitudes y cineastas se ve favorecida por otros y diversos factores, como la mayor facilidad para el acceso a material cinematográfico y equipos de rodaje – debido a su relativamente bajo coste- en 16 mm., y sobre todo en Súper-8 mm., e incluso en 35 mm. se abordan producciones colectivas en régimen cooperativo. También esa doble faceta de los cineastas-militantes de ese periodo conlleva una visión diferente del proceso, ya que al estar plenamente inmersos en la problemática social, los cineastas aportan en sus filmes informaciones de estricta primera mano, sin intermediarios, lo que proyecta una imagen más completa y compleja del contexto social del momento. El compromiso político va en aumento paralelamente a la inestabilidad de la situación del país y los cineastas-militantes tienden a

hacer desaparecer de sus discursos las visiones más sustentadas en el formalismo, a la vez que impregnan a sus proyectos de una voluntad de inmediatez y efectividad política que desborda las posibilidades de cualquier cine industrialmente “legal”. La urgencia de un cambio político inminente ahoga la voluntad de experimentación en muchos casos, aunque la inflama en otros. Su auto-marginalidad se completa con la renuncia obvia a obtener financiación institucional o licencia de exhibición comercial para esos materiales. Esta opción, que marcanuestra elección a la hora de iniciar este estudio, supone el desmarque definitivo de otras tendencias que se podrían incluir en un punto de vista político o militante, pero que no se sitúan abiertamente al margen de la institución para operar por canales propios. Las licencias de exhibición son olvidadas por estos cineastas en una clara voluntad de no erigirse como recambio generacional del sistema cinematográfico industrial español, muy al contrario de otros movimientos y escuelas que jalonan la historia del cine español, como el N.C.E., la Tercera Vía, e incluso –aunque en grado y proyección muy distintos- la escuela de Barcelona. También el compromiso cultural y la creciente actividad político-cinematográfica que se desarrolla en casi todo el mundo, coloca de lleno a los cineastas en el corazón de los debates teóricos que se llevan a cabo en Europa, en el encarnizada confrontación teórica entre publicaciones que ya hemos estudiado en el primer capítulo, como *Cahiers du cinéma* y *Cinéthique*.

Es este, pues, el caldo de cultivo en el que florecen las actitudes de algunos cineastas y colectivos cuya posición no encaja en absoluto en la lógica dominante de la transición política española, pero sí que encuentra sus raíces en una cierta tradición que ha tratado de usar el cine como

herramienta política y de aplicar las luchas sociales al terreno cinematográfico. En el capítulo siguiente, previamente al estudio detallado de las cinematografías de intervención en España en este periodo (1967-1982), estudiaremos los antecedentes fílmicos de estos movimientos, inspirados y animados por proyectos similares llevados a cabo por diferentes realizadores y de muy diferente modo, englobables genéricamente en lo que se puede denominar “cine militante”.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

Capítulo 4. EXPERIMENTACIÓN ESTÉTICA Y CINEMATOGRAFÍAS DE INTERVENCIÓN EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA (1967-1982).

En este capítulo entramos de lleno en el *corpus* de nuestro estudio. Las actitudes de los cineastas y colectivos que aquí repasamos son múltiples y variadas, aún más si tenemos en cuenta el breve escrutinio de los antecedentes en el ámbito internacional de estas luchas político-cinematográficas que hemos realizado. Por esa razón, no pretendemos realizar un catálogo y encasillar las actitudes que emanan de territorios, culturas, motivaciones, necesidades y opciones políticas diversas, sino trazar un recorrido que ilustre los ejemplos más destacables (por su singularidad o representatividad indistintamente) que han aunado creación cinematográfica y militancia política en el panorama español del tardofranquismo, en concreto durante el periodo que abarca desde 1967 hasta 1982. Sabemos que, como nos enseña un dicho popular, no “están” todos los que “son”, pero sí “son” todos los que “están”.

Antes de adentrarnos, sin embargo, en el recorrido de las cinematografías militantes es necesario repasar las actitudes teórico-prácticas y estético-políticas de dos movimientos que constituyen sin duda el precedente directo de nuestro objeto de estudio. La escuela de Barcelona supone una “vuelta de tuerca” a la forma cinematográfica que no se había producido nunca tan radicalmente dentro de nuestras fronteras, o al menos con tanta intensidad, de modo que provoca una profunda influencia en algunos de los colectivos y cineastas que nos ocupan. Por su parte, Las jornadas de Sitges y el posterior movimiento sitgista supone el punto de arranque de toda una ola de actitudes contestatarias y marcadamente experimentales que de un u otro modo habían cobrado fuerza y aliento a partir del estallido de Sitges y la

publicación de sus incendiarias proposiciones y críticas al aparato industrial cinematográfico.

4.1 Precedentes de los cinemas militantes en España

En el capítulo precedente hemos analizado el ambiente que se respira en nuestro país en el marco temporal que hemos acotado como eje central de esta investigación, a saber de 1967 a 1982, tratando de seguir los pasos de cada uno de los intentos (de distinto tipo, objetivos e intensidad) de renovación cinematográfica que se han llevado a cabo dentro de nuestras fronteras. Desde las primigenias conversaciones de Salamanca de 1955, que acogieron las ansias renovadoras del Nuevo Cine Español, no se ha producido ninguna otra tentativa de constituir un grupo de profesionales que realizan films de manifiesta vocación alternativa, ya que tanto por la acción de la censura como por la falta de colaboración de la industria, sin equipos técnicos, laboratorios y salas disidentes resulta imposible articular de algún modo ese tipo de cine.

4.1.1 La escuela de Barcelona

En el contexto de una reacción contra el sindicato *SEU*, se crea el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Madrid (*SDEUM*) y el de Barcelona (*SDEUB*) en 1967, que desde su sede en la ciudad mediterránea promueve los cursos de cine de la posteriormente llamada *Escuela de Aixelà*²⁸³, germen de la posterior experiencia del

²⁸³ Una detallada información sobre las actividades y films que se realizaron en el seno de los cursos de Aixelà se puede encontrar en: Porter Moix, M. “La tasca cinematográfica del PSUC”, *L’Avenç*, Barcelona, Julio 1986, p. 65.

Institut del Teatre, de la que parten las inquietudes cinematográficas de muchos de los miembros de la Escuela de Barcelona. Es necesario puntualizar que este movimiento, como otros que ya hemos estudiado – NCE-, no se explica sin la operación integral de “lavado de cara” iniciada en el seno del régimen desde 1963, por la que la administración franquista ve en el cine subvencionado un elemento de promoción exterior de la apertura de la dictadura en los festivales internacionales de cine, que tiene un éxito más que relativo debido a los continuados escándalos.

Resulta pertinente decir, de entrada, que cualquier información que hace referencia a la escuela de Barcelona y su entorno se encuentra amplia y detalladamente explicada y debidamente contextualizada en un más que riguroso libro de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro²⁸⁴, por lo que aquí, nos limitaremos a realizar un esbozo de los rasgos más definitorios de este movimiento, refiriéndonos a este trabajo en múltiples ocasiones.

Como movimiento (ya veremos después hasta qué punto lo es), la Escuela de Barcelona se desarrolla aisladamente, al margen del cine que se realiza en Madrid y en el resto del país, en una especie de burbuja socio-generacional prácticamente inaccesible para la mayor parte de los cineastas españoles que no se encuentran en ese ambiente (de ahí el enfrentamiento con el cine que se hace desde Madrid).

Sin embargo, el bautismo oficial del movimiento se da, como en otros casos de cinematografías europeas como la *Nouvelle Vague* o el *Free Cinema*, a través de la crítica, en este caso, por medio de la pluma

²⁸⁴ Riambau, E., Torreiro, C. *Temps era temps: el cinema de l'escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993.

de un personaje determinante en la vida y proyección de la escuela: Ricardo Muñoz Suay, en cuyos artículos de la revista *Fotogramas*²⁸⁵ – otro apoyo fundamental de la escuela- se hace una defensa y promoción a ultranza del cine de Barcelona. Como argumenta Casimiro Torreiro, con ello se pretende, por un lado la homologación interesada de un movimiento desconocido en España como la escuela de Nueva York, y por otro “obtener el amparo subvencionador que la Ley de García Escudero proporcionaba a los diplomados de la EOC de Madrid.”²⁸⁶

Pero el origen real del grupo y de la denominación se remontan a ciertas reuniones mantenidas en 1966 entre Ricardo Bofill, Carlos Durán, Jacinto Esteva, Vicente Aranda, Joaquín Jordà y Serena Vergano en el domicilio de Muñoz Suay en Madrid, que se concretan poco tiempo después en una más reducida reunión entre Nunes, Esteva, Jordà y Durán (ya en Barcelona) en la que definitivamente se idea el nombre de *Escuela de Barcelona* (en clara y manifestada reminiscencia de la escuela de Nueva York norteamericana). Se trata de encontrar un denominador común para una serie de creadores que hacen cine en Barcelona, de extracto generalmente burgués (la denominada *Gauche divine*) asiduos del ambiente de la calle *Tuset* y el pub *Bocaccio*, cuyas propuestas están profundamente influenciadas por la estética de la *Nouvelle Vague* francesa y absolutamente alejadas de las de una cierta tradición realista que se realiza desde Madrid, representada por los miembros del llamado Nuevo Cine Español.

²⁸⁵ Muñoz Suay, R. “El match de Ditirambo”, *Fotogramas*, nº 929, Barcelona, 5-8-1966.

²⁸⁶ Torreiro, C. ¿Una dictadura liberal? (1962-1969), en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 322.

Es un movimiento heterogéneo conformado por aspirantes a cineasta provenientes de muy distintos ámbitos, con un pasado común de militancia antifranquista que no tiene continuación política expresa en la mayor parte de los casos; los miembros de la Escuela han pertenecido al PSUC, pero su actitud política se ha visto poco a poco desplazada en muchos casos. Fuertemente contestataria con el cine establecido comercial, la práctica fílmica de la Escuela es más contradictoria y heterogénea que la de los cineastas del NCE, y si en estos predomina un cierto realismo, en aquellos se deja sentir una voluntad inequívoca de subversión de los límites entre representación y realidad, de deconstrucción del lenguaje cinematográfico.

Después de algunas conversaciones y encuentros previos a la conciencia definitiva de una escuela, los integrantes del grupo (al que se adhiere también Gonzalo Suárez) se deciden por la realización de un film-manifiesto colectivo producido libremente fuera del sistema cinematográfico oficial, que sintetice de alguna manera sus perspectivas y explote la capacidad promotora de la ya casi completamente establecida etiqueta. Así, con el título colectivo de *Dante no es únicamente severo*, se solicita la licencia de rodaje a la Dirección General de Cinematografía²⁸⁷ en agosto de 1966, para un proyecto que, tras varios desmarques personales, acaba siendo dirigido por Esteva y Jordà en solitario y programado en la Mostra de Pesaro de 1967. Las desavenencias entre sus autores (algo bastante usual entre los miembros del grupo) provocan que Portabella y Bofill realicen separadamente sus respectivas *No compteu amb els dits* y *Circles* (1967), primeras

²⁸⁷ Un detallado estudio de este y otros aspectos de la escuela se encuentra en Martínez-Bretón Mateos-Villegas, J.A., *La "denominada" escuela de Barcelona*, Madrid, Tesis Doctoral, Ediciones de la Universidad Complutense, 1984.

experiencias del grupo en las que se dejan ver sus planteamientos en torno a la imposibilidad de la narración y la fragmentariedad del discurso narrativo en búsqueda de una potencial polisignificación de la imagen fílmica. Tras el estreno de estos films se produce una reacción desde el PCE que los considera políticamente nulos, opinión que no es suscrita por sus compañeros del PSUC.



Cartel del film de Portabella realizado por Antoni Tàpies.

Desde luego, un elemento que contribuye significativamente a la consolidación y definición teórica de la *Escuela de Barcelona* es, sin duda, el texto que Jordà (considerado el ideólogo del grupo) publica en la revista *Nuestro Cine*²⁸⁸ en el que se manifiestan los puntos fundamentales de la actitud de los integrantes del colectivo. En él se enumeran las características del cine de la Escuela:

1. Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
2. Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
3. Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y la narración.
4. Carácter experimental y vanguardista.
5. Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
6. Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
7. Utilización dentro de los límites sindicales de actores no profesionales.
8. Producción realizada de espaldas a la distribución, motivada por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.
9. Salvo contadas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

Este brillante ejercicio de síntesis programática llevado a cabo por Jordà, pues, anuncia un proyecto que nunca verá la luz. Se trata del proyecto de formación de la *Asociación de Productores Independientes de Cine-Barcelona (ASPIC)*, organización que había tenido su origen en la *Unión de Productores (UP)* y en cuyo borrador se describe como la forma asociativa elegida por los miembros del grupo de productores-directores de la escuela de Barcelona para unir sus esfuerzos sin menospreciar sus posibilidades económicas y creativas. Entre sus

²⁸⁸ Jordà, J., “La escuela de Barcelona a través de Carlos Durán”, *Nuestro Cine*, nº 61, Madrid, Abril de 1967.

objetivos principales²⁸⁹ se cuenta la promoción y el control técnico y financiero de los films producidos por sus miembros y la creación de una distribuidora comercial y unas redes de exhibición que permitan el acceso del público a las producciones.

Sin embargo, esta voluntad teórica no encuentra reflejo en la realidad, ya que tropieza frontalmente con la dependencia de la ayuda ministerial. La mayoría de las películas de la *Escuela* las financian a través de las subvenciones del Ministerio, empleando el truco de inflar los presupuestos con el fin de que la subvención baste por sí sola para producir el film y sobre aún algo de dinero para el realizador (cuya misión principal consiste en minimizar gastos). Esto nos indica hasta qué punto, como en el caso de otros intentos de renovación del cine español, la voluntad de este nuevo grupo de jóvenes realizadores se resume en: de una parte, subvertir el lenguaje cinematográfico, de otra, servir de recambio a una industria esclerotizada por completo que no aguanta el peso de una tradición que no se renueva en absoluto.

En el texto de Jordà se citan expresamente los films que constituyen el eje central del grupo, todos ellos estrenados entre 1967 y 1968, como *Noche de vino tinto* de José María Nunes, *No contéis con los dedos* de Pere Portabella, *El último sábado* de Pere Balanyà, *Mañana será otro día* de Jaime Camino, *Fata Morgana* de Vicente Aranda, *Ditirambo* de Gonzalo Suárez, *La piel quemada* de Josep María Forn, *Cada vez que* de Carlos Durán, y por supuesto *Dante no es únicamente severo* de Jacinto Esteva y Joaquín Jordà. En definitiva, aunque su etiqueta fuese sólo un slogan para muchos, la Escuela tenía un núcleo

²⁸⁹ Para más detalles sobre esta cuestión, ver: Riambau, E., Torreiro, C. *Temps era temps: el cinema de l'escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993, p.122.

muy definido con funciones bien diferenciadas: “Esteve, el dinero y la sensibilidad, Jordà, la inteligencia y la maquinación, y Durán, el trabajo”²⁹⁰. Su manifiesta voluntad de experimentación formal supone un filtro para la censura, que salvo algún pequeño tropiezo puntual, no ve en sus propuestas peligro alguno de subversión política. El mismo García Escudero declararía en una reunión a Jordà y Esteve: “Si ustedes no sacan obreros en sus películas, tendrán subvención”²⁹¹.

Sus conexiones con la cultura catalana son completamente nulas, más bien tendentes a desmarcarse de ella como deja entrever la misma denominación del grupo. Su enfrentamiento con el cine producido en Madrid, denominado despectivamente *mesetario*, es patente aunque vivido con desigual intensidad. Como demuestran los textos cruzados de Jordà y Llorente, representativos del ánimo de las dos tendencias, el conflicto ocupa buena parte de su actividad. Para los cineastas de Barcelona hay dos cines posibles en España, “uno que mire hacia atrás y explique que estamos como estamos y otro que explique nuestro presente y trate de ver cómo podríamos estar”²⁹². Para los de Madrid, el cinema de Barcelona “es reflejo de un mundo pequeño pero real, de coches deportivos, chicas modelos, publicidad, moda y falso socialismo, (...) se traduce en estúpidas acciones pseudo-cosmopolitas”²⁹³.

Tras la destitución de García Escudero, con la desaparición de las condiciones que posibilitan el acceso a la subvención pública, la

²⁹⁰ Declaraciones de Pere Portabella al autor, citadas en: Martínez-Bretón Mateos-Villegas, J.A., *La “denominada” escuela de Barcelona*, Madrid, Tesis Doctoral, Ediciones de la Universidad Complutense, 1984.

²⁹¹ García Ferrer, J.M., Martí Rom, J.M., *Joaquín Jordà*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001, p. 68.

²⁹² “Joaquín Jordà”, *Destino*, nº 1581, Barcelona, 22-11-1967.

²⁹³ Llorente, A. “Cine made in Barcelona”, *Cinestudio*, nº 65, Madrid, Enero de 1968.

experiencia de la escuela llega a su fin con algunos de sus miembros filmando auténticamente en la clandestinidad (Portabella y Nunes), otros trabajando en el cine comercial (Durán, Aranda y Suárez) y otros en el exilio artístico (Esteva) o político (Jordà realiza varios films militantes en Italia con *Unitele Films* antes de regresar a España tras la muerte de Franco)²⁹⁴.

El hecho de que algunos de sus miembros renieguen de su pertenencia a la escuela (curiosamente aquellos que posteriormente politizarían exponencialmente sus actitudes vitales y artísticas como es el caso de Portabella), manifiesta abiertamente que lo que caracteriza a este grupo no es precisamente una actitud abiertamente política. Sus propuestas formalmente experimentales y temáticamente inéditas suponen una excepción en el panorama cinematográfico español de aquellos años, pero por el contrario se desmarcan expresamente del cine combativo o militante que nos interesa en nuestro estudio, salvo Portabella y Jordà. De este modo, nos atrevemos a afirmar que las aportaciones de este movimiento suponen fundamentalmente, para nosotros, la ruptura del corsé de la narración y un espíritu de experimentación que alimenta posteriores producciones de carácter manifiestamente político y experimental nutridas en parte de las aportaciones fílmicas de este “movimiento” barcelonés.

²⁹⁴ Ver: Torreiro, C. ¿Una dictadura liberal? (1962-1969), en VVAA, *Historia del Cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 32.

4.1.2 Las Jornadas de Sitges

En el contexto que hemos descrito anteriormente con detenimiento, se celebran en Sitges del 1 al 6 de octubre del año 1967 las 1ª Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía²⁹⁵, como refuerzo de una campaña turística organizada por el gobierno local de la ciudad e impulsada por el incansable Ministro de Información Manuel Fraga. Pese a este impulso administrativo inicial, los acontecimientos que se producen en Sitges son el punto de arranque (y posterior inspiración para algunos) de una actitud sin antecedentes en España. La progresiva politización de la sociedad y la cultura cristaliza en ciertas prácticas, primordialmente subversivas, que buscan su propio espacio de expresión y reivindican la transformación conjunta de los aparatos culturales y políticos tradicionales. Uno de estos espacios es, sin duda, Sitges '67.

El encuentro, que adquiere unas dimensiones insospechadas para la mayoría de los participantes, es coordinado por Pere I. Fagés y Antonio V. Kirchner, encargados de invitar uno a uno a los intervinientes y seleccionar las ponencias que se incluyen en el programa. La estructura de las jornadas consiste en unas sesiones diarias de discusión denominadas “Conversaciones Internacionales” en torno al tema “Escuela y Profesión” seguidas de proyecciones de films de la diversas Escuelas. Los actos, presididos en un principio por el reputado estudioso del cine español Manuel Villegas López que es sustituido por Román

²⁹⁵ En el marco de la 1ª Semana Internacional de Cine Foto Audiovisión, patrocinada por la revista *Imagen y Sonido*, en la que se celebraron otros encuentros importantes como el 1er Salón Internacional de Fotografía de Sitges.

Gubern a causa de una enfermedad, se revisten de un cierto aire de asepsia burocrática que va perdiendo intensidad hasta desaparecer por completo del espíritu de los encuentros.

Algunos alumnos de los sectores más radicalizados de la EOC se plantean desde Madrid las posibilidades que ofrece un acto de esas características para lanzar un mensaje revolucionario que transforme la esencia de las Jornadas y choque frontalmente con el impulso conservador de un cierto cine posibilista que había fraguado a raíz de las Conversaciones de Salamanca en 1955.

Pese a las previsiones y expectativas de unos cuantos, todo queda superado por el desarrollo de las Jornadas que se transforman en asambleas libres en las que se debate sobre el papel de la escuela en la industria comercial del cine, sobre las posibilidades y prácticas resistentes de un cierto cine independiente, sobre el carácter abiertamente mercantil de los films y su relación con el tejido social, sobre el papel del realizador en la sociedad capitalista, todo ello desde un punto de vista radicalmente alternativo “como si se estuviera construyendo un nuevo edificio desde las cenizas de otro que se pretendía destruir”²⁹⁶.

Así, cineastas como Antonio Artero, Manolo Revuelta, Joaquín Jordá, Pedro Costa, Bernardo Fernández, José Luis García Sánchez o Antonio Drove se posicionan abiertamente en contra del *NCE* y del entramado cinematográfico industrial español, elaborando, entre otros un texto que expresa su posición respecto al cine establecido.

²⁹⁶ Hernández, J., Pèrez, P. *Yo filmo que...* (Antonio Artero en las cenizas de la representación), Zaragoza, Ediciones del Ayuntamiento, 1998, p. 56.

Las diferencias entre el NCE y el cine sobre el que se pretende teorizar en Sitges se manifiestan en un cuadro comparativo²⁹⁷, emanado de un texto de Artero y Costa, que reproducimos extractado, en el que se produce un contraste significativo entre la reforma de los salmantinos y la ruptura de los *sitgistas*:

SALAMANCA	SITGES
“El cine debe ser expresión y reflejo de los hombres y las tierras de nuestra patria...”	El cine en cualquier país del mundo es la expresión de la clase dirigente.
Después de sesenta años de existencia el cine español no ha logrado ser “socialmente auténtico”.	¿Cómo una sociedad falsa puede engendrar un cine “socialmente auténtico”?
El cine español debe ser “políticamente eficaz”.	La cultura siempre ha sido políticamente eficaz para la clase que la produce.
El cine español es “estéticamente nulo”.	¿Cuándo la estética ha sido positiva?
Nuestro cine es “intelectualmente ínfimo”.	El intelectual que pide la verificación de sus postulados en una sociedad jerarquizada se convierte inmediatamente en un instrumento de represión.
Que la administración “fomente el cine”.	Autogestión: control de la obra por los que la hacen.
Solicitan protección: interés especial.	Denuncia de la protección como control.
Petición de una censura tolerante.	Ignorar toda forma de censura.
Necesidad de que los profesionales salgan de la EOC.	La EOC es una válvula de control.
Control y tecnocracia a través de la EOC.	Libre acceso a la creación.
Desarrollo de la industria nacional.	NO a cualquier tipo de industria basada en la explotación.
Industria desarrollada significa buen cine.	Industria desarrollada significa mayor plusvalía en las relaciones de producción y mayor enajenación en el consumo.
El contenido de un film “puede incidir en la transformación de la realidad”.	Transformar las estructuras de producción y consumo en el cine es nuestra única forma de participar en la transformación de la realidad.
Posibilismo: introducirse para modificar.	El posibilismo es la perpetuación del sistema.

²⁹⁷ Reproducido íntegramente en: Hernández, M. Revuelta, M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p.88-91.

Frente al cine de consumo, el cine de la cultura.	La cultura no es otra cosa que la mercancía.
El cine es un arte.	El arte está muerto...no es otra cosa que información dirigida.

Como podemos apreciar, según estas aseveraciones la alternativa que se plantea en Sitges es una ruptura radical con el sistema del momento, es la petición de un cambio de régimen no sólo cinematográfico, sino de un marcado carácter político. No es una alternativa sólo al cine dominante sino al entramado industrial sobre el que este se sustenta.

Evidentemente, se cuestionan las perversiones del régimen dictatorial, pero sobre todo se hace una enmienda a la totalidad del sistema de producción de los países democráticos. Como afirma Ricardo Muñoz Suay (también activo participante de las Jornadas) el referente de Salamanca es pulverizado: “una nueva generación en Sitges piensa que Salamanca es algo lejano y académico.”²⁹⁸

Las conclusiones que se presentan al término de las jornadas dan muestra de la combatividad y alcance de las pretensiones de los firmantes (casi tres cuartas partes de los asistentes). Para R. Gubern “la acracia de Artero y la adscripción situacionista de Joaquín (Jordà), en sintonía con la hora radical europea, se combinaron para producir un manifiesto explosivo que pedía (...) el desmantelamiento de todo el aparato burocrático estatal del cine”²⁹⁹. En ellas se reflejan dos puntos fundamentales:

1. “ Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial y burocrática, para lo cual deben existir ciertas condiciones fundamentales:

²⁹⁸ Muñoz Suay, R. “S.O.S”, en *Fotogramas*, nº 992, Madrid, octubre de 1967, p.3.

²⁹⁹ Gubern, R. *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 205.

- libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
 - supresión del SNE y creación de un sindicato de base democrática.
 - supresión del cartón de rodaje y de cualquier otro permiso anejo.
 - libertad de exhibición y distribución no sujeta a controles gubernamentales o administrativos, directos o indirectos.
 - supresión de la censura previa.
 - supresión de la categoría del “interés especial” y de cualquier otra subvención como mecanismo de control.
 - control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por parte del Sindicato Democrático (*SD*).
 - todos los medios de formación profesional deben estar en poder del *SD*, lo cual implica la completa reestructuración de la EOC, en la que los alumnos serían miembros del sindicato con pleno derecho.
2. Se acuerda lo siguiente:
- continuar las jornadas en años sucesivos
 - informar a todos los centros del transcurso y resultados del encuentro.
 - organizar las próximas jornadas con base democrática y electiva, así como una nominación de los diversos comités pertinentes.³⁰⁰

Todo esto, desde luego, no se cumpliría, y la intervención de la policía acabaría con la detención de varios de los asistentes y la incautación de toda la documentación de trabajo de las Jornadas, que serían las primeras y las últimas que se celebrarían. Como protesta a esta represión desmesurada llevada a cabo por el régimen, se dirige otro escrito (redactado tras la celebración de una reunión en noviembre de

³⁰⁰ Reproducidas en: Hernández, J., Pèrez, P. *Yo filmo que...* (Antonio Artero en las cenizas de la representación), Zaragoza, Ediciones del Ayuntamiento, 1998, p.57-58.

1967 en la escuela de Ingenieros Industriales de Madrid, en la cual se aclaman las “conclusiones” de Sitges) al ministro Fraga en el que se exponen los acontecimientos desde la perspectiva de los participantes y se denuncia la desproporción de las medidas represivas³⁰¹.

El entusiasmo de los sectores jóvenes y aperturistas contrasta, sin embargo, con una prensa colaboracionista con el régimen franquista que se afana en silenciar la revuelta que supone el fenómeno del sitgismo, pese a que revistas como *Nuestro cine*, *Fotogramas*, *Imagen y Sonido*, *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Joven Crítica Universitaria* ofrecen informaciones sobre lo acaecido durante el transcurso de las Jornadas.

Así, el espíritu de Sitges, concretado en sus medidas contestatarias de inspiración marxista-situacionista, supone la contestación a toda una cultura cinematográfica en general denunciando el “espectáculo mercantil totalitario mundial”³⁰² y la función opresiva de todo discurso cinematográfico. Su postura deshace cualquier intento reformista y cualquier tipo de posibilismo. Sus planteamientos son un tanto abstractos y generalizadores, ya que la denuncia de determinados compromisos asumidos por el cine español no va acompañada de un análisis sobre los compromisos que son necesarios, o cuanto menos convenientes para el cine producido en España en concreto. No obstante, por lo demás, sus análisis y teorizaciones alcanzan un nivel de elaboración y lucidez crítica que merecen ser consideradas con detenimiento, también por su influencia en las posteriores actitudes (siquiera en el trasfondo) de

³⁰¹ Un análisis pormenorizado de estas cuestiones se encuentra en: Perez Merinero, C. y D., “Cine español: algunos materiales para el derribo”, Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, nº 41, colección suplementos, 1973.

³⁰² Hernández, M. Revuelta, M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p.87.

algunos de los colectivos y realizadores españoles que entienden el cine como un acto político con el que intervenir contra el franquismo.

Si hay, empero, algún continuador del espíritu que caracteriza Sitges, tanto a nivel práctico como teórico, ese es, sin duda alguna, Antonio Artero, quizá porque la ruptura sitgista emana esencialmente de su persona. Su serie de textos titulada *La historia del cine que nunca se ha escrito*³⁰³, manifiesta expresamente la coincidencia de los postulados sitgistas con algunas de las principales corrientes de pensamiento que inspiran a la izquierda occidental desde los sesenta, como el marxismo antiestalinista.

Pero esa coincidencia ideológica no implica que el interés del grupo se desvíe de su principal objetivo, más dirigido hacia los nuevos mecanismos de alienación puestos en práctica por el capitalismo en la emergente sociedad de consumo como el poder de las representaciones o el espectáculo en tanto que narcótico social. Este interés, derivado de los contactos de Artero con el movimiento situacionista a través de su principal ideólogo, Guy Debord³⁰⁴, es motivado por una voluntad de denuncia de las nuevas formas de enajenación que propone una alternativa a la lógica del capitalismo a través de la creación de situaciones, a través de la revolución de la vida cotidiana y del arte puesto en práctica. La postura teórica del situacionismo parte, pues, de la crítica de la sociedad del espectáculo como organización de la sociedad idealizada desde el poder, en la cual el individuo contemporáneo,

³⁰³ Auténtico manifiesto sitgista que Artero publica en los números 3, 6, 8 y 10 del boletín *Peeping Tom*, Madrid, curso 1971-1972.

³⁰⁴ El situacionismo se valió principalmente de una revista, la *Internationale Situationniste* (1957-1971), como altavoz de sus proposiciones y manifestaciones artísticas. Como texto fundamental, se puede consultar: Debord, G. *La Sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

desprovisto de su libertad, es pasto de un sofisticado sistema de alienaciones que le atrapan sin remisión en su peculiar microcosmos acrítico, apolítico e insolidario.

Según sus propias palabras, Artero, concibe el entramado de alienaciones basado en que: “hoy el espectáculo, ultima fase del proceso-MERCANCIA, se ha convertido en la colonización de la vida. No solamente el mundo real se ha cambiado por simples imágenes, sino que las imágenes se han convertido en mundo real”³⁰⁵. Por tanto, la concepción política del cine se desgrana como sigue: “Pensar todavía en el arte cinematográfico como instrumento de conocimiento o comprensión que lleva implícito algún beneficio para la humanidad es el oportunista y triste bla, bla, bla del zombi kodakgrafiado”³⁰⁶.

Su radicalismo es patente y la virulencia de sus ataques responde a una postura cada vez más extrema en la cual se observa un rechazo frontal de ciertas actitudes elitistas de una intelectualidad burguesa pseudo-progresista para la que toda convulsión social es un pretexto para desplegar sus teorías sobre las masas y predicar sobre el supuesto poder emancipador de la imagen cinematográfica. Para él, el universo de su tiempo se ha transformado en una red interminable de espectáculos en la que la connivencia pasiva del espectador le hace cómplice al tiempo que partícipe de la enajenación, le convierte en *Espectaculista*: “...ser espectacularista es ocupar un lugar, no exactamente personal, en el proceso de la dirección y la producción. El espectáculo es un resultado, un producto colectivo...”³⁰⁷. Por eso, el inevitable proceso de alienación del

³⁰⁵ Artículo de A. Artero publicado en el nº 10 de la revista *Peeping Tom*, citado en: Hernández, J., Pérez, P. *Yo filmo que...* (Antonio Artero en las cenizas de la representación), Zaragoza, Ediciones del Ayuntamiento, 1998, p. 64.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 64.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 66.

espectáculo causa una clase enajenada, privada de su capacidad escópica, virtualmente explotada. Así lo describe Artero en el *Manifiesto sitgista*: “En la misma medida que se desarrolla el espectáculo, desarrollase también el ESPECTACULARIADO, esos hombres hoy sujetos al régimen de apropiación de su tiempo”³⁰⁸.

Esencialmente contra lo que lucha Artero desde la plataforma de Sitges, es contra una cierta cultura basada en una representación mediada por el aparato burgués de producción cultural que controla todos los mecanismos capaces de establecer mediaciones significantes y tiende a ser manejado por el poder para transmitir su ideología. En coincidencia con nuestras aseveraciones del capítulo primero acerca de la representación y el poder, afirma:

El discurso lógico espectacularista obra así a modo de Capital (...) de acumulación convertida en imagen. Es el principio de fetichismo de la mercancía, la dominación por medio de lo suprasensible –la representación- donde el mundo de lo sensible se encuentra reemplazado por una selección de las imágenes existentes “detrás del espejo” y que al mismo tiempo se presentan como lo “sensible” por excelencia. Al fetichismo de la mercancía corresponde así el fetichismo de la representación.³⁰⁹

Como medio de representación con un poder de convocatoria y asimilación popular potentísimo, el cine es utilizado por las instancias de poder de un modo ideológico, lo cual se manifiesta en la concepción crítica de los sitgistas, de modo que: “el cine como toda expresión o comunicación unidireccional (un solo emisor = todos receptores), no es otra cosa que el *Discurso Lógico Espectaculista* desde y sobre el

³⁰⁸ Texto inédito, redactado varios meses después de las Jornadas, parcialmente reproducido en: Hernández, J., Pèrez, P. *Yo filmo que...* (Antonio Artero en las cenizas de la representación), Zaragoza, Ediciones del Ayuntamiento, 1998.

³⁰⁹ *Manifiesto sitgista*, inédito.

poder”³¹⁰. Por tanto, la acción del movimiento está fundamentada en reorientar la función del cine con el objetivo de desmitificar y desestructurar las mediaciones (representaciones) del poder, respondiendo así a su visión del acto cinematográfico como arma de lucha por la descolonización cultural y centrando su reflexión en las relaciones de producción y el rol social de los hombres que intervienen en ese proceso.

Con este grado de elaboración comprobamos que las propuestas teóricas de este colectivo de cineastas van más allá de la simple militancia política y se erigen como un edificio analítico robusto sobre el que descansa su práctica cinematográfica. A diferencia de otros grupos, colectivos o cineastas independientes, la aportación primordial del sitgismo es fundamentalmente teórica y de agitación cultural en diversos foros. Como primer intento radical de alternativa política integral al sistema establecido, y con la ya mencionada influencia del situacionismo y el anarquismo, lo que caracteriza al sitgismo principalmente “no es la abolición de la cultura, sino la abolición del ESPECTACULO MERCANTIL TOTALITARIO MUNDIAL”³¹¹.

Entre las acciones del grupo destacables, cabe señalar su papel dinamizador en las *Jornadas de Cine 70* proyectadas en Madrid en febrero de 1970. Organizadas por el Cine-club Corral de comedias del Colegio Mayor San Juan Evangelista de Madrid, por un grupo de estudiantes entre los que se cuentan Javier Maqua, Andrés Linares, José Luis Rodríguez Puertolas y Miguel Buñuel, se pueden considerar como una especie de Estados Generales de la Cinematografía Española. Su programa consta de diez jornadas en las que se tratan distintos temas:

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ *Ibidem.*

“La enseñanza del cine en España”, “Cine y profesión”, “Producción, distribución y exhibición”, “Cine-clubs y filmotecas”, “Cine y administración”, o “Cine independiente”, entre otros. Con la experiencia de los Estados Generales del Cine Francés próxima en el tiempo y muy presente en la memoria de los participantes, se convoca a todos los sectores del medio cinematográfico: profesionales asalariados o independientes, empresarios de la producción, distribución y exhibición, alumnos de la EOC, cineclubistas, intelectuales interesados por el cine, con el objetivo de clarificar la situación cultural, profesional e industrial del cine español en ese preciso y especialmente convulso momento histórico. En el impreso de la convocatoria se dejan claras las pretensiones de las Jornadas: “en pro de una política de revitalización cinematográfica... se trata, pues, de encontrar... las soluciones positivas a la grave, crónica y singular problemática del cine español”³¹².

El modo con el que se pretende funcionar se basa en la exposición de una ponencia por cada una de las jornadas (cada jornada un tema) en una mesa integrada por profesionales relacionados con el tema expuesto, en la que se celebraría un debate posterior con proyección de films incluida. Pero las Jornadas no llegarán a celebrarse, dado que son prohibidas por la Policía³¹³ en el último momento, tras haber sido inicialmente aprobadas oficialmente. La comisión organizadora redacta una carta a todos los participantes comunicándoles la suspensión *por escrito y sin motivación alguna* de las actividades previstas. Así, la prohibición, se entiende desde el punto de vista de un régimen cada vez

³¹² Para una completa descripción del contenido de las Jornadas, ver: Hernández, J., Pérez, P. *Yo filmo que... (Antonio Artero en las cenizas de la representación)*, Zaragoza, Ediciones del Ayuntamiento, 1998, p. 80-85.

³¹³ Ver noticia “Prohibidas las Jornadas de Cine 70” del diario *Informaciones*, 19-02-1970, o el tratamiento más institucional del diario *La Vanguardia*, 17-02-1970.

más aislado y acorralado en el que cualquier iniciativa participativa, democrática, colectiva y pública es tratada con desconfianza desde las instituciones oficiales. Este intento de celebración de las jornadas, a pesar de ser a priori abiertamente posibilista y reformista sobre el papel dado el aval que le otorgan algunos profesionales cercanos al franquismo, es cercenado a causa de la posibilidad de revuelta o exceso de protagonismo de los sectores más radicales, algo que no puede ser permitido desde el gobierno franquista en un momento de tan delicada salud vital y política.

Las acciones sitgistas coinciden en parte con la adscripción ideológica del *Nuevo Frente Critico*, grupo formado por los colectivos Marta Hernandez (integrado por Julio Pérez Perucha, Javier Maqua, Francisco Llinás, Carlos y David Pérez Merinero, todos ellos militantes de Bandera Roja y del Movimiento Comunista) y Francesc Creixells, y los escritores cinematográficos Felix Fanés, Ramón Herreros, Juan Miguel Company, Pau Esteve, Doménech Font y Manuel Vidal Estévez.

Para el denominado *Nuevo Frente Critico*, el cine no es un espejo de la sociedad, sino un instrumento de lucha utilizado por las distintas fuerzas que en ella luchan (...) se presta una especial atención a las contradicciones que sacuden el aparato cinematográfico español (...) a las posibilidades de una practica significativa de oposición dentro del sistema³¹⁴.

Pese al calado teórico que provocan las reflexiones del grupo sitgista en el ambiente cultural y cinematografico del momento, no es menos cierto que el eco de las Jornadas en la práctica fílmica española es muy escaso y se reduce casi exclusivamente a unos cuantos filmes

³¹⁴ Hernández, M. Revuelta, M. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p.186

realizados por Antonio Artero. Entre ellos cabe destacar *Del tres al once*, *Blanco sobre Blanco* y *Monegros*, aunque también se consideran films sitigistas *Esta es la película* (1968) de Pedro Costa, *El 17 de Elvira* (1968) de Manuel Calvo y *Duración* (1970) de Paulino Viota, entre otros. Los filmes de Artero (a excepción de *Monegros*) se sitúan consciente o inconscientemente en la línea del cine sin filmación, en la de la radicalidad experimental y cuestionadora de los mecanismos de representación a través de la cual consigue una nueva aproximación a un cierto deseo de desenmascarar el esqueleto del cine, es decir, de sacar a la luz todo aquello que queda en los márgenes de la diégesis en el momento de la proyección y sin lo cual esta es imposible.

En el film *Del tres al once* (1968), se repite una sucesión de las colas de película (precisamente las de los números que representan la “cuenta atrás universal”³¹⁵ desde el 11 hasta el 3, tal como se desprende del título) en un intento evidente de provocación al espectador, con una voluntad firme por delatar la mentira sobre la que se asienta el producto fílmico industrial hegemónico y dominante al tiempo que por desmontar los artificios sobre los que se sustenta su discurso –la falsa transparencia del MRI-.

En *Blanco sobre Blanco* (1969) se excluye de la representación y del acto cinematográfico al celuloide, ya que es una mera puesta en marcha de un proyector sobre una pantalla blanca. Usando el poder de la luz como elemento constitutivo del medio, como esencia corrompida al ser transformada en mercancía al servicio del capitalismo, se construye en el film una reivindicación de la necesidad de diseccionar los

³¹⁵ Traducción del inglés del concepto *Universal Counting Leader* usado para referirse a estos fotogramas que sirven, entre otras cosas, de referencia para los sincronismos entre imagen y sonido.

mecanismos de representación fílmica en una doble vertiente, a la vez ideológica y formal, encaminada a poner en cuestión los modelos lingüísticos hegemónicos, un ataque frontal contra los modelos culturales de la burguesía sustentados en lo que el propio director denomina el “código enmascarado”³¹⁶.

En cuanto a la distribución y exhibición, estos films circulan por los cineclubs españoles abiertos a este tipo de experimentaciones provocando numerosos escándalos durante su proyección pública incluso llegando a ser prohibidos antes de ser proyectados, como ocurre en el Festival de Benalmádena de 1971. Es claro, pues, el sentido político de estas transgresiones formales dada la reflexión y crítica que las acompaña, la producción cultural en su conjunto es el referente fundamental para Artero y sus socios de grupo, en el terreno de la representación y la ideología, la perversidad y nocturnidad del MRI es contrarrestada mediante la transgresión y provocación formal, de modo que la acción política y cultural se realizan desde un mismo punto y en una misma (aunque múltiple) dirección ideológica.

La estela de sus propuestas sería en los años inmediatamente posteriores un referente para muchos grupos y cineastas que buscan su propio espacio de expresión política y artística a través del cine y cuyo florecimiento cristaliza en un complejo y diverso movimiento que combina creación cinematográfica y acción política que se desarrolla de manera desigual en todo el territorio español desde principios de los años setenta.

³¹⁶ Denominación que crea Artero para referirse al modelo idealista de representación basado en la supuesta transparencia de la narración y que comúnmente se conoce como MRI.

4.2 La guerrilla del celuloide: una mirada panorámica

Entre 1967 y 1981 se produce en España un extenso y activo movimiento cinematográfico de oposición a las estructuras administrativas de la dictadura franquista que, sin embargo, se siguen conservando temporalmente, con leves cambios, durante los primeros años de la transición. Este movimiento da lugar a un corpus fílmico bastante amplio, con cientos de títulos realizados por decenas de cineastas que, en muchos casos, trabajan bajo la forma de colectivos o grupos reducidos, ya sea proclamando de manera pública sus identidades individuales o manteniéndolas -por necesidad y/o por convicción ideológica- en el anonimato. Alternando entre la militancia orgánica y la experimentación formal y narrativa, las películas de estos colectivos tenían un carácter clandestino o, en todo caso, alegal. No se exhibían en los circuitos convencionales (cines comerciales), sino a través de una amplia y difusa red de locales (formada por cineclubs, parroquias, asociaciones obreras, festivales de cine..., incluso eventualmente algún que otro centro militar) con ramificaciones en gran parte del país.

Uno de los aspectos más sorprendentes es que surgiesen este tipo de actitudes renovadoras (políticas y cinematográficas) en el seno de un régimen que sólo suponía una dificultad para la existencia de estos movimientos. Se organizan grupos de cineastas que actúan al margen de la cultura oficial bajo la influencia de las transformaciones sociales en Latinoamérica, la *contracultura* underground anglosajona y las corrientes alternativas del Mayo francés. Como hemos dicho anteriormente, en esos momentos, mantener esta postura estética implica la expresión de un signo de disidencia ante el régimen. Pese a los continuos y desesperados intentos de recuperación de esa contestación

por parte del gobierno franquista, la represión aumenta, así como la tensión político-institucional, y estas prácticas se radicalizan en busca de su propio espacio.

Desde la convicción de situarse al margen de las estructuras capitalistas, estos colectivos buscan fórmulas alternativas para la producción, distribución y exhibición de sus proyectos. Por ejemplo, no cobran entradas, sino que se financian a través de la ayuda voluntaria de los espectadores o de las asociaciones con las que colaboran, como veremos con detalle en el estudio particular de cada caso. Hay que tener en cuenta que, por su propia naturaleza, el trabajo colectivo cuestiona la lógica individualista que promueve el capitalismo y, en aquellos años, representa además un claro posicionamiento político contra el régimen franquista. Un régimen que, en su interés por perpetuarse, puede llegar a tolerar los excesos de artistas individuales rebeldes (presentando ese gesto de tolerancia como un síntoma de su supuesto aperturismo), pero se ve desbordado ante las connotaciones culturales, económicas y políticas que tiene el trabajo colectivo, donde interviene una multiplicidad de agentes difusos (lo que impide el control de sus actividades) y en los que la responsabilidad autoral se diluye (lo que permite a sus miembros eludir las acciones represivas).

Una cuestión fundamental a la hora de abordar esta investigación es la denominación que empleamos cuando queremos señalar un determinado tipo de manifestación filmica. Para referirse a este tipo de actitud cinematográfica, cuyos principales ejes son la experimentación formal y la politización del acto fílmico, se han usado infinidad de adjetivos que dejan entrever algunos problemas y dificultades en el momento de su aplicación a las corrientes que estudiamos. Son

numerosas y diversas las etiquetas más comunes que se emplean aplicadas a las prácticas fílmicas marginales llevadas a cabo durante lo que hemos denominado el tardofranquismo en España. Vocablos como “vanguardia” o “experimental” se han utilizado de un modo recurrente para hacer referencia a cualquier film que se aparte del protocolario Modo de Representación Institucional, pero —aparte de sus respectivas connotaciones militar y de sub-género respectivamente— no se adecuan exactamente a la que creemos es la esencia de las cinematografías que nos ocupan. Otras denominaciones comunes son las de cine paralelo, *underground*, clandestino, de intervención, marginal, independiente, alternativo, o incluso subversivo. Todas ellas son potencialmente aplicables, sobre todo, teniendo en cuenta que algunas han sido usadas profusamente como rasgo distintivo por los colectivos y cineastas que aquí estudiamos, como, por ejemplo, marginal o alternativo. Otras, han sido más bien causa de polémicas entre autores y crítica, como ocurre con la de cine independiente³¹⁷.

Nosotros, por nuestra parte, hemos elegido la denominación *cine militante* o *cine de intervención política* para referirnos a este tipo de filmes, a pesar de que su diversidad desborda tal denominación, como ocurre con las anteriores. La esencia combativa de estos filmes, la estrecha vinculación de los realizadores de los mismos con la militancia política (ya sea en partidos o sindicatos), el fin último para el cual están concebidos, les vincula inexorablemente con la militancia e intervención política directa, de modo que consideramos el adjetivo militante el más adecuado para referirnos a ellos. Aunque cabría discutir largamente

³¹⁷ Para un conocimiento detallado sobre el contenido de esta, a nuestro juicio estéril, polémica se puede consultar: Castro, A. *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

sobre las diferentes denominaciones y sus respectivas particularidades, no es el propósito de nuestra investigación el establecer una determinada denominación sino más bien escudriñar el significado de aquella que se le ha dado (bien desde la propia organización, bien desde la crítica) a un tipo específico de manifestación fílmica.

De otro lado, cabe destacar la completa inexistencia de fuentes bibliográficas respecto de estas cinematografías durante el periodo que nos interesa. Sólo algún libro aislado publicado en la época como el de Matías Antolín³¹⁸, el de PaulinoViota³¹⁹ o el de Andrés Linares³²⁰, contiene cierta información, aunque algo esquemática, sobre el tema. Obviamente, en la prensa especializada oficialista no tenían cabida las noticias acerca de este tipo de cine, y sólo las contadas reseñas publicadas periódicamente en revistas como *Cinema 2002* nos pueden aportar algún dato sobre la producción militante del periodo. En esta publicación encontramos ciertos artículos que se ocupan de los cines de intervención cuyo interés especial reside en haber sido redactados por los protagonistas de estas iniciativas político-cinematográficas, con lo que tenemos acceso a una información de absoluta “primera mano”, como nos ocurre aún más acentuadamente en las entrevistas que hemos realizado. En Mayo 2006 previsiblemente, se publicará un libro de Joaquim Romaguera y Llorenç Soler sobre el cine independiente español hasta 1975 que puede aportar nuevos datos, ya que los dos autores fueron protagonistas de estas prácticas en la época. Es una lástima que no

³¹⁸ Antolín, M. *Cine marginal en España*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid, 1979.

³¹⁹ Viota P. *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico, UNAM, 1982.

³²⁰ Linares, A. *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976. Magnífico estudio que citaremos profusamente, pero que no contiene referencia alguna al cine militante producido en territorio español en los albores del franquismo.

hayamos podido contar con ese material para nuestra investigación sólo por cuestión de un par de meses.

Aparte de las contadas referencias escritas sobre el periodo, ha habido tres intentos –que nosotros conozcamos- de recuperación de la memoria y de aproximación a la figura de algunos de los cineastas que protagonizaban estas luchas (tanto estéticas, como políticas) a través de la organización de diferentes y variados productos culturales.

El primer ejemplo es el de la serie que le dedicó la televisión autonómica catalana, TV3, a un nutrido grupo de cineastas que mezclaban resistencia estética y política hasta el momento de la transición española y que la cadena catalana titularía *Crònica d'una mirada*. Emitida por Canal 33 a finales de 2003, trata sobre el cine independiente realizado en Cataluña desde los años cincuenta hasta finales del franquismo. Según el propósito expreso de sus autores, esta serie pretende recuperar “un patrimonio audiovisual, que, injustamente condenado al olvido, resulta ya completamente imprescindible para conformar nuestra memoria colectiva”³²¹. Divulgado entre un público amplio, este trabajo de los profesionales de la televisión catalana y de la productora *Món diplomàtic*, pone de manifiesto cómo se ha normalizado la percepción social de la Transición como acontecimiento político-cultural.

Sine embargo, no podemos olvidar que, debido a los condicionantes inherentes al medio audiovisual, esta serie televisiva carece del nivel de análisis que aporta un texto escrito y por consiguiente no resulta suficiente, aunque sí indispensable, para una comprensión y estudio integral del fenómeno. Por otra parte, habría que matizar también

³²¹ Sobre los principios de esta serie, puede consultarse la web: <http://www.cronicadunamirada.com>.

que este documento, cuya trascendencia es evidente, contiene un análisis del desarrollo de este tipo de cine que se centra únicamente en el ámbito catalán, con lo que nuestra visión de conjunto requiere otros materiales para ser completada. Además, *Crónica d'una mirada* se refiere con más intensidad a los títulos más ilustrativos de este tipo de cine sin analizar las tendencias estructurales de su desarrollo, ni los filmes más minoritarios o que pasaron desapercibidos. En definitiva, con los documentos de la serie *Crónica d'una mirada*, aunque parcialmente enriquecido, el tema no queda ni mucho menos agotado.

En segundo lugar, cabe mencionar la exposición retrospectiva que se organizó en el 45 festival de Cine de Bilbao, *Zinebi*, en el año 2003, que contaba con un espacio titulado *Las Brigadas de la Luz, vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*, que ofrecía una muestra de 62 títulos de diferentes colectivos o cineastas. Julio Pérez Perucha, comisario de la retrospectiva, escribe en el catálogo de la muestra sobre dos cuestiones cuya reflexión es vital en este trabajo y de las cuales pretendemos extraer nuestras conclusiones cuando resulte pertinente. De un lado, Perucha matiza que la producción de filmes se organizaba ilegalmente (en la clandestinidad), o bien legalmente, pero con todo tipo de censuras administrativas, sindicales, económicas e incluso militares.

De este modo, todas las obras de este ciclo son, casi sin excepción, ilegales y debido a la particular naturaleza del régimen franquista aparecen de un modo simultáneo dos tendencias diferenciadas aunque complementarias:

Este proteico y apasionante movimiento se desplaza por dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de

fórmulas del cine dominante (...) postulando que luchar contra el sistema comenzaba, en el terreno de la cultura, por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que desde esta perspectiva la elección de materiales referenciales no era decisiva. Por otra, el eje que postulaba que había que conferir a todo tipo de intervención político cinematográfica antifranquista un baño de realidad que restituyera y recuperara para la experiencia del espectador las crecientes luchas populares que se estaban llevando a cabo; y que este cine que se pretendía de intervención directa debía mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos “formalistas” para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias ³²².

Esta retrospectiva es el desencadenante primigenio que motiva esta investigación y, pese a que tampoco agota el tema, sí que supone el aglutinamiento de un material y unos autores completamente dispersos en torno a un mismo eje. Una gran cantidad de aportaciones que van tejiendo un mapa bastante completo de la cuestión. La recuperación de filmes y la labor de investigación que ha generado esta retrospectiva son la base sobre la que han reposado los cimientos de nuestro estudio, aunque poco a poco hayamos ido construyendo nuestro propio edificio analítico y completando los huecos de nuestra aproximación, la distinción que establece Perucha en el citado texto del catálogo entre los dos ejes en torno a los cuales se desarrollan las actividades fílmicas de estas cinematografías es la base de nuestro recorrido analítico hasta que desgajemos a lo largo de este capítulo las infinitas particularidades que distinguen a cada colectivo, cada cineasta e incluso hasta cada film.

En tercer lugar, y por último, aunque hayamos destacado su labor en el estudio y recuperación de la disidencia cinematográfica, no

³²² Pérez Perucha, J. “Las brigadas de la Luz”, *Catálogo del 45 Festival de Cine de Bilbao*, Bilbao, Zinebi, 2003, p.110

obviamos que Julio Pérez Perucha también ha sido el responsable de la difusión cultural de estas prácticas mediante la organización de la muestra *Documentales: información y contra información* en el seno del programa *Medios de masas, Multitud y Prácticas antagonistas* incluido en el Proyecto de investigación en coproducción entre Areleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA, titulado *Desacuerdos: sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, celebrado en Granada en abril de 2005.

En estas sesiones se proyectan una muestra de las producciones de los colectivos militantes y se establece el vínculo ineludible entre el colectivo y su forma de intervención en la realidad socio-política a través del cine. El volumen de proyecciones no es elevado, pero se organiza una mesa redonda con los protagonistas y miembros fundadores de ciertos colectivos que no se había producido anteriormente y que se volverá a producir unos meses después en el MACBA de Barcelona, aunque con un elenco de participantes algo distinto (miembros de otros colectivos o cineastas independientes que no participaron en el encuentro de Granada). La consulta de documentos y el visionado de los filmes son accesibles, a través de la instalación de video cabinas individuales y la digitalización de las películas originales. El interés primordial de este encuentro estriba precisamente en esto: el acceso a materiales fílmicos digitalizados que apenas han tenido difusión los últimos veinte años, a la vez que supone el impulso definitivo para la consecución de este estudio.

De entre todos los grupos y cineastas que realizan un cine combativo nos interesan sobre todo aquellas propuestas que combinan de un modo más original *militancia política y reflexión meta*

*cinematográfica*³²³, aquellas tentativas que aúnan la creación cinematográfica y el ejercicio político activo. Aquellas que cuestionan el idealismo de la representación y nos permiten reflexionar sobre el dispositivo cinematográfico y el entramado que lo sustenta subvirtiendo el borrado de la enunciación a través de la propia enunciación. Realmente, buscamos los puntos de confluencia entre las dos tendencias distinguidas por Perucha, de modo que el cuestionamiento sobre el funcionamiento de la sociedad se lleve a cabo mediante la búsqueda de nuevos mecanismos filmicos, ya que es el cine lo que nos incumbe. Durante el periodo que estudiamos surgen innumerables films y colectivos cinematográficos que ponen en funcionamiento estrategias muy diversas, tanto de representación, como políticas, como de producción y distribución. Cada uno de los grupos cuenta con un sinfín de particularidades y modos de organización propios, también su grado de implicación política u orientación ideológica es diverso, por ello, restringimos nuestro estudio sólo a aquellos que tienen una vida más larga y prolija y desarrollan programas originales, bien siendo pioneros en su acción, bien desarrollando una labor no sólo cinematográfica sino más marcadamente social. Aquellos que, de algún modo, no se diluyen en la heterogeneidad político-cultural del momento y dejan ciertas trazas reconocibles, tras tres décadas de profundo (y desde luego en absoluto inocente) olvido.

Consideramos que nuestra elección está sustentada sobre criterios de representatividad, más que sobre los estrictamente cuantitativos, dado que los colectivos que estudiamos en profundidad son una síntesis

³²³ Ya hemos expuesto en capítulos anteriores lo que entendemos como esencial en el binomio cine-política, de modo que nos guiaremos por ese criterio en búsqueda de la verificación de nuestras hipótesis de trabajo.

(obviamente subjetiva) realizada por el doctorando de las actividades llevadas a la práctica por un número elevado de grupos o cineastas independientes casi simultáneamente en muchos puntos de nuestra geografía. Circunstancia que permite hablar de la aparición de un cine marcadamente antifranquista, en el sentido de que el antifranquismo y la resistencia al régimen dictatorial es el verdadero tema de los films en muchas ocasiones (manifestaciones, huelgas, encierros, mitines, etc.) presentándose el contenido de manera explícita y meridiana, aunque no por ello (en algunos casos) menos elaborado formalmente.

En todo el territorio se dan estas actitudes, pero en las grandes ciudades las posibilidades de acceso a material, revelado de celuloide y personal técnico facilitan sin duda la realización fílmica, y gracias a ello proliferan en su seno los movimientos de cine militante de un modo más rápido y efectivo que en provincias periféricas (que verán satisfechas sus esperanzas en el posterior desarrollo de los cines nacionales en algunos casos).

Aún así, podemos destacar en el estado español el papel de diferentes grupos con un *diferenciado grado de politización* y con objetivos y propuestas diversas, en ocasiones complementarias, en ocasiones contrapuestas, que conforman un panorama rico y en constante transformación. Como ya señala Viota en el breve texto anteriormente citado sobre el cine militante en España³²⁴, existen dos focos diferenciados del resto de puntos del territorio en los que cuajan de un modo más sobresaliente estas cinematografías: las ciudades de Madrid y Barcelona.

³²⁴ Viota P. *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico, UNAM, 1982.

En Madrid se produce una de las experiencias más interesantes y completas en cuanto a la producción militante se refiere con la creación del *Colectivo de Cine de Madrid*, del que nos ocupamos seguidamente con detalle en un epígrafe de este capítulo. También se gestan otros grupos, aunque de trayectoria menos politizada, como el grupo *Búho-Films*, que organizado por Augusto Martínez Torres en torno a una productora tiene su horizonte puesto en el *underground* neoyorquino, con una clara orientación hacia un vanguardismo de carácter estético. En él se integran también cineastas como Emilio Martínez Lázaro, Alfonso Ungría, Antonio Gasset o Ricardo Franco, que uno a uno se van incorporando a la industria en condiciones ventajosas, desde perspectivas mansamente progresistas. Pese a gestarse en el seno del movimiento cultural alternativo y pese a que su misma existencia cuestiona las bases del escaso espacio público franquista, este grupo no puede enmarcarse estrictamente como cine militante pues no responde a los esquemas de funcionamiento y crítica política que estructura estos movimientos.

Por otro lado, en Barcelona se producen diversas experiencias que anuncian la inminente formación de varios grupos de cine militante como el *Colectivo de Cine de Clase* y *La Central del Curt* o *Cooperativa de Cinema Alternatiu*, de los que trataremos profundamente en sendos epígrafes dedicados de este capítulo.

En la ciudad catalana comienzan desde 1968 a organizarse los cursos de *Aixelà*³²⁵ (local comercial de material audiovisual con cierta tradición en Barcelona), en los que se imparten nociones básicas de técnica cinematográfica y cuyo antecedente se remonta a unos cursos

³²⁵ Los datos relativos a esta escuela están extraídos del artículo de Martí Rom, J.M. "Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán", en *Cinema 2002*, nº 38, Abril 1978.

organizados entre el Cine-club del Colegio de Ingenieros de Catalunya y la asociación Bonanova, dependiente del SDEUB. Se gesta así, una especie de Escuela no oficial de Cine en Barcelona que integra como enseñantes a Miquel Porter-Moix, Arnau Oliver, Román Gubern, Jose Luis Guarner y Pere Portabella, entre otros.

Desechando el acceso al ejercicio profesional del cine y manifestando un rechazo contundente hacia la industria la voluntad de independencia de estos realizadores va más allá que la de otros grupos que sueñan con acceder de manera directa a la profesión cinematográfica a pesar de manifestar una actitud progresista. Su peculiar defensa del cine independiente se concreta en el slogan “por un cine adecuado a una necesaria y urgente transformación social”, de modo que se definen más por su enfrentamiento con el aparato cinematográfico del franquismo que por albergar unas características distintivas propias.

En Aixelà se distinguen tres tendencias básicamente: la primera busca la estética de los movimientos underground americanos (como hace el grupo madrileño Búho Films) y su máximo exponente es la singular e iconoclasta obra de Antoni Padròs. La segunda se centra en realizar un cine más personal, de autor, con ciertas inquietudes sociales (que no políticas) como en el caso de la obra de Roc Villas *Autoretrat*. La tercera se define como una postura histórico-didáctica que ilustra el pasado en tanto que agente transformador del presente, como en el film *El noi del sucre* de Albert Lecina y Germán Piedra en el que se relata la historia del dirigente sindical Salvador Seguí, asesinado en 1923 por mercenarios contratados por la patronal. De esta variedad de tendencias (en un principio enriquecedoras) surgen las diferencias entre los que entienden la escuela como un centro de formación y los que la ven como

un potencial centro de producción independiente, divergencias que unidas a la falta de recursos económicos del centro lleva a su cierre durante el curso 1969-70 y al final de esta singular experiencia.

Sin embargo, siguiendo su tradición histórica, es sobre todo el Partido Comunista el que mayor número de iniciativas de este signo cobija. Bajo su difusa influencia se gesta el experimento docente del *Institut del Teatre* durante el curso 1972-73. En torno a la figura del realizador Pere Portabella³²⁶ y de Joan Enric Lahosa se agrupan una serie de creadores como Pere Joan Ventura, Antoni Padrós, Gustavo Hernández y Roc Villas, entre otros, que colaboran con la experiencia que este pretende poner en marcha. Asumiendo el peso ideológico del grupo, Portabella asume la Teoría del lenguaje, Llorenç Soler la Técnica Cinematográfica, Carles Santos la Música (utilización de la banda sonora) y Francesc Espresate la Videocomunicación. Se crea en su interior un grupo en Barcelona llamado la *Fábrica de cine* que publica un texto³²⁷ en el que se analizan desde una óptica cinematográfica la dualidad (Idealista vs. Materialista) del sistema establecido y su posible subversión. En él se pone de manifiesto una beligerancia radical frente al cine idealista del que se ponen en duda sus mecanismos.

La acción del desenmascaramiento de sus procesos debe llevarse a cabo desde varios frentes simultáneamente, sin olvidar que la concepción idealista de la producción actúa en todos los campos de la cultura y que

³²⁶ Un estudio pormenorizado de la obra de Pere Portabella se puede consultar en: Martí Rom, J.M. *Pere Portabella*, Cine-Club del Colegio de Ingenieros Industriales de Cataluña, 1976; Ponce, V. *El cine de Pere Portabella*, Diputación de Valencia, 1981; Exposito, M. (coord.) *Historias sin argumento*, Contraluz/ MACBA/ Ediciones de la Mirada, 2001

³²⁷ Reproducido en Martí Rom, J.M. “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril 1978.

de poco sirve una toma de partido en un tema si su materialización concreta en un film sigue realizándose con presupuestos impregnados de idealismo, para ellos (opinión que nosotros suscribimos plenamente) existe una política de la forma, es decir, la forma es, de parte a parte, ideología. Como para el grupo Dziga Vertov en el que milita Jean Luc Godard, se trata del problema del conocimiento: el idealismo mistifica la verdad y la realidad, tratando de hacernos pasar por real un discurso basado en imágenes que camufla su condición discursiva y llegando a manipular imágenes de la realidad.

Así, la proposición de trabajo del grupo se basa en realizar films en los que el espectador no goce del privilegio del juicio sobre las imágenes proyectadas, sino que se encuentre con unas imágenes y un discurso expreso que le coloque en la disyuntiva de enfrentarse a ellos. Del grupo surgirían dos proyectos, uno sobre un barrio marginal barcelonés –la Trinitat- y otro sobre la novela *El hundimiento de la casa Usher*, pero el apoyo económico del *Institut* a esta experiencia cinematográfica no dura mucho tiempo y reconsideran su proteccionismo hacia una actividad que no sólo cuestiona de modo radical el hecho artístico en su integridad sino que implementa unos métodos de trabajo tan contrarios a disciplina académica.

Además, en tierras catalanas también surge el clandestino *Grup de Producció*,³²⁸ integrado, entre otros, por Pere Ignasi Fages, Pere Joan Ventura o Manuel Esteban, directamente vinculado al entramado del cine independiente catalán. En 1975 se constituye como un colectivo estable, de carácter autónomo sin vinculación económica o ideológica

³²⁸ Para una detallada información sobre la historia y planteamientos del Grup se puede consultar el magnífico artículo: Martí Rom, J.M. “Grup de Producció”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril 1978.

con alguna organización establecida, para la realización colectiva, pública y anónima de trabajos de agitación, propaganda y análisis de la realidad social en el campo de los medios audiovisuales. Formado por un grupo de unas quince personas relacionadas con las experiencias de Aixelà i el Institut del Teatre, su trabajo se concentra en registrar cinematográficamente los hechos que son escamoteados en los medios de comunicación, en cubrir un espacio social que no existe en el discurso mediático oficial, colaborando de ese modo en la configuración de la memoria colectiva de ese periodo tan inestable y cambiante entre los años 1975 y 1977.

Se trata de mostrar de un modo continuo y eficaz las resistencias de la masa social catalana, de crear las imágenes de la oposición. En un momento inicial se privilegian ciertas imágenes que responden a criterios de acumulación, es decir, se trata de reforzar la percepción de las capas populares a través de mostrar el mayor número posible de militantes, para facilitar el camino hacia el socialismo. Se opta abiertamente, pues, por un cine militante que no obedezca a las mediaciones oficiales ni circule por los canales o medios convencionales. Se filman así los hechos sociales más destacables de Cataluña del año 1976 y se producen los films *1 i 8 de febrer*, de unos quince minutos de duración, sobre las multitudinarias manifestaciones de Barcelona por la amnistía y la libertad y el estatuto de autonomía; *Primer de Maig*, también de unos quince minutos, muestra la actualidad del movimiento obrero; y *11 de Setembre: Diada Nacional de Catalunya*, de nueve minutos, sobre la primera gran concentración autorizada desde la guerra civil en Sant Boi de Llobregat por la recuperación de la identidad nacional catalana. No sólo se filman los acontecimientos sino que se hacen innumerables

fotografías que posteriormente se venden a agencias extranjeras de noticias con el objeto de rentabilizar de algún modo su presencia en esos hechos y tener la posibilidad de adquisición de material virgen para ulteriores filmaciones. La estructura del grupo gira en torno a una serie de personas siempre dispuestas a rodar, desde puntos de vista marxistas y militando en el amplio espectro de organizaciones de esta filiación, comprometidos en la construcción del socialismo. Pero el rápido cambio de la situación coyuntural, desbarata la evolución del grupo y produce su desaparición hacia 1977.

De todos modos, si hay un elemento clave que se convierte en el germen de estos cines militantes éste se encuentra en la *Comissió de Cinema de Catalunya*. Constituida en torno a la “setmana del 11 de Setembre de 1970” y a la “Asamblea de Catalunya”, y bajo el auspicio directo del PSUC, la integran Román Gubern, Carlos Durán, Pere Portabella, y Manuel Esteban, entre otros. La *Comissió* produce algunos films militantes como *Xirinacs*, sobre la huelga de hambre del futuro senador comunista Pere Portabella como protesta por el Proceso de Burgos contra militantes de ETA, o *Sant Cugat*, sobre la manifestación del Primero de Mayo de 1974 convocada en dicha localidad por la “Asamblea de Catalunya”.

El papel de la *Comissió* en el desarrollo posterior de un cierto cine de oposición es fundamental, dado que paralelamente a este grupo de producción se organiza una distribuidora vinculada al sindicato CCOO importantísima para la circulación de materiales subversivos, censurados o prohibidos en el país llamada El Volti. Entre los films distribuidos por esta organización se cuentan *Escombraires a Can Clos*, sobre un vertedero de basuras en un barrio popular o *No se admite personal*, sobre

la contratación de parados por empresarios sin escrúpulos en la plaza barcelonesa de Urquinaona.

De aparición tardía y trayectoria fugaz, es el *equipo Penta* (cuyos miembros proceden del Colectivo SPA y de la Cooperativa de Cine Alternativo) que realiza a finales de la década de los setenta dos filmes muy combativos: *Guerrilleros* (1978) y *Quico sabaté* (1980) ambos de clara inspiración libertaria. Los films que se realizan en su seno tienen que ver con episodios de la Guerra civil o del franquismo que el regimen se ha encargado de silenciar durante cuarenta años.

También existen una serie de colectivos híbridos como el *Grup de Treball*, que alterna las producciones audiovisuales con intervenciones artísticas, así como equipos de cineastas vinculados directamente a partidos políticos concretos que no tienen una continuidad temporal suficiente como para desarrollar una producción significativa.

En el resto de España no hay tanta intensidad cultural, al menos en lo que a producción cinematográfica militante se refiere, aunque se encuentran grupos dispersos que merecen cierta consideración. Uno de los principales motivos de esta proliferación de los movimientos en las ciudades más importantes es el apoyo social y amplitud de divulgación de la que gozan los movimientos obrero y estudiantil en estas metrópolis. En las provincias periféricas y más profundamente en las zonas rurales, la densidad de población es considerablemente menor y en consecuencia el movimiento social no tiene una presencia tan masiva, incluso está ausente en algunos casos de la escena política.

En Galicia, por ejemplo, Carlos López Piñeiro, Felix Casado, Luís Gayol y Javier Villaverde son los impulsores del *Equipo Imaxe*, entre ellos denominado “Cooperativa de producción, distribución i Ensino dos

Medios Audiovisuais”, un colectivo de cineastas interesados en cuestiones diversas que entre 1974 y 1978 rueda varias películas (*A ponte de vereia vella, A illa, Erase unha vez unha fábrica, Circos...*) desde una perspectiva crítica (aunque no estrictamente militante) en las que exploran nuevas fórmulas narrativas y visuales. Otros de sus integrantes son Carme Jove, Manuel Abad, Marcial Lens, Antonio Brandela, Xavier Iglesias, Maruchi Olmo, Suso Vazquez, etc. Es con el desarrollo de los cinemas nacionales en los años inmediatamente posteriores cuando se refuerza la producción en muchas de las provincias españolas de la periferia.

En Andalucía, la productora *Mino Films*, aunque inscrita en el registro mercantil de Madrid y buscando la máxima rentabilidad económica y difusión de sus productos fílmicos, surge con una manifiesta voluntad de incidencia política en la realidad social del momento. Con cierta calidad de medios técnicos y humanos, así como con una buena distribución comercial realizada por ejemplo a través de la empresa distribuidora *Incine*, algunos cortometrajes producidos por Mino Films llegan a exhibirse fuera de España recibiendo algunos galardones³²⁹.

Miguel Alcobendas³³⁰ realiza las obras más críticas de esta productora como el film *Arquitectura en la costa del Sol* (1976), sobre la proliferación urbanística desde una perspectiva de denuncia, el film *Camelamos naquenar* (1976), lúcido alegato antirracista, *Lorca y La*

³²⁹ Para un detalle exhaustivo esta cuestión, consultar: Utrera, R. Olid, M. *El cortometraje andaluz de la democracia*, Sevilla, PAPSA, 1993.

³³⁰ Un estudio detallado sobre la obra fílmica de este autor se puede consultar en: Sánchez Alarcón, I. (coord.) “El cine de Miguel Alcobendas: La producción documental en Andalucía durante los años setenta”, en García Galindo, J. A., Gutierrez Lozano, J. F. , Sanchez Alarcón, I. (eds.) *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, CEDMA, 2002, pp. 775-790.

Barraca (1977), documental sobre el primer homenaje a Lorca en su pueblo natal tras la muerte del dictador, y también *Requiem Andaluz* (1977) sobre la marginación histórica de esta comunidad con respecto al resto de España. Además de llevar a cabo una iniciativa individual de expresa orientación crítica, Alcobendas pone en marcha posteriormente (cuando este tipo de experiencias están la mayoría en declive tras la Constitución de 1978), en 1979, el efímero proyecto del Colectivo Independiente de Cine Andaluz, que se disuelve un año después.

La estrategia de representación de estas producciones tiene una cierta inspiración en los noticiarios del NODO, aunque desde una perspectiva ciertamente progresista que permite introducir alguna leve crítica. Este tipo de producciones, encierran una contradicción según nuestro punto de vista, ya que al separar forma y contenido se produce la anulación de sus posibles intenciones críticas o subversivas. Si consideramos que el discurso de este tipo de noticiarios está impregnado de un cierto idealismo que privilegia en la imagen la mostración, que perpetua la existencia del mito de la imagen como espejo de la realidad, no basta con sustituir las ceremonias fascistas por acciones obreras sin alterar la estructura significativa del discurso.

En las islas Canarias, de la unión de un conjunto de cineastas amateurs con escritores, periodistas y militantes sindicales y políticos surge en 1975 la *Asamblea de Cineastas Independientes Canarios* (ACIC), un colectivo con una prolífica y variada filmografía (sobre todo en súper 8). La Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC) es un "grupo de grupos" en el que hay una especie de vanguardia política que, de alguna forma, decide el tipo de trabajo que hay que hacer. En él se integran también pequeños colectivos como el *Grupo HP* o el *Equipo*

Neura. Se respetan las inquietudes individuales, pero todos se sienten comprometidos con la necesidad urgente de propiciar la demolición definitiva del régimen franquista, lo que hace que acepten que el material que se rueda tenga fundamentalmente una función instrumental y pragmática, dada la urgencia política del momento. Esto genera intensas discusiones en el seno del grupo, pues muchos de sus integrantes piensan que también hay que apostar por una renovación estética y narrativa, evitando reproducir las estructuras de producción y las fórmulas discursivas del cine comercial.

Con la “normalización” democrática, se decide deshacer el colectivo y algunos de sus miembros se unen a otros cineastas para crear *Yaiza Borges*, una plataforma asociativa que, manteniendo la filosofía de ACIC (la propiedad de los medios de producción sigue siendo colectiva), intenta proponer una alternativa integral a la situación del cine en Canarias.

Tras una depuración política y estética, algunos miembros de ACIC crean en 1978 la asociación *Yaiza Borges* que mantiene el espíritu de los colectivos de cineastas surgidos al calor de la lucha antifranquista en un momento de normalización democrática y de consolidación de la industria audiovisual. Entre sus miembros se pueden destacar, Juan Puelles, Alberto Delgado, Juan Antonio Castaño, Josep Vilageliu, Francisco Javier Gómez, Antonio José Sanchez Bolaños, Luis Sanchez Gijón, Constantino Hernández, Jaime Ramos, José Miguel Santacreu, Fernando Gabriel Martín, José Alberto Guerra y Aurelio Carnero. En la línea de la Cooperativa de Cine Alternativo de Barcelona, *Yaiza Borges* trata de intervenir en todos los niveles del sistema cinematográfico, desde la producción (con la realización de obras en vídeo y en 16mm...,

incluyendo un largometraje de casi tres horas de duración que es íntegramente financiado por suscripción popular), hasta la distribución y exhibición (disponen de una sala propia en Tenerife). A su vez, el aspecto más relevante del colectivo se encuentra sin duda en que Yaiza Borges desarrolla labores formativas (organizando e impartiendo numerosos seminarios y talleres) y editoriales (entre otras cosas publicando la revista *Barrido* y un libro en el que analizan los pasos que hay que seguir para crear una infraestructura industrial cinematográfica en las Islas Canarias).

Durante cerca de diez años, Yaiza Borges logra sacar adelante numerosos y variados proyectos y sin ningún tipo de apoyos institucionales. Legalmente, el colectivo no se disuelve hasta el año 2003 (coincidiendo con su 25 aniversario), aunque desde 1988 se mantiene en una especie de prolongado aletargamiento. El mes de diciembre de 2004 la Filmoteca de Canarias edita un libro que resume gran parte de la trayectoria de este colectivo³³¹.

También, aunque ya en la península, concretamente en Almería, el colectivo *Equipo Dos* formado por José María Siles (actualmente corresponsal de TVE en Alemania) y Fernando José Romero, desarrolla una labor de resistencia fundamental a través de sus films y del manifiesto fundacional del grupo titulado *El porqué de un cine político*³³² con el que aportan un punto de vista crítico a la problemática del cine militante. Para este grupo, el cine, como proceso comunicativo complejo y sin posible ausencia de mediación, debe ser analizado según

³³¹ Guerra Perez, J.A. *Yaiza Borges: aventura y utopía*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Dirección General de Cultura, Filmoteca Canaria, 2004.

³³² Equipo Dos, "El porqué de un cine político", en *Cinema 2002*, nº 4, Abril 1975, p. 55.

tres niveles de significación, cada uno de los cuales es más complejo y elaborado que el que le precede.

En el *nivel expresivo*, “el artista que se queda en este nivel no pretende una verdadera aproximación al público, sólo desea una respuesta personal a una serie de vivencias internas, un arte como catarsis individual”³³³. Desde esta perspectiva, la sociedad en su totalidad queda supeditada a los intereses del individuo y se reproduce el esquema burgués de consumo y elitismo cultural. En el *nivel informativo*, pierden relevancia los condicionantes individuales para privilegiar las necesidades de la mayoría. El individuo actúa en función de las exigencias sociales, rechazando el carácter elitista y personalista de los mass-media en favor de la colectividad, pretendiendo informar, pero no movilizar. En el *nivel motivacional*, la información se utiliza para crear cierta conciencia de clase o de grupo, solicitando una participación activa del receptor y produciendo una socialización del proceso comunicativo.

El manifiesto supone una aportación fundamental al panorama teórico de este tipo de cine y su discusión en los ambientes militantes anima un debate que se viene postergando desde los inicios de estas prácticas y que se encuentra latente en muchos de los grupos y cineastas que se plantean el uso político y revolucionario de su práctica fílmica: el que se plantea la superación de la sempiterna dualidad forma vs. contenido. Sus posiciones se expresan así: “somos conscientes de la manipulación que todo autor hace al elegir encuadre, montaje y demás elementos técnicos”³³⁴.

³³³ *Ibidem.*

³³⁴ *Ibidem.*

De este modo se pretende clarificar el tipo de cine que se realiza desde el grupo: “Queremos hacer un cine testimonio, un cine que denuncie, un cine revolucionario y político, entendiendo revolución como un cambio permanente y política como el análisis de las estructuras de poder y de las interacciones complejas entre grupos sociales, sus características y sus formas de conducta”³³⁵.

Sus reflexiones sobre el panfletismo —uso habitual del noticiario cinematográfico que es utilizado también por muchos de estos colectivos debido a la ya mencionada “urgencia política coyuntural”— contienen elementos con los que nos identificamos completamente en este estudio. Para el *Equipo Dos*, el panfleto presenta en sus planteamientos una subjetividad intrínseca y paradójicamente inevitable, que lo aleja de a realidad social a la que trata de acercarse: “No distinguimos entre panfleto de izquierdas o de derechas, en ambos hay una deformación nociva de la realidad social que favorece a una pequeña minoría”³³⁶.

De ese modo, el grupo pretende alejarse de la demagogia política que predomina en ciertos ambientes profesionales y sociales. Mediante la realización de un cine con pocos elementos, escasas posibilidades técnicas y prácticamente nulos recursos económicos, en la línea del “cine pobre”³³⁷, usando los medios de producción amateurs y los circuitos de exhibición independientes, se pretende ofrecer un conocimiento objetivo de la realidad social que dinamice un cambio permanente, desterrando el preciosismo formalista y el derroche de recursos.

³³⁵ *Ibidem*, p.56.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Expresión acuñada por Enrique Brassó en el “Manifiesto por un cine pobre” que puso en circulación el *Colectivo Búho Films* y del que apenas podemos dar cuenta en esta investigación.

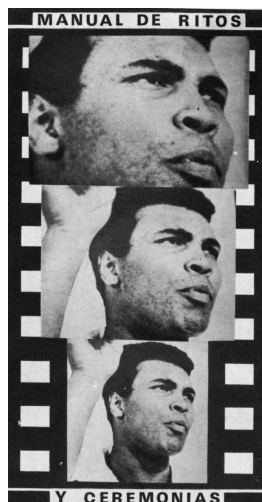
Sus planteamientos teóricos encuentran inmediatamente reflejo en el peculiar film *Anticrónica de un pueblo* (1975), concebido originalmente como una desmitificación de la serie de TVE titulada “Crónicas de un pueblo” que difundía masivamente la versión oficialista del patrimonio etnológico español (tan diverso en nacionalidades, lenguas y culturas ancestrales). El film denuncia el olvido institucional y administrativo que padecen ciertas comunidades, como el pueblo almeriense de Topares, en el que a pesar de las instancias dirigidas a las autoridades gubernamentales se carece de los servicios mínimos que garantizan la salubridad y habitabilidad de un espacio.



Equipo Dos, *Anticronica de un pueblo* (1974).

Con un cierto ascetismo en la imagen tal y como anuncia el manifiesto fundacional del grupo, el film se convierte en una denuncia política de la marginación, el analfabetismo y el ostracismo al que condenan los gobernantes por su ignorancia consciente de determinadas situaciones sociales. El Equipo Dos, se disuelve con este film, pero uno de sus integrantes, Jose M. Siles realiza posteriormente el film *Buenos días, Portugal* en el que se lleva a cabo un acercamiento a la realidad social de la revuelta producida en el país luso en 1974, más conocida como la “revolución de los claveles”.

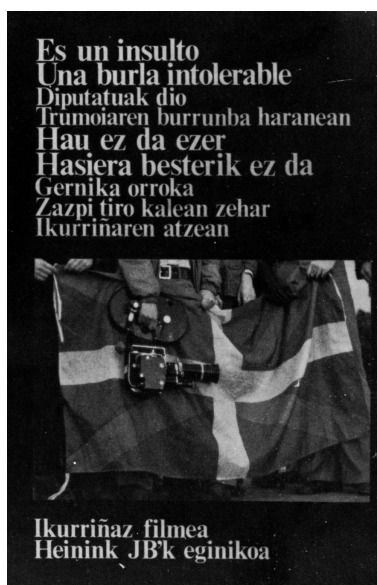
En Valencia, paradójicamente, pese a existir un tejido militante de considerable relevancia y un movimiento obrero y estudiantil consolidado, el colectivo fílmico de resistencia, presenta un carácter disperso y heterogéneo al reunir a figuras tan dispares y de procedencias y actitudes tan diversas como Josep Lluís Seguí, Rafael Gassent, Lluís Rivera, Maria Montes, Antonio Llorens, Antonio Vergara que no pueden ser estudiados en conjunto, sino que merecen, como el resto de autores que aquí se han nombrado –y los que no aparecen– una investigación individualizada que profundice en sus ideologías, estrategias narrativas y modos de producción cinematográfica.



Josep Lluís Seguí, *Manual de ritos y ceremonias* (1972).

Al esfuerzo de estos colectivos que proliferan por todo el país, se suma indudablemente el de determinados realizadores que no mantienen vinculación expresa con ninguno de estos grupos pero llevan a cabo su producción de un modo totalmente independiente, aunque eventualmente en contacto con alguno de los colectivos, algún organismo, institución privada o partido político. Figuras claves en el desarrollo del cine militante en Cataluña como Pere Portabella, o Llorenç Soler, cineastas como Francisco Avizanda, Miguel Herbert, Paulino Viota, Joaquín

Jordà, José Gandía Casimiro, Antón Eceiza, Angel García del Val, Iñaki Núñez, Miguel Alcobendas, Gerardo Vallejo, Pedro Sota, Antonio Artero, y mucho otros, desarrollan sus obras militantes o estéticamente radicales desde una independencia económica e ideológica profundamente arraigada en su trayectoria fílmica. Algunos de los films que realizan estos autores quedan como una muestra ejemplar de lo que este periodo da de sí, en términos de calidad fílmica y análisis político de su contexto socio-cultural. Cabe citar las obras de Pere Portabella *El sopar* (1974) e *Informe General* (1974) en las que se aborda la militancia política desde estrategias discursivas diametralmente opuestas. En la primera, se nos muestra una reunión clandestina de cinco ex-presos antifranquistas en que la cámara se coloca en calidad de notario/observador al más puro estilo de los documentales de Wiseman basados en la observación detenida de conversaciones y pequeños gestos; en la segunda, se despliega una opera de imágenes, entrevistas, música y demás elementos en segmentos que marcan un discurso experimental y plurisignificante.



Iñaki Núñez, *Estado de excepción* (1975).

En este punto, ante tal avalancha de cineastas, movimientos, colectivos y obras particulares, es conveniente matizar nuestro cometido. Esta aproximación al inabarcable movimiento de vanguardia fílmica y política en España no posee una voluntad totalizadora y mucho menos taxonómica (que, por otro lado, sería de gran utilidad para la consecución de estudios e investigaciones sobre la cuestión), tan sólo cumple la función de plataforma básica necesaria para la comprensión del alcance y especificidades de las propuestas particulares que aquí tratamos.

Así, tras este breve recorrido, en el que hemos tratado de dar cuenta a través de una mirada panorámica de la actividad en torno al cine militante que se desarrolla en diversos puntos de la geografía española centramos nuestra atención en los siguientes epígrafes sobre el estudio detallado de la actividad de la Central del Curt y la Cooperativa de Cine Alternativo, el Colectivo de Cine de Clase, el Colectivo de Cine de Madrid (con cuyos fundadores nos hemos entrevistado personalmente)³³⁸.

4.3 La central del corto y la Cooperativa de Cine Alternativo

Es necesario decir antes de comenzar el estudio de este grupo, que sin duda se puede encontrar un tratamiento desigual en profundidad con

³³⁸ Una transcripción completa de estas entrevistas se puede encontrar en el Apéndice I de este trabajo.

respecto a los otros colectivos y cineastas que conforman el corpus de esta investigación. Este hecho, del que no nos vanagloriamos en absoluto, responde a dos motivos fundamentales que han estigmatizado nuestro acercamiento.

Por un lado, la diferente intensidad en la colaboración entre unas personas y otras ha hecho que de entre los cineastas con los que nos hemos entrevistado para recabar información tan sólo Martí Rom haya accedido a facilitarnos textos inéditos y materiales propios que hemos usado para elaborar nuestro estudio (ya que las entrevistas se han efectuado a modo de consulta y matización de algunos aspectos, y por ello se incluyen entre los apéndices), de modo que nuestro punto de vista sobre su actividad y experiencias es más completo y pormenorizado que el de los cineastas o colectivos que bien no poseían tales materiales, bien no han considerado oportuno ponerlos a nuestra disposición (opción que respetamos, obviamente, pero que afecta a la posibilidad de complementar nuestro acercamiento a sus posturas).

Por otro lado, y derivado de lo anterior en parte, la CDC, no sólo por su ferviente actividad en la publicación de textos sobre su peculiar experiencia y por su expreso desapego de la mal entendida “propiedad intelectual” (según nos confiesa modestamente Martí Rom “las ideas no son de nadie, nadie inventa nada”), sino por la magnitud, representatividad y papel desempeñado en la configuración de la militancia cinematográfica en Cataluña y posteriormente en todo el estado, es el referente y el nexo entre los diferentes colectivos, cineastas y movimientos de base, por lo que merece una atención especial (y podríamos decir que central) en esta investigación. También el carácter de sus producciones, a modo de informe-noticiario en muchos de los

casos, puede ayudarnos a confirmar (o no) hipótesis y revela ciertas contradicciones que iremos desgranando a través del análisis de sus films *Un libro es un arma* y *Can Serra* en el capítulo siguiente.

Como adelantábamos en el epígrafe anterior, la Central del Curt (CDC) se erige como la primera plataforma alternativa de distribución cinematográfica de las prácticas militantes en el estado español. Como distribuidora autogestionada por sus miembros, contribuye de manera significativa a la configuración de una red cinematográfica de información y debate ideológico-político en una sociedad civil (la catalana) que presenta una cierta demanda de este tipo de productos culturales dado el contexto institucional de desgaste del régimen y de evolución política profunda que se vive en esa década.

De este modo, se crea en Barcelona hacia 1974 la *Central Del Curt* (CDC), fundada por Josep Miquel Martí Rom³³⁹ y Joan Martí Valls, distribuidora de cine independiente y militante radicada en la misma ciudad que pone en marcha la Cooperativa de Cine Alternativo en funcionamiento entre 1974 y 1979 y llega a realizar tres ediciones de un noticiario de contrainformación. Entre sus obras más notables se encuentra la película *Viaje a la explotación* (realizada por el Colectivo SPA -una agrupación de vocación libertaria que debe sus siglas al nombre del militante anarquista ejecutado a garrote vil en 1975, Salvador Puig Antich- meses antes de la creación oficial de la cooperativa), *Carn crua* (una cinta no estrictamente militante pero sí muy crítica) y *Les Energies* (una película sobre las posibilidades de las energías alternativas). Lo más llamativo y particular de este proyecto es su carácter múltiple que abarca desde la producción de material propio

³³⁹ Con el que nos hemos entrevistado personalmente, en este caso en la localidad de Monroig (Tarragona) el 24/8/2005.

hasta el desarrollo de labores de distribución (a través de la "Central del Curt") y de exhibición (consiguen hacerse con el control de una sala barcelonesa llamada Aurora).



CCA, *Viaje a la Explotación* (1977).

Josep Miquel Martí Rom señala que la CDC surge cuando un grupo de personas que proceden de cine-clubs universitarios y de grupos amateurs de aficionados al cine se plantean la necesidad de crear una plataforma alternativa que permita distribuir las películas militantes e independientes que se están realizando en aquellos años. Según él, material hay, desde los primeros trabajos del Colectivo de Cine de Clase hasta las películas vanguardistas que realizan gente como Pere Portabella. Lo que falta es una plataforma, más o menos estable, que organice su distribución y permita que estas obras lleguen a su público potencial que, al menos en Cataluña (donde existe en esa época una especie de antifranquismo sociológico), es bastante amplio.

En sus años de mayor actividad, la Central del Curt organiza sesiones casi diarias y según sus propios cálculos, hay temporadas en las que ponen en circulación unas 700 películas. A principios de los años

ochenta, con la profunda desmovilización política y social que promueven los partidos de izquierda cuando empiezan a instalarse en las esferas más altas del poder, este circuito de distribución alternativo termina desvaneciéndose.

En paralelo a las actividades de la Central del Curt, en 1974 se creó la *Cooperativa de Cine Alternativo*³⁴⁰ que también apuesta por el trabajo colectivo y anónimo. A lo largo de su carrera, esta cooperativa realiza filmes como *Un libro es un arma* (1975), en el que denuncian los atentados que llevan a cabo los Guerrilleros de Cristo Rey en Barcelona y su área metropolitana; *Can Serra* (1975), donde se da voz a los primeros objetores de conciencia del Estado español; *La marcha de la libertad*, que documenta una populosa acción que se organiza en 1976 para reclamar la autonomía de Cataluña; o *La Dona*, cinta sobre uno de los primeros mítines feministas que se celebraron en España tras la muerte de Franco. Algunos de los postulados teóricos e ideológicos del grupo quedan reflejados en un manifiesto en favor del cine alternativo que elaboran en Almería junto a otros cineastas (entre ellos los miembros del Colectivo de Cine de Madrid) en agosto de 1975.

La CDC es, como afirma Josep Miquel Martí Rom³⁴¹, la materialización de un grupo de gente que desde el ámbito cinematográfico pretende incidir en el contexto político del momento. Se sienten ideológicamente identificados con los diversos conflictos y

³⁴⁰ Ver: “Difusión del Cine Alternativo: La Central del Curt”, material de prensa editado por la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, Enero 1978.

³⁴¹ Martí Rom, J. M. *La central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*, autoedición, Octubre 1994. Interesante folleto que no ha tenido distribución y que nos ha facilitado el propio autor de su archivo personal. Incluye un análisis de la actividad de la CDC desde sus inicios hasta su disolución y de él están extraídos gran parte de los datos que se manejan en este epígrafe.

demandas sociales, tienen en sus manos material cinematográfico (aunque precario y sin suficiente formación para usarlo), siempre existe un nexo común con las demás redes de movilización, y así, es posible difundir ciertas imágenes negadas desde la televisión estatal o el principal aparato de propaganda del régimen, el noticiario No-Do. Durante casi ocho años la CDC posibilita la difusión de unos 120 films que no circulan por los canales de exhibición comercial del Aparato Cinematográfico Industrial y producidos al margen de él, además de una media de unas 600 contrataciones de films por año de existencia.

Este proceso evolutivo del cine que se realiza al margen de la industria, desde posturas y actitudes tan diversas, además de estar precedido por las manifestaciones que hemos repasado en el epígrafe anterior, debe su auge a varios hechos interrelacionados: de un lado, la crisis del movimiento cineclubístico en Barcelona con la aparición hacia 1967 de las denominadas *Salas de Arte y Ensayo*, que producen en los años siguientes una progresiva disminución de las salas de cine clubs hasta el punto de prácticamente desaparecer de las calles de la ciudad; de otro lado, la puesta en marcha en 1968 de experiencias como la de Aixelà (de la que ya hemos hablado); y de otro, la existencia de la Comissió de Cinema de Catalunya (de la que también nos hemos ocupado), y los “Volts”, muy cercanos a CCOO, que dinamizan la circulación de materiales no comerciales en Cataluña.

El tejido social catalán, debido a su proximidad con Francia, con las Islas Baleares y al cosmopolitismo de su capital, es un conjunto de personas en las que se percibe un hábito de organizar actividades culturales de todo tipo, lo que genera una “red” (aunque un tanto difusa y variopinta) de locales que demandan productos culturales que programar

en sus propios espacios. De esta manera, se produce un doble *feedback* entre los locales que buscan artistas y los artistas que buscan locales para exhibir sus obras que la CDC aprovecha para constituirse como entidad cooperativa autónoma.

Así, los orígenes de la CDC, se remontan a la primavera de 1974 durante la cual, tres personas procedentes de diferentes cineclubs de la ciudad, Albert Lopez Miró, del cineclub Mirador, Joan Martí Valls, del cineclub Informe 35 (con seguridad la plataforma más politizada en aquellos momentos), y Josep Miquel Martí Rom, del cineclub Ingenieros, comienzan a trabajar en la idea de una cooperativa de distribución.

Desde los años sesenta existen espacios en los que se proyectan clandestinamente películas prohibidas por el régimen, como *Viridiana* u *Octubre*, organizadas por los distintos cineclubs que poco a poco van acumulando una base de material fílmico nada desdeñable. Este material, en parte en manos del PSUC, en parte en las del Volti (o sea CCOO), confluye en la inmediatamente posterior CDC. Sus miembros son personas de veinte años, procedentes del contexto universitario, que encauzan su actividad vital e ideológica hacia la acción concreta, práctica, social y políticamente útil. Su experiencia en la Junta de la Vocalía de la Zona Catalano-Balear de cineclubs que trata de superar la crisis a la que hacíamos referencia, les permite conocer perfectamente el entorno y comenzar una tarea inicial de infraestructura básica. A este respecto nos cuenta Martí Rom: “Este cine club y el de ingenieros eran dos lugares privilegiados por estar de algún modo amparados por los sacerdotes y por la universidad. La escuela de ingenieros era en Barcelona un lugar bastante neutro, ya que se consideraba que los

científicos no tenían inquietudes políticas, en otras universidades había mucho más control policial. Nosotros aprovechamos este contexto de escuela idílica, de la que se creía que sólo pensaba en la técnica, para programar todas aquellas películas que no se podían ver en Barcelona. Así empezamos a proyectar todo aquel material que existía y todas aquellas películas que estaban prohibidas como *Viridiana* por ejemplo”³⁴².

Se elaboran listas de distribuidoras, de empresas de alquiler de material cinematográfico, de propuestas de ciclos a organizar y fundamentalmente se fortalecen las relaciones y el contacto con los diferentes cineclubs a través de la colaboración en la edición de dossiers monográficos informativos sobre realizadores o movimientos cinematográficos rupturistas completamente desconocidos en aquel momento. De esta manera, se envía a los cineclubs, en octubre de 1974, la Circular nº 1 de la CDC bajo el membrete de la Vocalía (que es una institución legal y de algún modo supone una legitimación administrativa de la Central) en la que se ofertan 42 films entre los que predominan los de Portabella, Padrós y Baca-Garriga, acompañada de un breve texto introductorio que intenta definir la propuesta: “Una lista heterogénea de cortos en cualquier formato y sin ninguna selectividad inicial, unidos por una característica común: la no distribución por los canales cinematográficos, ya sea por factores puramente de no interés comercial, económico o ideológico”³⁴³. Su posición absolutamente antidogmática y conciliadora se vislumbra ya desde el principio: “esta lista está completamente abierta a todas las propuestas (...) en un primer momento será (la CDC) un intermediario entre el realizador y el cineclub

³⁴² De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

³⁴³ Material inédito facilitado por Josep Miquel Martí Rom de su archivo personal.

y en un futuro intentaremos ser una distribuidora de films en depósito”³⁴⁴. También su apuesta por los canales alternativos de difusión se aclara en este primer texto: “intentamos potenciar la visión de aquellos films que tienen como único canal casi-legal cinematográfico nuestro contexto de los cineclubs”³⁴⁵.

En este periodo los miembros del grupo se convierten en intermediarios, reciben los encargos, contactan con los realizadores, recogen el film y lo hacen llegar a los cineclubs que lo proyectan y les es devuelto junto al importe del alquiler que se ha fijado previamente. La cuestión del cobro del alquiler se discute en el seno del grupo desde el comienzo, quedando expresamente formulada durante las asambleas. El cobro de entrada en las proyecciones y el importe del alquiler del film son la base que sustenta el funcionamiento de todo el entramado, pese a ser prácticamente simbólicos. Sin ese poco dinero no se puede siquiera enviar los films a los destinos de exhibición, hacer copias para su posterior difusión, editar las listas del material (un primitivo catálogo) o pagar mínimamente a los realizadores. En este momento inicial casi todo el importe del alquiler va a parar a manos del realizador, ya que los gastos del grupo son insignificantes, sólo se produce en llamadas telefónicas y una infraestructura básica que por criterios de operatividad reparte las zonas geográficas entre los miembros para cubrir el máximo espacio posible tanto urbano como comarcal.

El objetivo claro del grupo es aglutinar y ayudar a consolidar las diferentes posibilidades de difusión de este cine al margen de los canales convencionales tanto de producción como de exhibición. Aunque los miembros de la CDC no tuvieran una adscripción política clara (además

³⁴⁴ *Op. Cit.*

³⁴⁵ *Op. Cit.*

de la conexión de Joan Martí Valls a través del cineclub Informe 35 con CCOO) este es, sin duda, un objetivo manifiestamente político, pero no doctrinario, ni sujeto a ningún tipo de orientación partidista.

Poco a poco se van incorporando a la CDC nuevos miembros que son claves en estos primeros momentos de desarrollo del colectivo, como es el caso de Mariano Aragón y Josep Viusà, también procedentes de los ambientes cineclubísticos catalanes. Hacia mediados de Febrero de 1975 se envía la Circular nº 2 de la CDC con 14 films de reciente incorporación, esta vez ya sin el encabezado del membrete de la Vocalía para preservarla de los posibles problemas legales derivados del tipo de material que maneja la Central. Con otras incorporaciones a la CDC se van configurando poco a poco tres grupos que operan en su seno, estructurados en torno a tres núcleos respectivamente. El primero, Barcelona, en la que desarrollan su actividad Joan Martí Valls y Josep Miquel Martí Rom que aportan cada uno por su parte, de un lado la experiencia profesional y el film *Carn Crua* (1975) sobre la violencia y de otro lado, el film sobre los atentados de la ultraderecha contra librerías y cines *Un libro es un arma* (1975). El segundo, L'Hospitalet, donde Bartomeu Vilà, Mercè Conesa, Joan Simó y Rosa Babí aportan la experiencia anterior de realización del film *Viaje a la explotación* (1974) sobre la problemática de la inmigración marroquí en la zona firmado colectivamente como colectivo SPA.

Y el tercero, Badalona, donde Josep Viusà aporta la realización de *Badalona, sur mer* (1975), una visión irónica sobre la degradación del litoral.

Sobre *Viaje a la explotación* una crónica cinematográfica de la época publicada en la revista (afín a la CDC) *Cinema 2002* comenta:

Apoyándose en las vivencias de un emigrado marroquí, Mustaphá –si se puede llamar vivencias a las desgracias que este tiene que sufrir a partir de un accidente laboral–, la película presenta la discriminación y el racismo latente que existe en nuestra sociedad. Desde 1969, cuando ya habían salido hacia la emigración muchos miles de trabajadores españoles, se produce la llegada de argelinos y marroquíes que acudieron a nuestras ciudades más industrializadas y, por lo tanto, con más necesidad de mano de obra no cualificada, como Barcelona. A pesar del creciente paro que existía el capitalismo utilizó a estos emigrantes norteafricanos principalmente en el sector de la construcción, sector idóneo para la más descarada explotación. Sin posibilidad de exigir derechos, sin agruparse, sin ningún contacto con sus compañeros españoles (por la dificultad del idioma principalmente), sin seguros, aislados en verdaderos guetos. Estas son las coordenadas en las que se ha basado el filme que nos ocupa, un auténtico documento social que se inscribe plenamente dentro de las posibilidades que el cine alternativo tiene planteadas³⁴⁶.

Como podemos comprobar, pese a la heterogeneidad de los miembros y distintas proposiciones del grupo, se opta por una línea común basada en las múltiples coincidencias y no en las puntuales divergencias, la diversidad de planteamientos es resuelta en asamblea mediante el diálogo y cada grupo goza de un grado total de independencia que facilita el entendimiento mutuo.

Las personas que integran esta iniciativa son gente de base que inician un acercamiento a la realización cinematográfica basándose en temáticas de la realidad socio política del momento y que asumen precisamente como una extensión del trabajo militante de base la distribución de su propios film y de los de otros colectivos y cineastas

³⁴⁶ Santiago de Benito, *Cinema 2002*, n.º 8, octubre de 1975, p. 62.

que trabajan en este entorno para provocar que un cierto cine prohibido se exhiba en Cataluña. Se entiende el trabajo de un modo integral, en el que se combinan la realización y la distribución con la búsqueda ininterrumpida de puntos de exhibición a través de la inmersión en las problemáticas de los barrios, sindicatos y otras agrupaciones sociales. De esta manera, este primer año de existencia de la CDC supone la consolidación de un determinado grupo de personas que posibilitan el posterior desarrollo de un más amplio grupo de producción y distribución.

Con este bagaje acumulado de reflexión y experiencia que les proporciona la práctica desarrollada en los últimos años, se convoca un evento decisivo para la consolidación y expansión de los contactos entre los colectivos y realizadores que trabajan al margen de las estructuras industriales del cine en todo el estado: la *I Muestra Nacional de Cine Amateur Independiente de Almería*, en agosto de 1975. Este encuentro marca un antes y un después en la historia del cine militante en España. Adoptando el lema de “Cine Amateur” para evitar posibles represiones antes de tiempo (como hemos visto que ocurre en otras ocasiones durante este periodo), se trata de convocar en un mismo lugar a miembros de colectivos cinematográficos, cineastas, profesionales, críticos, que de un modo u otro estén desarrollando su actividad en la dirección del cambio político inminente que se intuye (y se siente) desde casi todos los puntos de la geografía española.

El numeroso grupo de personas que trabajan en esta parcela cinematográfica fuera del ámbito industrial no se sienten en absoluto identificadas con la etiqueta de *cine independiente* que se asocia a la práctica fílmica de los años sesenta, completamente despolitizada y

acrítica. La creciente politización de la sociedad que se vive en la década de los años setenta produce que estos cineastas asuman una posición de confrontación directa con el “Statu Quo” franquista pretransicional que les hace adoptar de un modo casi general el término de *cine marginal*, concepto que define más precisamente la circunstancia que es el denominador común de todas estas iniciativas: situarse *al margen* de los canales convencionales del cine comercial e industrial.

Pero con la celebración de las Jornadas, se publica el *Manifiesto de Almería*³⁴⁷, resultado de la confluencia de un texto que aporta Martí Rom (de la CDC) publicado por el cineclub Ingenieros en Octubre de 1974 y titulado *Sobre el llamado cine independiente*, de los análisis de Tino Calabuig (del Colectivo de Cine de Madrid), y del texto de José María Siles (del Equipo Dos) titulado *El porqué de un cine político*. El *Manifiesto*, firmado también por otros cineastas como Albert Abril, Raul Contel, Manuel Abad, Rafael Gassent, Santiago de Benito, Enrique López Manzano, Antonio García Rayo y Fausto Romero, entre otros, apostaba por una nueva denominación para este tipo de actitud cinematográfica, la de *Cine Alternativo*, que sustituye definitivamente a la equivocada y generalizada de “cine independiente” y a la desgastada de “cine marginal”. Sobre este momento matiza Martí Rom: “Hicimos contactos y el material de la CDC comienza a circular por todo el país. Fue un poco como un efecto dominó porque conocíamos a gente con la que teníamos confianza y esa gente conocía las redes de distribución de su zona de modo que podíamos llegar a lugares a los que hacía tan sólo

³⁴⁷ Un estudio de dichas Jornadas y el texto íntegro del manifiesto se pueden encontrar en: Martí Rom, J. M. “El manifiesto de Almería como punto de partida”, en *Cinema 2002*, nº10, Diciembre 1978.

unos meses no podíamos siquiera imaginar. Almería fue más importante de lo que se cree.”³⁴⁸

Así, se denomina *Alternativo* aquel cine que “propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine”³⁴⁹. Y es definido por unas alternativas de orden estructural, cultural y sociopolítico.

En primer lugar, las alternativas de orden estructural se basan en superar la práctica de los cines independientes mediante la creación de *equipos de distribución*, por zonas geográficas, que organicen canales duraderos, dando lugar de este modo a circuitos de exhibición paralelos vinculados a las plataformas más cercanas a la masa social popular: cineclubs, cine-forums, asociaciones de vecinos, agrupaciones culturales, incluso parroquias y muchos otros locales sindicales u obreros. El primer objetivo de estos equipos es la elaboración de listas del material fílmico, también por zonas, con los datos técnicos relativos a los films, que son posteriormente enviadas a los potenciales centros de exhibición. La labor de difusión se completa con la edición de dossiers sobre los films, que a modo de agencia de prensa alternativa pone a disposición de sus posibles arrendadores como un modo de promoción que contribuya a la contratación de títulos de la cooperativa. Siempre condicionado al funcionamiento de estos equipos de distribución se concibe la formación de otros *equipos de producción* (formados con gente procedente de los

³⁴⁸ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

³⁴⁹ Martí Rom, J. M. “El manifiesto de Almería como punto de partida”, en *Cinema* 2002, nº10, Diciembre 1978.

de distribución) que se integren junto a aquellos en cooperativas cinematográficas con dos frentes diferenciados pero complementarios.

En segundo lugar, las alternativas de orden cultural, deben contribuir a denunciar los esquemas culturales existentes a través de, entre otras cosas, la de-construcción del lenguaje cinematográfico que vehicula la ideología del poder burgués, construyendo una repuesta eficaz y concreta desmarcada de posibles elitismos o propuestas excesivamente crípticas.

En tercer lugar, las alternativas de orden socio político, se manifiestan en la producción de dos tipos diferentes de cine. De un lado, el denominado *Cine De Aparato* que actúa como reproductor de su propia ideología, pone en práctica una estrategia de manipulación basada en el reflejo de unos planteamientos políticos determinados y un análisis particular de la coyuntura socio-política, y ejerce una cierta presión sobre las entidades que conforman el tejido cultural con cineclubs, medios de prensa o audiovisuales. De otro lado, el *Cine Militante* producido con medios escasos por grupos autónomos y libre de las imposiciones ideológicas de partidos o sindicatos que limitan una visión más completa de los fenómenos sociales.

Así, los realizadores de ese tipo de cine deben alentar, inculcar, promover, difundir o simplemente dar a conocer el papel de este nuevo agente de acción socio-política que no sólo se limita a rodar confrontaciones para realizar un film, sino que sirve de testimonio de una realidad que no es mostrada en los medios de información al uso y que puede servir de material histórico para contextualizar luchas que se

desarrollan en este intenso periodo. Las conclusiones³⁵⁰ del encuentro, pues, se resumen en cinco puntos:

1. Necesidad de cambio definitivo del termino independiente o marginal por el de Alternativo, tal y como se ha definido.
2. Necesidad de que este cine cumpla fundamentalmente una función socio-político-cultural frente al cine industrial.
3. Necesidad de canalizar este cine por canales populares.
4. Imposibilidad de celebración de una Muestra de cine Alternativo en las condiciones de censura del momento.
5. Demanda de la abolición total de la censura cinematografica.

Tras la celebración de la muestra de Almería, los participantes siguieron con sus actividades fílmicas, aunque con un impulso renovado dados los contactos que se realizan y las nuevas posibilidades de colaboración o difusión de sus films que se abren con este encuentro nacional.

El equipo de la CDC es el que de un modo más expreso y contundente asume las conclusiones y las reflexiones de Almería, organizándose como una cooperativa y desplegando desde este momento su actividad en dos frentes, uno, el de la distribución que se sigue denominando CDC, y otro, el de producción que se bautiza con el nombre de *Cooperativa de Cinema Alternatiu* (CCA). De este modo, en 1976, el binomio CDC/CCA experimenta una evolución logaritmica imparable. La experiencia del último año y medio de distribución, pese a

³⁵⁰ Ver: Martí Rom, J. M. “El manifiesto de Almería como punto de partida”, en *Cinema 2002*, nº10, Diciembre 1978.

la todavía mínima infraestructura del colectivo, posibilita que el grupo se convierta en un elemento central en el contexto de efervescencia político-social que sigue a la muerte de Franco, en el cual los films militantes o prohibidos se convierten en el complemento visual de los actos políticos prodemocráticos. La base de films de la CDC comienza a llegar masivamente a todos los rincones de Cataluña, y a ciudades del resto del estado como Madrid, Bilbao, Valencia, Ourense, Zaragoza o Málaga hasta alcanzar las 700 contrataciones.

También la infraestructura del colectivo sufre una ampliación considerable que se observa por dos razones fundamentales: la primera, contratar a una persona (“liberarla”, en el argot sindical del grupo) dedicada a tareas telefónicas y administrativas, Mireia Pigrau (actualmente co-realizadora del programa de investigación de TV3 “30 Minuts”), que dedica media jornada a organizar la distribución del material de la Central; la segunda, establecer un porcentaje del 30% sobre el precio de alquiler del film que contribuye al mantenimiento económico de la estructura orgánica del grupo. Hay que decir que sólo esta persona “liberada” cobra por su trabajo en la CDC, los demás miembros dedican el tiempo del que cada uno dispone para realizar desinteresadamente tareas que no tienen que ver con la gestión diaria pero son igualmente fundamentales para garantizar la continuidad de la experiencia, tales como la promoción del colectivo y su material a los posibles centros de exhibición, contactos con otras zonas de la geografía española, búsqueda de nuevos materiales que distribuir, asistencia para promoción a Festivales, edición de textos para publicar en revistas y diarios o elaboración de dossier sobre los films de la base de la CDC.

Por primera vez se edita un catálogo completo de los films que se distribuyen a través de la cooperativa (los intentos anteriores tan sólo se limitan a incluir datos técnicos sobre las películas) y un extenso dossier sobre los ya en este momento 86 films que se incluyen en la base del grupo. Este dossier es enviado a todos los centros con los que se mantiene contacto, en un intento de acabar con un cierto anonimato de la CDC causado por una especie de bucle por el cual el material no se conoce lo suficiente porque no se exhibe, y no se exhibe lo suficiente porque no se conoce. A partir de este momento el grupo va adquiriendo material fílmico en depósito procedente de las producciones de la CCA, Pere Portabella, Llorenç Soler, Antoni Martí, Eugeni Anglada y otros, con lo que se transforma en un verdadero centro de distribución que posee copias de los films que figuran en su catálogo.

Se estructura el núcleo (ya casi definitivo) de personas que integran el grupo de la CCA: Joan Martí Valls, Martí Rom, Mariano Aragón, Josep Viusà, Joan Simó, Bartomeu Vilà, Mercè Conesa, Francesc Pasqual y Teresa Tusauts. Rapidamente se edita un segundo catálogo, esta vez con 99 films y se comienza a vislumbrar una nueva manera de hacer circular los films por la geografía española. La CDC/CCA se da cuenta de una situación que ella misma ha producido: hay demandas de los films para proyectarlos por muchos puntos de España, y en vez de esperar a que la película vaya a su destino y vuelva a la Central para poder enviarla de nuevo hacia otro destino diferente, organiza un recorrido predeterminado de veinte días o un mes por todo el país en función de las peticiones, de modo que una misma copia de un film puede circular (vía RENFE) de una proyección clandestina en Lérida, a Zaragoza y seguidamente a Bilbao, hasta volver a Barcelona, a la sede

de la CDC sólo con la colaboración de las personas que alquilan las películas. Martí Rom también matiza este aspecto: “Para optimizar el funcionamiento de la CDC nos dimos cuenta de que era una tontería ir a la RENFE cada vez para enviar la película a una ciudad y después ir a recogerla, y así sucesivamente, de modo que pensamos en organizar un recorrido por diferentes ciudades de una misma película. Eso hoy puede parecer evidente pero entonces nos parecía un verdadero hallazgo. Ya que una película se movía por España, por qué no organizar un recorrido previo y aprovechar el conocimiento del contexto. Así organizamos circuitos con una cierta logística con el fin de sacarle el máximo partido a los viajes de las películas. No quiero que esto se entienda como que teníamos una lógica empresarial pero a mí me gusta decir que es la misma lógica que el campesino que organiza su producción porque se basa en la autogestión.”³⁵¹

Durante los años de funcionamiento de este sistema de circulación cinematográfica jamás se produce un incidente o un retraso en la entrega de los films, lo que muestra el grado de conciencia y de importancia política que los organizadores y el proletariado otorga en esos momentos a estas producciones (no tanto a los films propiamente dichos, que también, sino a los actos y debates políticos que estos films posibilitan).

Otro evento histórico en el que participa la CDC en 1976 son las *IV Xornadas do cine de Ourense*³⁵², donde se firma la famosa “Declaración sobre los Cinemas Nacionales” y se concreta un espíritu

³⁵¹ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

³⁵² Una crónica en profundidad sobre este fundamental evento y sus posteriores ediciones se puede encontrar en: Martí Rom, J. M., “IV Xornadas do cine de Ourense”, en *Cinema 2002*, nº14, Abril 1976, y en: Antolín, M., “As VI Xornadas do Cine de Ourense: Hacia unos cines nacionales populares”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril, 1978.

latente desde hace décadas en todo el estado: el de la relación entre cine y nacionalidades.

Si Almería había supuesto un respaldo a los cines marginales y el inicio de una cierta reflexión colectiva a nivel estatal, Ourense concreta la importancia de las diversas lenguas del estado y la necesidad de organizar una infraestructura cinematográfica en cada una de las nacionalidades que integran España, después de cuarenta años de represión política. En el texto de la *Declaración*³⁵³, firmada entre otros por Luis Álvarez Pousa, Antonio José Sánchez-Bolaños, Antón Merikaetxeverria, José María Prado, Julio Pérez Perucha, Josep Lluís Seguí, Joaquim Romaguera y Josep Miquel Martí Rom (por supuesto), podemos leer: “Entendemos por cines nacionales aquellos que conciben el fenómeno cinematográfico como un instrumento de lucha de las clases populares de las diferentes nacionalidades del estado español”³⁵⁴. Las pretensiones claramente políticas que se derivan de este texto no tienen continuidad en ediciones posteriores de las *Xornadas* en las que se asiste a una progresiva despolitización y creciente posibilismo que es completamente ajeno al espíritu inicial (marcadamente radical) que inspira la redacción de la Declaración.

Tras estos dos eventos (Almería y Ourense) la CDC experimenta una creciente popularización y una mayor presencia pública. En Febrero del mismo año, por ejemplo, es incluido una parte de su material más representativo en diversas muestras cinematográficas que se celebran en

³⁵³ Parcialmente reproducida en: Martí Rom, J. M. *La central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*, autoedición, Octubre 1994. Material facilitado por el autor. El texto íntegro se encuentra incluido en: García Fernández, E., *Historia del cine en Galicia 1896-1984*, La Coruña, Biblioteca Gallega, 1985.

³⁵⁴ Martí Rom, J. M. *La central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*, autoedición, Octubre 1994, p. 19.

las Filmotecas de Barcelona, Madrid y Valencia (donde se celebran varias sesiones), en Mayo también participa en un debate sobre circuitos cinematográficos alternativos junto a miembros de la ARCI italiana y en Noviembre en el Festival de Leipzig de la RDA, en el que coinciden numerosas propuestas resistentes provenientes del ámbito internacional.

En el terreno de la producción, la *Central* inicia una dinámica actividad que hace que el grupo de Hospitalet realice *Entre la esperanza y el fraude* (1976), único largometraje del colectivo sobre la Guerra civil basado en entrevistas con importantes personajes de la época. Por otro lado, se recibe la propuesta de un grupo de objetores de conciencia³⁵⁵ (los primeros de un amplio movimiento que se desarrolla en torno al antimilitarismo) para colaborar en un film que refleje su propia problemática y se decide producir *Can Serra. La objeción de conciencia en España* (1976), que tendrá una distribución ejemplar en los circuitos alternativos de exhibición.



³⁵⁵ Se puede obtener más información sobre el desarrollo de la objeción de Conciencia en España y el posterior movimiento de insumisión en: *Textos por la Insumisión*, Valencia, MOC P.V., 1992; Agirre Aramburu, X., Ajangiz, R., Ibarra, P., Sainz de Rojas, R., *La insumisión: un singular ciclo histórico de desobediencia civil*, Madrid, Tecnos, 1998; Agirre Aramburu, X., Ajangiz, R., Ibarra, P., Sainz de Rojas, R., *Objeción e insumisión: claves ideológicas y sociales*, Madrid, Fundamentos, 1992.

CCA, *Entre la esperanza y el fraude* (1976).

Ya en 1977, tras los seis primeros meses de actividad continuada de producción, el volumen de contrataciones de films fuera de Cataluña pasa de un 25 a un 40 % del total de la CDC. Se edita un tercer catálogo (con unos cien films) y se inicia la edición de pequeños dossiers sobre los nuevos films que figuran en el catálogo para enviarlos a los cineclubs. Debido a la acumulación de experiencias de los tres años anteriores y en el contexto de las primeras elecciones democráticas (celebradas el 15 de Junio), el colectivo se plantea la necesidad de traspasar sus competencias a otras plataformas de nuevo cuño. Con esta decisión se da por terminada una etapa, en la que las tareas de distribución de este material son asumidas por la CDC, para inaugurar un periodo en el que se pretende normalizar la actividad de esta alternativa de distribución mediante el concurso de una institución legal que ofrezca posibilidades de infraestructura y así ampliar su radio de acción. Por el momento, este intento no es factible ya que las instituciones públicas no atienden las demandas del colectivo. Así, el equipo de gestión de la CDC convoca a los realizadores de los films que la plataforma distribuye para analizar y decidir las estrategias a seguir en el futuro, mediante la creación de una comisión abierta a los realizadores y una gestión asumida colectivamente por ambas partes.

De este momento en adelante se hace mas patente, pese a la unidad de planteamientos, la diferencia entre el sector organizativo (la CDC) y el sector productivo (la CCA), situación que produce un paulatino distanciamiento entre ambos subgrupos. El núcleo de personas que se integran en la CDC se amplía con Edmon Amill, Antoni Martí, Llorenç Soler y los miembros del Colectivo de Cine de Clase (CCC)

Helena Lumbreras y Mariano Lisa, además de las colaboraciones concretas en algun periodo de Jordi Bayona, Lluís Garay y Joan Mallarach.

Durante este año la CDC/CCA lleva a cabo la producción de una serie de noticiarios alternativos al NODO oficial, aunque fundamentalmente basados en sus arcaicas estructuras narrativas, que contribuye a difundir las actividades silenciadas por los medios de comunicación del momento. Se pretende establecer unos noticiarios de unos siete minutos de duración, rodados y exhibidos en 16 milímetros con una periodicidad mensual y un presupuesto de unas seis mil pesetas.

Se realizan tres films: *La marxa de la llibertat*, el nº 1, que recoge una multitudinaria marcha convocada por los partidos y sindicatos democráticos a favor de la transición a la democracia.



CCA, *La Marxa de la Llibertat*, 1977.

La dona, el nº 2, que se acerca a la problemática de los movimientos de liberación de la mujer que surgen en aquellos años en Cataluña

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



CCA, *La Dona*, 1977.

El Born, el nº3, sobre un barrio obrero en transformación. Las dificultades que encuentra el grupo son perfectamente previsibles y comprensibles, puesto que no se pueden llevar a cabo simultáneamente las tareas de la CDC y las de producción constante de noticiarios, no se recibe ayuda de ninguna institución, y además el Institut de Cinema de Catalunya (ICC) comienza en ese mismo momento la producción del Noticiari de Barcelona, que desplaza el interés de la CDC hacia otros asuntos que no están cubiertos.



CCA, *El Born*, 1978.

Se decide, pues, participar en el mayor número de festivales y eventos posible a fin de dar a conocer las actividades del grupo. Además

de estar presente en la Xornadas de Ourense, también lo hace en el Ciclo de Cine Español de Londres, en el Encuentro Internacional por un Nuevo Cine de Utrecht, en el Festival de Benálmadena, etc.

Se edita un cuarto catálogo que alcanza la cifra de films más alta de la historia de la CDC, unos 130, entre los que se cuenta con la novedad de los films provenientes de Euskadi, algunos en 35mm. que no se exhiben en los canales industriales y algunos otros que en el marco del Congreso de Cultura Catalana están incluidos en un Catalogo de films disponibles hablados o subtitulados en catalán, de carácter más amateur que estrictamente militante, como *La piel Quemada*, de Josep Maria Forn, o *Las salvajes en Puente San Gil*, de Antoni Ribas, o *Lejos de los Árboles* de Jacinto Esteva (film del que queda hoy en día una copia gracias a la labor difusora de la CDC).

Además, el colectivo comienza a vislumbrar nuevas vías de actuación, como el establecimiento de una sala alternativa de exhibición al tiempo que se hace acreedor de experiencias anteriores como la de Medevkine y el cine-tren o la de Carlos Velo y el cine- camión, y pone en marcha la experiencia del cine-móvil. Debido a la dificultad que entraña hacer llegar los films a ciertos puntos del estado y la pérdida de días en el envío de películas, se organizan expediciones (incluso de un mes de duración) de varios miembros del grupo por comarcas de la provincia de León, Galicia o Andalucía en las que se trata de acercar el cine a los campesinos con el objetivo de permitir a estos habitantes de la periferia conocer a través de los films algunas situaciones de opresión cercanas a su propia realidad u otras que desconocen por completo. De ese modo, de una demanda considerable de una zona determinada surge un proyecto de cine-móvil, articulado entre la CDC y el cineclub de la

zona correspondiente que, conjuntamente, organizan el recorrido del film en cuestión por los locales disponibles de la comarca en la que se celebra la experiencia.

Pese a que en 1978 un amplio sector de la cinematografía marginal opina que los films subversivos ya no tienen sentido, la CDC continúa su tarea de distribución tratando de adaptar su estructura a los convulsos vaivenes socio políticos por los que atraviesa el país entero. Durante la *Semana Internacional de Cinema de Barcelona* de ese mismo año, se produce un enfrentamiento de la CDC con el grupo Acció Super 8, que ilustra la divergencia de planteamientos entre algunos colectivos que manejan material militante y otros que se dedican íntegramente a la producción experimental. Acció Super 8, liderado por Enrique López Manzano, defiende la importancia del formato usado para rodar, el súper 8, tan a lo francés, sobre cualquier otro argumento de tipo político, ético o estético y la difusión por canales culturales más convencionales, es decir todo lo contrario que la CDC.

Es comprensible el enfrentamiento entre ambos grupos, pero lo que desde luego no es casual es el constante apoyo institucional a través de subvenciones que se realiza tan sólo a Acció Súper 8, evidentemente por su menor acento político. La administración es causante de la falta de apoyo que sufre el movimiento colectivo de oposición fílmica. En un momento de tensión social de tal envergadura y de incertidumbre política absoluta (ya hemos comentado la pretendida cerrazón de algunos sectores del régimen que quieren la continuidad del franquismo sin Franco), el discurso crítico que vehiculan los films distribuidos por la CDC –así como otros producidos por diversos colectivos– es peligroso para la adaptación posibilista de las instituciones, es contrario a los

intereses conciliadores con el régimen que demuestran la totalidad de los partidos políticos mayoritarios.

Desde el poder no se ofrece ninguna ayuda a este tipo de iniciativas porque se pretende silenciar los movimientos que tienen reflejo en estas cinematografías a través, también, de su exclusión de los medios de comunicación.

Se edita un quinto catálogo, por primera vez sin apenas cambios respecto al anterior. Al tiempo, se pone en marcha la experiencia de gestión de una sala de exhibición alternativa: la sala Aurora³⁵⁶. Con reminiscencias de la “Factory” Neoyorquina de Warhol, Reed y otros artistas anglosajones, ubicada en el Centro Internacional de la Fotografía (CIF), se organizan en este espacio tres sesiones semanales de proyección del material de la CDC complementadas con coloquios con los realizadores del film o con protagonistas de luchas similares a las temáticas visionadas durante la sesión.

³⁵⁶ Sala gestionada por la CDC que funciona desde Septiembre hasta Diciembre de 1978, y que extrae su nombre de la calle en la que se encuentra ubicada: C/ Aurora, 11 bis, en el Barrio Chino de la ciudad de Barcelona.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Cartel anunciador de las actividades de la Sala Aurora.

Se proyectan films como *Granada, mi Granada*, de Roman Karmen, *Entre la esperanza y el fraude* y *la Marxa per la llibertat*, de la CCA, *La hora de los Hornos*, de Solanas y Getino, *Som una nació*, de Antoni Martí, *8 de Febrer del 76*, del Grup de Producció, *Estado de Excepción*, de Iñaki Núñez, *Apollon, una fabrica occupatta*, de Ugo Gregoretti, *La Huelga*, de S.M. Eisenstein, *O todos o ninguno* y *A la vuelta del grito*, del CCC, entre otros.

Durante los tres meses que perdura esta experiencia, la sala sufre el acoso de la administración a través de diversos ministerios como el de Gobernación, que restringe la entrada a los socios del CIF de modo gratuito argumentando competencia ilegal a las salas comerciales, o como el de Cultura, que exige el permiso de censura a films que por ley no pueden obtenerlo ya que sólo se concede a los de 35 mm. Su importancia no reside únicamente en constituirse como una plataforma estable de difusión de ciertas prácticas marginales, sino en la gran

capacidad económica que supone para la autoproducción de los films, actuando como una posible solución para su rentabilización y consiguiente inversión en realización. Aún así, su sola existencia, pese a su fugacidad, demuestra varias cosas: por un lado, que este colectivo es capaz de gestionar una sala con criterios diferentes a los comerciales, por otro lado, que la coyuntura cinematográfica y administrativa no soporta la disidencia.

Tras el descalabro de este intento de sala estable, se percibe un cierto declive en el ambiente social que ha provocado el surgimiento de estos movimientos, se produce un continuo pero lento proceso de desmovilización cultural por el cual muchos de los dinamizadores de esa red de prácticas cinematográficas se retiran o migran a otras actividades en entornos más institucionales.

De este modo, también la CDC se convierte en una plataforma legal con el nombre de *Societat Cooperativa Central del Curt*, constituyéndose como tal ante notario, en un intento más de encontrar una solución de continuidad al colectivo. El bajo precio de los alquileres de los films no permite que los realizadores lleven a cabo nuevas producciones con los beneficios de la exhibición, los materiales que se distribuyen cada vez se encuentran en un estado más avanzado de deterioro y no hay apenas dinero para encargar copias nuevas. Paradójicamente, el volumen de las contrataciones apenas disminuye dado que a pesar de que los films han circulado hasta la saciedad por los circuitos urbanos más poblados, ahora la demanda viene compensada por las ciudades del interior en las que se continúan llevando a cabo estas proyecciones de un modo constante.

En esta situación, hacia 1980, el equipo de la CDC comienza a tratar de conseguir subvenciones de la administración que hasta ese momento le habían sido negadas por principio, para poder garantizar su existencia en función de dos aspectos: como reconocimiento del trabajo realizado por los colectivos desde la clandestinidad en el franquismo hasta la recién estrenada democracia, y como medio necesario de concienciación popular para oponerse al aparato cinematográfico industrial totalmente controlado por las multinacionales americanas del entretenimiento. Se presentan amplios dossiers sobre la actividad de la cooperativa, complementados con estudios económicos sobre los gastos anuales del grupo y los ingresos de los alquileres, pidiendo una subvención para cubrir la diferencia entre ambas parcelas. Pero la respuesta de las administraciones sigue siendo negativa.

Durante este silencio administrativo se trata de abrir nuevas perspectivas en la distribución mediante la inclusión de films de temática ecológica como *El poder de las centrales nucleares* o *Energías alternativas* de origen danés, además de la producción de la CCA *Les energies*, intentando demostrar que la marginalidad fílmica no está aún agotada, proponiendo nuevos frentes de lucha que no se asumen todavía en los medios de comunicación.

Aun intuyendo el final del grupo y la trayectoria de la cooperativa, los miembros se esfuerzan durante los años 1981 y 1982 en participar en las plataformas públicas que se consideran interesantes para evitar la disolución sin más y la dispersión del material fílmico acumulado durante el periodo de actividad de la organización. Por fin, se logra obtener una subvención del ayuntamiento pese a los problemas de índole burocrático que se ponen desde el Ministerio de Cultura (que

sigue sin patrocinar estas actividades), para llevar a cabo la organización de la I^a Mostra de Cinema Marginal³⁵⁷, del 9 al 15 de Febrero en la Sala ASPI de Barcelona.



Cartel de la Mostra organizada por la CDC.

Se hace una campaña completa en radio y prensa, se edita un amplio dossier sobre los films incluidos en la muestra y se pegan infinidad de carteles por toda la ciudad (unos dos mil) con el título diseñado y realizado expresa y gratuitamente por Joan Miró (que en esos años es un artista de renombre mundial) para la celebración de este singular, pionero e irrepetible evento.

Durante siete días se celebran un total de nueve sesiones, en las que se proyectan unas quince horas de material y unos treinta films que se eligen como una muestra representativa del panorama del cine marginal,

³⁵⁷ Un informe detallado sobre esta 1^a Muestra de cine Marginal se puede consultar en: Martí Rom, J.M., "I^a Mostra de Cinema Marginal", en *Dirigido por...* n° 81, Marzo 1981, p. 40; "I^a Mostra de cinema Marginal de Barcelona", en *Nueva Lente* n° 105, Mayo 1981, p. 33.

tratando de programar una selección de aquellos más desconocidos pero más interesantes. Cine valenciano, aragonés, gallego, andaluz, vasco y catalán que logra reunir una media de unos cien espectadores por sesión, recaudando así algo de dinero que permite a la CDC continuar su labor de difusión un año más. En Abril de 1982 se realiza la reunión de auto disolución de la Cooperativa aceptada de común acuerdo por todos sus miembros y se traspasan sus competencias y depósito fílmico a la *Federació Catalana de Cine-clubs* (dirigida por Joaquim Romaguera, persona muy ligada a la trayectoria de la CDC). Paradójicamente podemos comprobar cómo el recorrido de los miembros de la Central se origina en los movimientos cineclubísticos y, tras un largo proceso de búsqueda de un espacio autónomo y colectivo, a ellos retorna de algún modo, aunque bajo el auspicio de una entidad mayor como es la Federació.

Así pues, la CDC constituye un elemento crucial en contexto del cine militante en España durante el periodo 1974-1982. Se trata del colectivo que de un modo más explícito se sitúa en una posición central del entramado cinematográfico militante, por varias razones: de una parte, debido al contacto que mantiene con muchos de los colectivos y realizadores actuando como distribuidora de sus producciones, es, sin duda, el grupo que tiene una más amplia visión de conjunto de todo el movimiento de oposición fílmica que se produce y desarrolla en este periodo; por otra parte, también es el grupo que más presencia adquiere en el panorama nacional e internacional gracias a su constante participación en debates, encuentros y muestras de cine, así como por su constante producción de textos, publicaciones y dossiers sobre sus actividades y los films en distribución de su catalogo; y por otra parte,

produce films que lanzan las propuestas temáticas más avanzadas para ampliar el espectro de luchas que se privilegian en ese momento, como es el caso de la liberación de la mujer, la inmigración, la objeción de conciencia o las luchas por la conservación ecológica del planeta, que casi ningún otro colectivo mantiene en esos momentos.

Por otro lado, también cabe señalar desde este momento algo que más tarde demostraremos con el análisis de sus producciones: la urgencia política del momento hace que la Cooperativa adopte estrategias narrativas cercanas a la transparencia del MRI (o al idealismo que encierra la pretensión de otorgar objetividad científica a la imagen) que, sin proponérselo, castran las intenciones subversivas de sus films.

Como últimos datos sobre la Cooperativa, a modo de clausura, citaremos a uno de sus fundadores, Martí Rom, que establece mediante unos diagramas comparativos³⁵⁸ (que aquí extractamos adaptados a nuestras necesidades) la media de actuaciones de la CDC/CCA en sus cuatro años de más intensa actividad, de 1976 a 1979. Partiendo del número de contrataciones diarias, se obtienen los siguientes datos estadísticos en una serie de cuadros.

³⁵⁸ Reproducidos íntegramente en: Martí Rom, J.M., “La crisis del cine marginal”, en *Cinema 2002* nº 61/62, Mayo 1980.

Cuadro 1
ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN DE CONTRATACIONES
TOTALES

	1976	1977	1978	1979
Total contrataciones	368	279	357	304
Total films contratados	773	484	684	497
Mes máxima contratación Cantidad	Mayo 63	Mayo 39	Abril 71	Abril 61
Mes mínima contratación Cantidad	Octubre 13	Octubre 10	Septiembre 11	Octubre 10
Cantidad films contratados alguna vez	115	89	120	99
Cantidad films >10 contrataciones	26	16	20	21
Porcentaje sobre el total	22%	17%	16%	21%
Porcentaje del volumen de contratación sobre el total	62	50	51	51
Total minutos contratados	25.678	18.597	22.822	17.368
Minutos contratados por mes	2.334	1690	2074	1578

Cuadro 2

PORCENTAJES POR ZONAS SOBRE EL TOTAL DE LA CONTRATACIONES

	1976 (%)	1977 (%)	1978 (%)	1979 (%)
Comarca del Barcelonés	44	32	33	38
Resto Cataluña	30	31	29	30
Resto del Estado	26	37	38	32

Cuadro 3

FILMS DE MAXIMA CONTRATACIÓN POR AÑOS

	1976	1977	1978	1979
<i>Film (autor)/</i> Cantidad	<i>La Rage</i> (E. Anglada)/ 50	<i>Entre la esperanza y el fraude</i> (CCA)/ 43	<i>Entre la esperanza y el fraude</i> (CCA)/ 62	<i>Entre la esperanza y el fraude</i> (CCA)/ 21
<i>Film (autor)/</i> Cantidad	<i>Blanc i Negre</i> (BacaGarriga)/ 29	<i>Santa Maria de Iquique</i> (L. Soler)/ 19	<i>Votad, malditos</i> (L. Soler)/ 28	<i>El cine de la abuela USA</i> (R. Pastor)/ 20
<i>Film (autor)/</i> Cantidad	<i>Viaje a la explotación</i> (CCA)/ 27	<i>La Rage</i> (E. Anglada)/ 19	<i>Santa Maria de Iquique</i> (L. Soler)/ 25	<i>Votad, malditos</i> (L. Soler)/ 17
<i>Film (autor)/</i> Cantidad	<i>La ciudad es nuestra</i> (T. Calabuig)/ 24	<i>La ciudad es nuestra</i> (T. Calabuig)/ 18	<i>Largo Viaje hacia la ira</i> (L. Soler)/ 18	<i>Asceplius</i> (J. Breu)/ 17
<i>Film (autor)/</i> Cantidad	<i>Un libro es un arma</i> (CCA)/ 23	<i>Sobrevivir en Mathausen</i> (L. Soler)/ 15	<i>Autopista: una navallada a nos aterra</i> (L. Soler)/ 17	<i>O monte e noso</i> (L. Soler)/ 14
<i>Film (autor)/</i> Cantidad	<i>Largo Viaje hacia la ira</i> (L. Soler)/ 23	<i>Octubre</i> (S.M. Eisenstein)/ 15	<i>Asceplius</i> (J. Breu)/ 17	<i>Un perro Andaluz</i> (L. Buñuel)/ 14

Cuadro 4

**FILMS DE MAXIMA CONTRATACIÓN EN EL PERIODO
1976-1979**

Film	Autor	Contrataciones
<i>Entre la esperanza y el fraude</i>	CCA	120
<i>Santa Maria de Iquique</i>	Llorenç Soler	75
<i>Largo Viaje hacia la ira</i>	Llorenç Soler	56
<i>La ciudad es nuestra</i>	Tino Calabuig	56
<i>Sobrevivir en Mathausen</i>	Llorenç Soler	55
<i>El campo para el hombre</i>	CCC	46
<i>Viaje a la explotación</i>	CCA	41
<i>Carn Crua</i>	CCA	40
<i>Votad, votad, malditos</i>	Llorenç Soler	40
<i>Un libro es un arma</i>	CCA	39
<i>El cine de la abuela USA</i>	Rodolfo Pastor	35
<i>O todos o ninguno</i>	CCC	33
<i>Un perro Andaluz</i>	Luis Buñuel	32
<i>Octubre</i>	S.M. Eisenstein	28
<i>El cuarto poder</i>	CCC	26
<i>Preguntas a la historia</i>	Santiago de Benito	25
<i>Estado de excepción</i>	Iñaki Núñez	23
<i>Lock Out</i>	Antoni Padrós	21
<i>El noi de sucre</i>	Albert Lecina	20
<i>Anticrónica de un pueblo</i>	Equipo Dos	20

De estos cuatro cuadros se pueden inferir respectivamente algunas conclusiones en torno a la actividad del grupo en esos años y los films que se distribuyen a través de él:

1- El mayor número de contrataciones (según el cuadro 1) se da en 1976, inmediatamente después de la muerte de Franco (quizás el año más convulso del postfranquismo), cuando la presión social se intensifica de un modo considerable. Las sesiones clandestinas proliferan enormemente, pero, paradójicamente, 1977 (cuando se celebran las primeras elecciones democráticas) es un año de retroceso significativo. Hacia 1978 se recupera lentamente el volumen de las contrataciones gracias a los cineclubs de las provincias del interior del estado. Sin embargo, en 1979 el número de contratos disminuye de nuevo, debido a la falta de nuevos films que reflejen la situación concreta de ese año, pero sin llegar al nivel más bajo alcanzado a lo largo del año 1977.

2- En cuanto a la distribución geográfica de las contrataciones (según el cuadro 2) la mayor incidencia en la comarca del Barcelonés – zona de influencia urbana situada en la periferia de la ciudad- en el año 1976, se ve inmediatamente compensada los años siguientes. Se puede observar que la distribución en tres áreas que presenta el diagrama muestra un equilibrado reparto de las contrataciones a razón de 1/3 por zona. La media para cada una de las zonas es: Barcelonés (36%), Resto Cataluña (30%) y Resto del Estado (34%).

3- Haciendo una media de este periodo (el que refleja el cuadro 3) vemos que sólo el 20% de los films que se distribuyen alcanzan más de diez contrataciones y que el volumen de las contrataciones de estos films corresponde al 55% del total. De modo que hay unos pocos films que tienen una gran demanda mientras que otros permanecen casi en el

anonimato, pese a que todos figuran por igual en los dossiers de la CDC.

4- Dependiendo de la temática mostrada por el film su incidencia y sus demandas aumentan o disminuyen considerablemente. Excepto el film de la CCA *Entre la esperanza y el fraude* y los films de Llorenç Soler, que gozan de una gran aceptación por parte de los cineclubs, observamos (en el cuadro 4) como por ejemplo los films que abordan una temática ecológica (*O Monte e noso*, *Asclepius*, etc.) van adquiriendo más contrataciones a partir de 1978, mientras que aquellos que retratan las luchas de clase del final del franquismo (como *La ciudad es nuestra*, y otros) sufren un progresivo receso que hace descender las contrataciones.

Así, la crisis que paulatinamente experimenta el movimiento cinematográfico de oposición tiene una doble vertiente y no se puede entender sin tener en cuenta el marco histórico de evolución cultural profunda en el que se produce. De un lado, el movimiento se enfrenta a una difícil redefinición de los objetivos básicos de la producción cultural provocada por el radical cambio político que se vive; de otro, a la práctica inexistencia de posibilidades de continuar con sus planteamientos en el cambiante e impredecible contexto político que se avecina.

4.4 El Colectivo de Cine de Clase

En este ambiente jalonado de experiencias cercanas a la militancia cinematográfica surge El *Colectivo de Cine de Clase*³⁵⁹, formado por Mariano Lisa, profesor de Filosofía muy activo en los círculos antifranquistas catalanes, Helena Lumbreras, cineasta que había trabajado para UNICITE (empresa de producción audiovisual vinculada al Partido Comunista Italiano, como hemos visto en el capítulo 2), más una serie de miembros eventuales que varían en cada uno de los trabajos. En films como *El campo para el hombre* (1975), *O todos o ninguno* (1976) o *A la vuelta del grito* (1978), este colectivo da visibilidad a una serie de luchas obreras y campesinas que se están produciendo durante aquellos años en diversos puntos de la geografía española, desde la comarca del Baix Llobregat hasta el interior de Andalucía.

Originariamente el grupo se inicia con la trayectoria cinematográfica política de Helena Lumbreras, que tras trabajar en la RAI y colaborar con directores como Fellini o Gillo Potercorvo, llega a un acuerdo con Unicité (productora ligada al Partido Comunista Italiano) para realizar en España un medimetro sobre el movimiento antifranquista titulado *Spagna 68: El hoy es malo pero el mañana es mío* (1968). Este film, rodado en la más absoluta clandestinidad muestra las asambleas y protestas de grupos estudiantiles, obreros e incluso alguna parte progresista del clero que comienzan a producirse en España en esos años, sin llegar a reproducir los rostros de los participantes en las entrevistas por motivos de seguridad con el fin de garantizar la integridad de los militantes. La vuelta a su ciudad natal para realizar este

³⁵⁹ Ver: “Filmografía del Colectivo de Cine de Clase”, material de prensa editado por la Semana Internacional de Cine de Benalmádena, Enero 1978.

film produce un gran impacto en la cineasta, que a partir de su experiencia italiana se propone realizar en España un cine al servicio de las clases populares, del proletariado.



Elena Lumbreras, *Spagna 68*, 1968.

Así, contacta en Barcelona con el cineasta Llorenç Soler y rueda *El cuarto poder* (1970), un lúcido análisis fílmico de los principales medios de comunicación impresos (tanto legales como clandestinos) que se publican en ese tiempo en España, en el que se trata de confrontar la manipulación informativa que se construye en los medios de comunicación social con la creación de organos propios de expresión de la clase obrera, y que es la semilla del trabajo colectivo que desarrolla de ahí en adelante el colectivo. El film se proyecta a través de los débiles canales de exhibición clandestinos existentes en ese momento como son los centros culturales, parroquias o asociaciones de barrio.

Ya junto a Mariano Lisa, conciben el Colectivo de Cine de Clase como un grupo abierto, multidisciplinario, antiautoritario, sin jerarquías en el que cada miembro colabora según sus propias posibilidades. Se involucran intensamente en las huelgas del sector profesional al que

pertenecen, a saber, la enseñanza, y organizan las primeras movilizaciones del sector desde antes del franquismo. Estas huelgas tienen una fuerte repercusión en su vida ya que a partir de su participación en ellas, sufren la experiencia más dura que hasta ese momento les había tocado vivir.

En agosto de 1971, Lisa y Lumbreras padecen lo que en el argot militante de la época se conoce como una doble "caída". Por un lado, son detenidos por la policía durante una acción pacífica en las oficinas centrales del sindicato vertical de enseñanza y, en consecuencia, despedidos del trabajo como profesores interinos de instituto. Por otro lado, se les expulsa del Partido Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) con el argumento de que resulta demasiado extraño que no se hayan producido otras "caídas" tras la suya, es decir, que no hayan revelado a la policía franquista el nombre de algún militante más. De repente, se quedan sin pasaporte, políticamente aislados y sin trabajo, así que deciden continuar su labor militante pero de modo independiente y vinculada exclusivamente al cine, y hacer una película sobre la situación de los campesinos en España.

Sobre esta cuestión nos cuenta Mariano Lisa: "Acabamos unas doscientas personas reunidas y acudimos al sindicato vertical donde nos detuvieron. A Elena no le hicieron nada, consiguió que la trataran de usted, no se atrevieron a pegarle, lo que era más frecuente entre los hombres, a mi me estuvieron pegando con toallas para no dejarme marcas. La violencia era común pero tuvimos la suerte de que no pasaran a mayores como había ocurrido en otros casos, con descargas eléctricas. Teníamos el piso completamente limpio de cualquier material subversivo o contra informativo, así que, si no cantábamos, no nos podían hacer

nada. No dijimos nuestra filiación política, tan sólo nos limitamos a declarar que éramos profesores que estábamos en la cuarta planta en el edificio del sindicato vertical en la que corresponde a enseñanza en busca de ofertas de empleo e información sindical. Esto es lo que constó en nuestra declaración, nos trasladaron a Elena a la cárcel de mujeres del barrio de la Trinidad y yo estuve en la modelo durante quince días con un escrito del fiscal por el que se sobreseía el caso por falta de acusaciones. Acaba el verano y cuando empieza a volver la gente del PSUC empiezan a decirnos que no nos relacionemos con nadie, por que estamos vigilados por la policía, etc. ahí es cuando empieza nuestra “expulsión” del partido. No era una expulsión formal, ya que no había carnet de militancia en la clandestinidad, pero a través de personas cercanas nos enterábamos de que en el ambiente político del PSUC pensaban que habíamos declarado el nombre de cada uno de los militantes cercanos a nosotros, hasta el punto de que hubo muchas personas que cambiaron de domicilio porque creían que la policía iba a detenerlos por nuestra declaración como militantes comunistas, que les podía costar hasta veinte años de cárcel.”³⁶⁰

De ese modo se origina el primer filme del Colectivo de Cine de Clase, *El campo para el hombre* (1975), que ruedan en distintas zonas rurales de Galicia y Andalucía, dejando que los propios campesinos y jornaleros expresen directa y abiertamente sus deseos y reivindicaciones. Se trata de un ensayo sobre el estado general del campesinado en España centrado en las zonas rurales más desfavorecidas, que soportan condiciones de vida realmente miserables, pese a que inicialmente el

³⁶⁰ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

proyecto incluyera también un acercamiento al pequeño campesino autogestionario más propio de las comarcas catalanas y mediterráneas.

Es la primera parte de una trilogía acerca del movimiento obrero que nunca verá realizada su tercera parte. Como nos cuenta el propio Mariano Lisa en la entrevista que transcribimos extractada en el Apéndice 1 de este trabajo: “estuvimos documentándonos con bibliografía, con entrevistas con especialistas sobre el campo y economía agraria, en fin con las diferentes fuentes que nos permitieran tener una visión completa y panorámica del tema con el que nos estábamos enfrentando”³⁶¹. Se piensa en realizar esta primera parte dedicada al campo, una posterior segunda parte dedicada a la fábrica, y una última tercera parte dedicada al barrio, es decir, se pretende ofrecer una panorámica de las diferentes situaciones contextuales en las que vive el proletariado y retratar sus luchas en los diferentes niveles de relación con el trabajo y el capital.

Una vez superada esta fase el colectivo se decide a emprender el rodaje en Galicia y en Andalucía pese a la escasez de medios con la que cuentan: “...fuimos a grabar a diferentes aldeas. El bajo clero tiene cierta sensibilidad hacia los temas sociales en estos lugares y entrevistamos a muchos que también nos servían de protección porque en esos momentos la policía no podía entrar en territorio eclesiástico y en alguna ocasión algún sacerdote consciente nos guardó las películas de una posible incautación”³⁶². Poco a poco el film se va rodando (a fines de semana y vacaciones pues los autores tienen obligaciones laborales que atender si quieren subsistir de alguna manera) en los pequeños fragmentos que

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² *Ibidem.*

permite la longitud máxima de las bobinas (unos 120 metros de film virgen que equivalen a unos diez minutos aprovechables en montaje).

A pesar de las dificultades, más o menos la pareja de integrantes del Colectivo se arreglan con poco dinero para seguir viviendo y ahorrando cuanto pueden para comprar película. Elena no encuentra trabajo y Mariano va trabajando esporádicamente en condiciones precarias en la enseñanza privada. Se comprueba que llevar a cabo el proyecto en su totalidad tal y como se había concebido al principio es totalmente inviable, por eso deciden centrarse en lo que ya tienen rodado en Galicia y Andalucía en el verano de 1972 y el invierno de 1973.

Se entrevistan con militantes del antifranquismo gallego y con representantes del Sindicato de Obreros del Campo (SOC), visitan aldeas y pastizales donde los campesinos trabajan sin descanso. Su “modus operandi” se concreta, por una parte, en filmar las entrevistas y los planos de recurso y, por otra parte, en grabar la voz, ya que el sincronismo entre imagen y sonido no interesa especialmente al grupo y por motivos de seguridad conviene tener precauciones a la hora de juntar la imagen con el sonido por posibles redadas o incautaciones de material. La clandestinidad impone ciertas restricciones al funcionamiento del grupo, pero al tiempo produce una sensación de urgencia que alienta el trabajo riguroso de los realizadores.

El análisis del campo se establece en el film en torno a cinco apartados que se unen introduciéndose los unos a los otros: en primer lugar, una narración fabulada como si se tratase de un cuento; en segundo lugar, los comentarios de un profesor de una escuela rural en torno a los problemas derivados de la Reforma Agraria de la II República Española; en tercer lugar, una canción popular que recorre la

historia del campesinado español; en cuarto lugar, un comentario de Pascual Carrión, responsable de la reforma republicana, que explica la influencia de los Planes de Desarrollo franquistas en la emigración de los campesinos a la ciudad durante la década de los sesenta; en quinto y último lugar, un estudio de los casos de Galicia (donde la pequeña propiedad pre-capitalista es ahogada por las excesivas cargas tributarias, la dominación ideológica se ejerce gracias al bajo nivel cultural existente y la única solución para la supervivencia de los campesinos es el autoconsumo familiar o la emigración) y Andalucía (donde la propiedad capitalista de los grandes terratenientes aboca a los braceros al trabajo precario y eventual).



Colectivo de Cine de Clase, *El Campo para el hombre*, 1975.

En principio, en el seno del Colectivo, la calidad tal y como se entiende en el cine comercial no es un objetivo fundamental. Su principal aspiración es, por el contrario, llegar a las clases populares. El espacio contextual les hace asumir desde el inicio las dificultades de su trabajo y tratar de ampliar los límites, tanto económicos como ideológicos, que les impone el régimen capitalista del franquismo. La

urgencia política les impele a la participación, la movilización, el compromiso, la protesta, el debate y la acción.

En lo tocante a la financiación de los films, su exclusión de los círculos políticos del PSUC les excluye también de la posibilidad de ayuda económica por parte de las organizaciones sindicales y políticas de izquierdas. A diferencia de otros colectivos y cineastas que sí obtuvieron arropo de los partidos, tanto económica como logística o estratégicamente, el grupo se nutre exclusivamente de los ingresos de sus propios trabajos y son literalmente ignorados por los entornos militantes de las organizaciones políticas. En el Colectivo de Cine de Clase se tiene la convicción de que hacer un cine partidista limita la capacidad de divulgación del mismo y la misma función de acceder a las más amplias capas populares y contribuir a la unidad de la clase obrera. La independencia, por el contrario, tiene el coste de un cierto boicot por parte de las organizaciones más ortodoxas.

Tras la muerte de Franco, las informaciones que llegan de España son muy valoradas por las televisiones internacionales y una noticia de un minuto se puede llegar a vender hasta por mil dólares. Gracias a eso el Colectivo de Cine de Clase consigue financiar sus dos siguientes proyectos: *O todos o ninguno* (1976), un documental sobre la lucha de unos obreros de una empresa metalúrgica de Cornellá ("una ciudad andaluza en Cataluña"); y *A la vuelta del grito* (1978), un filme ya realizado con más medios.

En *O todos o ninguno*, el planteamiento inicial es similar al del film anterior, producir un documental a base de ir recogiendo movimientos obreros y sindicales para realizar una especie de mosaico de la movilización social que hay en ese momento en España. Pero

debido a la escasez de medios y el problema económico no hay posibilidades de ir a todos los lugares donde hay movimientos políticos democráticos así que deciden centrar su atención sobre una sola huelga, la de la empresa LAFORSA, que de alguna manera es representativa de todo el colectivo social. A través de las organizaciones sindicales de esta empresa se expone y analiza la lucha llevada a cabo por el movimiento obrero en su conjunto. Se hace intervenir, dentro de la historia que cuenta, la representación de esa historia llevada a cabo por los mismos protagonistas.

Los miembros del colectivo entablan contacto con los obreros de LAFORSA en Enero del 76 cuando la huelga ha empezado en Noviembre del 75, es decir que ya se han perdido un momento decisivo como es el de la gestación de la huelga, un periodo importante. Durante el desarrollo de la huelga hay momentos que no se pueden rodar porque no hay suficiente película virgen. Por ejemplo, cuando hacen la marcha de los obreros de la Fabrica desde Cornellà hasta Gobierno Civil en Barcelona, las imágenes proceden de un obrero que con su propia cámara de súper 8 había podido grabar algunos planos que el Colectivo en esa economía constante del material, no tiene posibilidades de abarcar, perdiendo muchos de los aspectos o acciones de la huelga.

En muchas ocasiones se limitan a cazar a los representantes una vez han acabado las asambleas y durante la celebración de estas se rueda algún plano para situar al espectador, pero no disponen de recursos para rodar toda la asamblea. Se rueda el acto para que se vea y luego las intervenciones de la gente se sintetizan para que quede lo más significativo posible y con el material del que se dispone llegue para realizar el rodaje completo del film.

El planteamiento del colectivo es dar la voz a quien nunca se escucha. Hacer visible lo que es invisible, es decir, lo que no aparece en los medios de comunicación. Este dar la voz pretende hacerse con los mismo protagonistas que llevan adelante sus luchas sociales, laborales o políticas, se trata de que también el movimiento obrero controle el proceso de producción de su propio film, de que se sientan inmersos en el como parte de su lucha, que intervengan en cuestiones de contenido y forma (aunque sobre todo lo relativo al contenido), que opinen, etcétera... es decir, una actitud que presuponen al cine militante: que debe incluir los trabajadores a los que refleja en sus obras.

El film parte de una realidad en la fábrica que, a partir de un trabajo conjunto del equipo realizador-obreros, se ve alterada. La situación en LAFORSA un año antes de la huelga es de completa reducción de las primas debido al anuncio de una transformación tecnológica de la producción, con la entrada de un ingeniero que despide a un obrero con diez años de antigüedad en la empresa se inicia un proceso de solidaridad obrera que culmina con los 106 días de huelga.

Así, el film contextualiza esta lucha a través de un coloquio con los representantes sindicales en el desarrollo del movimiento obrero de la comarca del Baix Llobregat. A diferencia de su anterior película, *El campo para el hombre*, en la que se aseguran de tener la imagen y el sonido asincrónico y por separado por si acaso la policía da con ellos o con el material, aquí, en *O todos o ninguno*, los realizadores se ponen literalmente delante de la cámara como una acción política, como una opción de provocación al poder.



Colectivo de Cine de Clase , *O todos o ninguno*, 1976.

Para Mariano Lisa, el colectivo se define como “un grupo inscrito en la corriente de todos aquellos que luchan por la liberación de todos los oprimidos, por la abolición de la explotación del hombre por el hombre”.

Sus películas reflejan y proyectan muchos de aquellos planteamientos teóricos y aquellas formas de resistencia que se enraizan en las mas amplias capas populares, pregonan su convencimiento de que ética y estética son inseparables. Un cine al servicio del proletariado no debe gozar del refinamiento estético del cine burgués. Son films guerrilleros, de lucha, de combate. Este tipo de cine se nutre de las experiencias de movilización, trabajo colectivo, y organización de la clase obrera, de cuya esencia es, en última instancia, su más directa expresión.

Cada obra se constituye como un altavoz de la lucha obrera, inscribiéndose en su seno con el claro objetivo de alcanzar la victoria social de las mayorías populares. El colectivo no se plantea “la necesidad de hacer historia del cine, sino que hace la historia a través del cine”. El trabajo ideológico del grupo se concreta en tratar de establecer una relación dialéctica con la realidad de la que nace, intentando reflejarla,

pero con un claro y expreso deseo de transformarla por completo. De este modo se conforma una alternativa revolucionaria a la concepción burguesa de la obra fílmica polarizada dualmente en las categorías de forma y contenido según la tradición filosófica idealista, escindiendo de modo artificioso los conceptos de idea y realidad.

Esta alternativa radica en poner en práctica un tipo de cine esencialmente funcional, no basado exclusivamente en parámetros formales, un cine que cumpla la función política concreta de convertirse en un instrumento para la liberación de los sectores oprimidos. El trabajo cinematográfico se realiza colectivamente pues de este modo se organiza una práctica que niega la división social del trabajo, considerando como iguales a todos los individuos que intervienen en cada una de las películas producidas. Este hecho perfila la acción del grupo como un motor de la actividad técnica e intelectual que desarrolla. Tanto los realizadores como los demás trabajadores de las empresas en las cuales se desarrolla una huelga manejan el equipo técnico cinematográfico. Las cámaras y los micrófonos son puestos en manos de los propios trabajadores y otros compañeros obreros que intervienen en dichas huelgas y en la elaboración de la película.

El colectivo está formado por trabajadores asalariados del sector cinematográfico y está al servicio de la causa obrera. Inicialmente el grupo concibe el trabajo interno como un proceso de discusión colectiva en el cual se plantea la polémica sobre la orientación y contenidos del proyecto inicial, el debate sobre la realización, y el montaje final de la obra. Así se pretende ofrecer un producto audiovisual mediante el cual se vehicule un análisis desde la perspectiva de clase sobre las fuerzas sociales que operan en España en un intento de erigirse como

instrumento imprescindible para la comprensión de la realidad socio política del momento. Se trata de reunir un riguroso dossier de documentación sobre algunos de los temas que necesitan de una difusión más multitudinaria, ya sea por motivos de actualidad social o por motivos de urgencia política, para construir un discurso cinematográfico cercano a la realidad que sea la base para promover un debate amplio y diverso de cara a la inminente transformación de la realidad española.

La independencia política y económica del grupo es patente, Mariano Lisa nos dice al respecto: “En nuestras películas se nota que se organizan las acciones al margen de CCOO, la Coordinadora de Empresas en Crisis (CEC) que existe en Barcelona y que agrupa a más de mil empresas, no es bien vista desde CCOO que desautoriza su capacidad de movilización y convocatoria. CCOO cree que no es un movimiento viable, demasiado izquierdista. Pero en nuestras películas aparece gente haciendo mítines que no eran de CCOO, sino del MC o la LCR y nosotros no los desautorizábamos como interlocutores... esto era una actitud sectaria de CCOO que no compartía casi ningún libre-pensante. Nosotros tratábamos de conciliar todas aquellas actitudes que emanaban del interior de la lucha, lo que no hicimos nunca es ir a la dirección de CCOO, MC o LCR a preguntar qué querían que saliese en nuestras películas, apelábamos sin paliativos a la base”³⁶³.

El Colectivo de Cine de Clase es el único grupo que trabaja en el entorno de la militancia cinematográfica que se sustenta inicialmente en la persona de una mujer, Elena Lumbreras, con todo lo que ello significa sobre todo en este momento histórico en el que el acceso de la mujer a ciertos estamentos es todavía una utopía. Sus films se llegan a proyectar

³⁶³ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

en el festival de Leipzig en 1976, en Berlín y en algunas televisiones extranjeras, al tiempo que se distribuyen a través de la red de difusión independiente establecida por toda la geografía española.

Como contrapunto de este cine a medio camino entre la contrainformación y la trasgresión formal el Colectivo realiza piezas independientes de corta y media duración que son concebidas como capsulas de un noticiario que no llega a implementarse de manera continuada. Se ruedan manifestaciones y eventos socio-políticos sin conexión aparente, como material adicional para el montaje de sus films, pero la urgencia coyuntural les impele a montar el material como episodios independientes que funcionen como una noticia. Se realizan los cortometrajes *Primer aniversario de la muerte de Txiki* (1976), *Manifestació de la Diada en Sant Boi* (1976) y *Osuna* (1977), además de los medimetrajes *Campo Andaluz* (1977) y *Lucha Vecinal* (1977), film del que se conserva una copia que ha llegado muda hasta nuestros días en la Filmoteca de Catalunya. Estas producciones circulan mínimamente por los circuitos paralelos de exhibición, aunque con una mayor incidencia en las comarcas catalanas.

Las estrategias representacionales son calcadas de los noticiarios tradicionales como el NODO, apoyando su narración en la transparencia del discurso y en el borrado de la enunciación, con lo que, a nuestro juicio, se reproduce el código dominante y se minimiza la subversión de la que es portador el propio film. No se busca que la película construya sus propias claves de lectura y sus propios modos de representación, sino que se trata de recurrir al lenguaje conocido por todos en un intento de asemejarse a un cierto mínimo común narrativo con el que idealmente

sería suficiente contar para construir un discurso narrativo efectivo en términos de identificación del espectador.

A finales de 1978, coincidiendo con el inicio del desmantelamiento del movimiento obrero de base que se produce en los primeros años de la transición, el colectivo se disuelve como tal, pero continúa de algún modo su labor cinematográfico-militante mediante la integración de sus miembros en la estructura funcional de la Central Del Curt (CDC), tal como veíamos en el apartado anterior.

4.5 El Colectivo de Cine de Madrid

En la capital del país, impulsado por militantes izquierdistas (del PCE y CCOO) procedentes de la Escuela Oficial de Cine (Andrés Linares, Miguel Hermoso, Tino Calabuig, Miguel Bilbatúa, Javier Maqua...), surge en 1970 el *Colectivo de Cine de Madrid* que se mantiene en funcionamiento hasta 1977, año de la legalización de los partidos políticos. La adscripción ideológica del colectivo proviene del hecho de que casi todos sus miembros son militantes del PCE. En sus estatutos se definen como una organización de carácter político destinada a la realización y distribución de films de carácter militante, en una línea de análisis claramente marcada por un cierto marxismo-leninismo, pero sin estar supeditada directamente a ninguna organización política concreta.

En sus primeros tiempos el grupo se autodenomina "Colectivo de Contrainformación", y en él se integran ciertos militantes cineastas que, hartos del monótono trabajo político de aquel momento que se reducía a enviar la revista Mundo Obrero por correo, creen que deben ser algo más

que un grupo de discusión y hacer lo posible para ayudar a la transformación de la realidad del régimen franquista. Así, estos militantes del PCE deciden que tienen que asumir, al margen del trabajo político que realiza cualquier otro militante del partido, las tareas específicas como cineastas comunistas, es decir poner a disposición de la lucha popular sus conocimientos específicos en el terreno cinematográfico. Así, se decide empezar a rodar aquellos acontecimientos que tengan algún interés para la causa popular, o aquellas manifestaciones y actos que no cubren los medios de información oficiales.

Se acepta esta propuesta nominalmente y se crean tres grupos de trabajo: el de propaganda, el del frente sindical, y el de cine. La organización no funciona en absoluto y al poco tiempo este grupo se disuelve dejando únicamente a los dos miembros que continúan trabajando en este tercer frente del partido y que posteriormente son la semilla del Colectivo de cine de Madrid: Andrés Linares y Miguel Hermoso. Corre en ese momento el año 1971 y los dos cineastas se ponen a trabajar sin ningún tipo de apoyo, sin ninguna infraestructura, rodando algunas acciones obreras o estudiantiles con cámaras prestadas y con colas de material virgen que conseguían de las sobras de TVE a traves de un contacto.

Andrés Linares, autor con el que nos hemos entrevistado personalmente³⁶⁴, cofundador del Colectivo, se lamenta de la visión meramente utilitarista e instrumental que han tenido históricamente los partidos de izquierda y los sindicatos obreros de los intelectuales y del

³⁶⁴ Las entrevistas con los miembros de los colectivos que nos ocupan en este capítulo han sido realizadas a lo largo del año 2005, la de Andrés Linares concretamente el 23/11/2005 en Madrid.

mundo de la cultura. Hecho que, a su juicio, es un grave error estratégico, pues las batallas políticas siempre empiezan a perderse en el terreno de las ideas. "La mayor parte de los miembros del Colectivo de Cine de Madrid, recuerda Linares, éramos militantes de base del PCE, pero el partido casi nunca se interesó por nuestro trabajo". En ese momento lo único que se puede hacer desde un punto de vista cinematográfico es, a su juicio, "decidimos coger las cámaras de 16 milímetros y registrar lo que acontecida que las ciudades españolas sin tener absolutamente ningún reflejo en medios de comunicación oficiales. Cuando se produce una huelga o una manifestación, no quedan reflejadas en las noticias, se censuran abiertamente los contenidos que no interesa programar, no existen para nada. Por ello, decidimos ponernos al servicio de la realidad social y política de nuestro tiempo"³⁶⁵.

En una primera etapa (1970-1976), denominada heroica debido a las condiciones de clandestinidad y precariedad en las que se desarrollaba el trabajo fílmico, este colectivo realiza películas muy rudimentarias y condicionadas por la urgencia política del momento: desde *Patiño* (1972) -que denuncia el asesinato de un obrero de la construcción en Getafe por parte de la Guardia Civil- hasta *Universidad 71-72* (1972), *Presos* (1973), o *Proceso 1001* (1974) son excelentes muestras de los criterios fílmicos que guían el pulso del colectivo en sus trabajos. En su primer film, *Patiño*, se ruedan algunas secuencias en el pueblo del fallecido, se acude al entierro, se inserta elementos de diverso tipo, y se entrevista a la viuda del obrero con sonido no sincrónico, para realizar el revelado de la película en el extranjero.

³⁶⁵ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

Andrés Linares nos relata esta experiencia del siguiente modo: “Yo viajé a Roma, con motivo de una exposición para recaudar fondos para comisiones obreras (CCOO), invitado por cineastas del partido comunista italiano que apoyaban lo que hacíamos y nos pusieron en contacto con personas de UNITELE Films para montar y poder hacer copias de nuestras películas. Existían ciertos lazos de partido a partido que facilitaban el conocimiento del entorno en el extranjero, pero era el contacto personal lo que procuraba el acceso a las instalaciones cinematográficas de estas productoras. Sólo en esta primera película trabajamos con Italia”³⁶⁶

Según él, la emergencia de este movimiento de cine militante es fruto tanto de una necesidad ideológica (combatir la falta de información que había bajo la dictadura), como de la aparición de equipos de grabación mucho más económicos y manejables que permiten salir a la calle y filmar directamente lo que ocurre.

A diferencia de lo que sucede en otros colectivos, el de Madrid recibe apoyos logísticos y estratégicos, aunque no económicos del aparato internacional del PC que pone a su disposición moviolas, centros de montaje, contactos en el país, etc. Exiliados españoles, profesionales afines al PC, montadores, técnicos de sonido, todos colaboran en la consecución del film gracias al vínculo que establece entre ellos el partido.

A partir del año 1971 por motivos de cercanía y de comodidad empiezan a trabajar con París (en vez de con Italia como en el film *Patiño*). En Francia existe la organización UNICITE del partido comunista con muchos medios a su disposición, como estudios de

³⁶⁶ *Ibidem.*

producción y salas de montaje que les permite llevar a cabo una labor regular de producción y distribución de películas. Cuando se trata de grabaciones que tienen un carácter más periodístico el Colectivo de Cine de Madrid no trata de elaborar un discurso con ellas, sino que las envía fuera de España para ser positivadas y se intentan vender a las televisiones extranjeras para que se difunda más ampliamente el contenido de las luchas que reflejan los films. De este modo se logra que estas noticias cumplan su cometido contrainformativo y se hace patente que en España, pese a la represión de la dictadura, existe un movimiento cinematográfico-político que trata de colaborar en el derrocamiento del franquismo. Según Linares: “Una vez rodado el material lo único que hace falta es tiene dinero para coger un tren hacia París, que te dejen una casa para quedarse en la ciudad durante el montaje de la película, de modo que los recursos económicos necesarios son prácticamente nulos. Lo que sí quiero destacar es que nunca recibimos ayuda financiera de ningún organismo ni entidad, pese a que éramos miembros del partido comunista, esté nunca puso un céntimo”³⁶⁷.

En esta situación durante el rodaje de *Universidad 71-72* es detenido Linares e ingresado dos meses en prisión. A pesar de este contratiempo, el grupo sigue funcionando y la estancia en la cárcel de uno de sus miembros es aprovechada para introducir una cámara en la prisión y rodar algunos materiales que se usarán posteriormente en el film *Proceso 1001*. Posteriormente, Miguel Hermoso es detenido por propaganda ilegal en mayo de 1973, quedando completamente inhabilitado para desempeñar estas funciones de contrainformación y a la espera de juicio en el que el fiscal le pide cinco años de cárcel. Durante

³⁶⁷ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

algún tiempo quedará tan solo Linares al frente del colectivo asumiendo casi todas las funciones.

Cuando hay varios materiales aunque sea dispersos pero que responden a un elemento común se hace una película como *La lucha obrera en España* (1974), sobre acontecimientos sociales que están teniendo lugar en aquel momento en Asturias, huelgas en las minas, manifestaciones y altercados con la policía. Todos los elementos que son susceptibles de agruparse en torno a cierta unidad temática, se articulan para organizarse en un solo film, aunque sobre todo en los primeros trabajos se rueda generalmente sin ningún criterio, exclusivamente interesa contrainformar, producir documentos sobre las luchas que no se reflejan en los medios de comunicación.

En ese tiempo se proyectan las obras del colectivo en el festival de Leipzig en la República Democrática Alemana, lo que sirve de trampolín para la venta de los films a las televisiones europeas y la difusión de las luchas antifranquistas en España. Después de la muerte del dictador se van incorporando al grupo nuevos miembros, entre los que cabe destacar a Tino Calabuig (que poco más tarde realiza el espléndido film *La ciudad es nuestra*) y Adolfo Garijo, y se lleva a cabo la realización colectiva de los films *Amnistía y libertad* (1975), *Raimon Sing* (1975) y *Vitoria* (1976) casi de un modo ininterrumpido, más elaborados desde un punto de vista técnico.



Tino Calabuig, *La ciudad es nuestra* (1977).

La participación de Tino Calabuig en representación del Colectivo en las Jornadas de Almería de 1975, supone una aportación definitiva al movimiento de Cine Alternativo que se empieza a poner en contacto en España. Hasta entonces cada grupo había desarrollado su trabajo al margen de lo que otros estuvieran haciendo, pero a partir de Almería, el Colectivo de Cine de Madrid afianza sus relaciones con otros grupos y llega a mantener un contacto fluido con la CDC a través del cual se distribuyen sus producciones. Como nos dice Linares: “Al principio de la existencia del colectivo no teníamos conocimiento de que se estaban realizando actividades del mismo tipo en otras partes de la geografía española. Al poco tiempo que empezamos a funcionar asistimos a las jornadas de Almería y comenzamos a tener unas relaciones más amplias, nos reunimos con otros colectivos, principalmente de Cataluña. Llegamos a contactar con estos grupos y se produce un intercambio de material cinematográfico basado en la circulación de copias de las películas de ambos grupos”³⁶⁸.

³⁶⁸ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

En esa corta etapa el grupo se nutre de opiniones más diversas y de alguna manera queda enriquecido por los debates entre los miembros que “pasan”, aunque sea por poco tiempo, por el seno del Colectivo. Según Linares: “Como cineastas que queremos realizar películas, no sólo hacer contrainformación, tenemos ciertas influencias teóricas de los debates que se libran y las páginas de las revistas francesas *Cahiers du Cinema* y *Cinethique*, pero cada uno tiene su propia manera de entender el oficio, eso se respeta”³⁶⁹.

El film *Vitoria*, del año 76, surge a raíz de escuchar la noticia por la radio de que ha habido un encierro en una iglesia de la ciudad vasca con una contundente respuesta represiva de la policía que ha causado numerosos heridos e incluso muertos. Ese mismo día se ponen en contacto por teléfono algunos miembros del grupo y deciden viajar hacia allá con el equipo de rodaje. Se cogen dos cámaras y unos cuantos rollos de película, unos en color y otros en blanco y negro, y Andrés Linares, Tino Calabuig y Adolfo Garijo se encaminan hacia la ciudad vasca. Previamente existe un contacto hecho desde Madrid con una persona de comisiones obreras que está en Vitoria y una vez llegados comienzan con el rodaje de las declaraciones de los familiares de uno de los muertos y las imágenes del entierro. Se incluyen declaraciones de personas que han estado en la iglesia y que han presenciado la carga de la policía, se relata lo que las personas perciben y lo que ocurrió durante la represión policial. Ese material se rueda en un par de días y el trío de cineastas-militantes vuelve a Madrid.

Linares nos cuenta: “Pensamos que ya en ese año 77 este tipo de película no necesita viajar al extranjero sino que puede ser revelada y

³⁶⁹ *Ibidem.*

difundida aquí. Cometimos el error vez llevarlo al laboratorio FOTOFILM, y pese a ponerle un título falso a las cintas, por algún motivo que desconocemos el laboratorio sospecho que contenían material ilegal. Los jefes de la empresa quieren denunciar al colectivo a la policía pero afortunadamente entre los trabajadores de la empresa hay militantes del PCE o de comisiones obreras que avisan a los miembros del colectivo de cine de Madrid de la inminente denuncia a las autoridades. Gracias a que en ese momento el PCE tiene una gran presencia política y muchos profesionales del cine que generan beneficios a la industria son militantes, la dirección del partido crea una comisión compuesta por, entre otros, Eloy de la iglesia y Roberto bodegas, para dirigirse al laboratorio e interceder por los autores de esas filmaciones. Sobre todo Eloy de la Iglesia que en esos momentos dirige películas de un enorme impacto comercial como *El Pico*, presiona a los directivos de la empresa para que no denuncien la existencia de esas películas a cambio de continuar revelando los films comerciales del realizador. Es curioso cómo todavía en el 77, existe tanta presión del franquismo.”³⁷⁰

A partir de ese momento las tensiones entre los integrantes del grupo de Madrid se hacen patentes y se produce una cierta disgregación entre los distintos miembros. En ese periodo el colectivo se plantea la utilidad real del trabajo que ha venido realizando hasta entonces. Durante la etapa franquista el trabajo del grupo había sido válido y ajustado a sus propias posibilidades, pero con el cambio de situación política las circunstancias se han modificado tanto que se siente desubicado y se plantea la necesidad de una redefinición de sus métodos y objetivos que

³⁷⁰ *Ibidem.*

le permita tener sentido en el contexto socio político del postfranquismo. Su trabajo ha perdido en este momento cierta virtualidad, se queda desfasado en las nuevas circunstancias.

Es un momento de crisis profunda en el que se plantea el problema de la necesidad de un *salto cualitativo*, es decir, el colectivo necesita transformar su trabajo hasta ese momento un tanto pobre y técnicamente torpe, para realizar un cine más riguroso, más elaborado y más reflexivo. Un cine que les haga superar el status de “free-lancers” arriesgados que consiguen proveer de material espectacular a televisiones extranjeras, en el que se privilegie un poco menos la pura contrainformación y se profundice en el análisis de los hechos que se presentan.

El singular trabajo del colectivo *Hasta siempre en la libertad* (1978) va, aunque dolorosamente, en la línea de reflexión y profundización en el análisis de los acontecimientos. A raíz de la masacre de Atocha, en Enero de 1977, donde cinco abogados laboristas militantes del PCE son asesinados en su despacho de la madrileña calle, por el grupo ultraderechista de “Los Guerrilleros de Cristo Rey”, y una vez superado el shock de los cinco compañeros de partido asesinados, el Colectivo se pone en funcionamiento para ofrecer una visión del suceso que no esté sujeta al filtro informativo oficial. Apoyado en un excelente texto redactado para la ocasión por Manuel Vazquez Montalbán y en los textos poéticos de Carlos Alvarez, se construye un film que deja sentir el estado de ánimo de las capas populares tras el asesinato.

Se retrata el estado en el que queda el despacho de los abogados, se incluyen entrevistas con dos supervivientes, se rueda el multitudinario entierro de las víctimas y se entrelazan imágenes del trabajo de obreros

en las minas y en las fabricas con otras de “furor” y soflamas franquistas, todo ello sustentado por una banda sonora impresionantemente bella. Es el único film del grupo que llega a un grado de elaboración tan cuidado y fino, ya que se realiza con apoyos de gente del partido que habitualmente no colabora en la realización de los films y cuenta con la ayuda económica del PCE.

En palabras del propio Linares: “Por nuestra parte tuvimos un planteamiento un poco ingenuo ya que creímos que con la llegada de la democracia nuestro trabajo había dejado de tener sentido, dado el ambiente de perversidad que provocaba la ley de prensa y la desaparición de la censura. Creímos que la realidad de los movimientos sociales y políticos españoles iba a ser contada por la prensa la radio la televisión, y nosotros no teníamos una estructura como para competir con ellos. Esto unido a un cierto cansancio después de una época de militancia muy activa y de haber volcado toda nuestra energía y tiempo en ello, produjo que abandonáramos estas actividades y realizáramos tanto Miguel Hermoso como yo algunos trabajos en el seno de la industria cinematográfica.”³⁷¹

En esta situación, se lleva a cabo la realización del film *Una fiesta por la democracia (o la fiesta del PCE)* en 1977, coincidiendo con la legalización del partido comunista. Ya el PCE legalizado, se ha producido una cierta conquista de las libertades y con esta última película se pretende hacer una presentación en sociedad de la base del partido para terminar con la actividad del colectivo de un modo espectacular y apoteósico. De todos modos a la película le rodea cierto ambiente enrarecido por diversos motivos, ya que la dirección del

³⁷¹ *Ibidem.*

partido la toma como un canto a la militancia de base y un olvido en absoluto inocente de la dirección del partido.

Andrés Linares matiza: “Pensamos que un final digno que queríamos darle al colectivo podría coincidir con la película *El oro del PCE o la fiesta por la democracia* que se hizo en unas condiciones mucho mejores que todas las anteriores debido a que el PCE intervino económicamente en la producción, consiguiendo grandes cantidades de película virgen. Se rodó con varias cámaras, 3 ó 4 equipos grababan simultáneamente el evento con una división del trabajo a raíz de la cual unos equipos rodaban ciertos temas y otros lo hacían con temas diferentes que tenían que ver con la fiesta de legalización del partido.

Se consiguió siete u ocho horas de material bruto, lo que era una barbaridad en la época y a lo que no estábamos para nada acostumbrados, con lo que la proporción de material para el montaje sobrepasaba lo habitual y se consiguió llevar a cabo un trabajo más elaborado y más fino que muchos de los anteriores realizados por el colectivo en condiciones, eso sí, mucho más desventajosas para ejercicio de la actividad fílmica.”³⁷².

La fiesta esta a punto de ser desconvocada por la dirección del PCE porque esta diluviando. Incluso los técnicos del montaje de megafonía y otros servicios avisan del peligro que entraña subir al escenario y tocar los micrófonos o equipos de amplificación. Allí en Torrelodones el comité central decide suspender la fiesta y Juan Antonio Bardem es el encargado de comunicárselo a la base. Los militantes que han estado esperando este momento histórico durante tanto tiempo no se conforman y se revelan ante esta orden hasta que la fiesta acaba

³⁷² *Ibidem.*

celebrándose en condiciones deplorables. Aún así el partido se gasta el dinero en producir la película pero muestra un completo desinterés o una profunda inoperancia en la búsqueda de rentabilidad política entre el gasto cinematográfico y la inversión en trabajo militante que conlleva la realización de un largometraje como éste.

La vertiente teórica del colectivo es manifiesta, dada la aportación de Linares en su anteriormente citado libro *El cine militante*, en el que no trata el movimiento en España por motivos de seguridad política, para tratar de evitar posibles problemas a personas por citar sus nombres, etc. evidentemente en una actitud prudente frente al aparato represor del régimen. En este texto se ofrece una clasificación de las modalidades más comunes en el cine militante que queremos reseñar por la contribución teórica que supone en ese momento. Linares distingue entre tres tipos de films militantes:

1. El Film-Tract, breve y directo, casi siempre referente a una situación o problema de la más inmediata realidad social. No se propone una gran perfección técnica, pudiendo en ocasiones adoptar técnicamente la forma de una noticia televisiva. Es el equivalente en el terreno de la imagen al panfleto, que usa el procedimiento del llamamiento apresurado y apremiante. Se concibe como la posibilidad de dar una visión distinta de algunas noticias.
2. El Corto o Mediometraje, que ya no se centra exclusivamente en temas de actualidad o contrainformación, sino que busca una presentación más elaborada de la realidad político-social y un estudio o análisis de la misma. Se trata de un cine más reflexivo, más

destinado a la educación o a la sensibilización de los espectadores, que no se ve apremiado por la urgencia del film-tract.

3. El Film Ensayo, de larga duración, usa los materiales fílmicos como objeto de reflexión a un alto nivel ideológico. Pocos grupos militantes tienen la posibilidad de llevar a cabo producciones de este tipo, dado los medios y experiencia que requieren.

Las películas del Colectivo se encuadran en su mayoría en el primer grupo de los Film-Tract, aunque su actividad teórica y taxonómica es una opción que sólo este grupo lleva a cabo. Durante sus años de existencia, juega un papel central en la producción y difusión de imágenes sobre el movimiento antifascista español y se constituye como uno de los grupos que opera más activamente en la clandestinidad. Pese a ello, cae de pleno en la reproducción de la ideología del capitalismo al realizar sus films dentro del esquema ideal de representación por el cual la narración viene dada desde alguna instancia superior que conoce la verdad y la maneja a su antojo ante nuestros ojos. Se limita a representar las luchas del sujeto de clase sin interpelar el lenguaje que posibilita y refuerza (a través de la violencia simbólica de la que es de un modo u otro complice) ese sojuzgamiento de la clase obrera.

Capítulo Quinto. ANALISIS DE MATERIALES NO INSTITUCIONALES: ALGUNOS FILMS SINGULARES

En este capítulo, tras escudriñar en la actividad, organización, producción y difusión de los materiales alegales resultado del trabajo militante de los grupos de cine de intervención, nos proponemos acercarnos detalladamente al estudio de cinco films representativos a través de su análisis integro. A pesar de formar parte del proyecto de investigación en el que trabaja el grupo de investigación de la Universitat Jaume I de Castellón ITACA-UJI, que desarrolla su propia metodología de análisis fílmico³⁷³, nos proponemos realizar un análisis de conjunto que no necesita de un *découpage* plano a plano, un análisis por segmentos o secuencias aplicado a las necesidades de esta investigación que optimice los recursos que la metodología ITACA-UJI pone a nuestra disposición. Como expresa el manual básico por antonomasia del análisis fílmico:

En la propia esencia de la definición de análisis textuales encuentra el problema de la finalización del análisis (...) El análisis exhaustivo de un texto fílmico se ha considerado desde todos los enfoques como una utopía: es el horizonte del análisis (y como tal, va alejándose a medida que uno avanza)³⁷⁴

³⁷³ Enmarcada en el Proyecto de Investigación titulado “Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico”, con código 04I355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación “I.T.A.C.A. UJI -Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I-“, con código 160.

³⁷⁴ Aumont, J. Marie, M. *Análisis del film*, Barcelona, Paidòs, 1990, p. 111.

Así, como elemento vertebrador de este capítulo se utilizará el análisis de los films en busca de su especificidad y de la confirmación de nuestras hipótesis de trabajo. Privilegiaremos, pues, en este análisis “adaptado”, la búsqueda de los elementos que definen la estrategia de representación que pone en funcionamiento el colectivo o autor del film, para comprobar hasta qué punto el film (y por consiguiente el trabajo en el campo de la ideología del grupo realizador) se limita a tratar de ser invisible ante la mediación sobre una realidad concreta o, por el contrario, se afana en denunciar su propia mediación a través de la reflexión cinematográfica o el marcado repetido de la enunciación, entre otras y diversas opciones filmicas.

La selección de estos films se ha realizado tratando de reflejar la diversidad de planteamientos que poblaban la realidad cultural española y la multiplicidad del trabajo de los colectivos y cineastas objeto de este estudio. La producción de estos materiales, aunque hoy en día sean prácticamente irrecatables en algunos casos, es durante el periodo que nos ocupa abundantísima, llegando a superar incluso las previsiones de los autores-activistas. Por este motivo, nos vemos impulsados a insertar comentarios puntuales sobre otros films que no son los que estudiamos en profundidad a fin de dar cuenta de la gran cantidad de obras que no se pueden abordar en el corpus de esta investigación por obvias razones de extensión y metodología, pero que de algún modo debíamos hacer aparecer por su papel en el conjunto del movimiento y por las influencias que estas producciones generan entre ellas. De alguna manera, los films sobre los que fijamos nuestra atención son deudores de estas películas aisladas y su exclusión de este estudio supone la apertura de nuevas e interesantes vías de investigación futura.

Son innumerables los films que pueden ser analizados para poder establecer vectores de conexión entre autores, colectivos, escuelas o films concretos en este ingente y aún desconocido movimiento de escala nacional. Ante la imposibilidad práctica de llevar a cabo tal tarea, hemos fijado la atención en cuatro films que representan las tendencias más reconocibles en el cine de vanguardia (artística y política) del periodo. Algunos de ellos se sitúan en los márgenes entre las dos tendencias que observa en este movimiento fílmico de vanguardia Julio Perez Perucha en el Catálogo del 45 Festival de cine de Bilbao (ZINEBI)³⁷⁵, y que nosotros queremos ampliar a tres.

Las dos primeras (de las que habla Perucha) son: de un lado, la preeminencia del lenguaje en la experimentación formal; de otro, la urgencia política de la contrainformación a través del potente altavoz cinematográfico. La que nosotros observamos (y añadimos) es una cierta tendencia-puente (o también una tendencia que supera las acotaciones formales) entre las anteriormente descritas, que combina experimentación cinematográfica (casi siempre aislada en algunas secuencias, aunque no en todos los casos) y elementos de información alternativa, de agitación, de concienciación anticapitalista, panfletaria incluso, en un cóctel cinematográfico político realmente incendiario que extiende sus aportaciones hasta nuestros días.

No obstante, a través de los análisis que siguen podremos establecer en las conclusiones algunos elementos que nos permitan distinguir los films según criterios de gradualidad, es decir, en función

³⁷⁵ Pérez Perucha, J. “Las brigadas de la Luz”, *Catálogo del 45 Festival de Cine de Bilbao*, Bilbao, Zinebi, 2003.

del grado de experimentación fílmica y de relación con la militancia política activa que se observe en cada caso concreto.

5.1 *El Cuarto Poder* (1970) - Llorenç soler/ Elena Lumbreras (Col. Cine Clase)

Con este film abrimos el capítulo dedicado al análisis a través del cual comprobaremos hasta que punto se cumplen las hipótesis que han guiado nuestra investigación.

El cuarto poder (1970) es uno de los primeros films militantes que se realiza en España en el que confluyen (en diferente grado) vanguardia artística y política. Utilizando elementos que se encuentran, entre otros, en el cortometraje de Pere Portabella *Aidez l'Espagne* (1969) realizado a base del montaje de imágenes cinematográficas de archivo de la guerra civil española con la serie de grabados de Joan Miró titulada *Barcelona* (1937), en la primera obra del Colectivo de Cine de Clase se entremezclan elementos que cumplen una función eminentemente contrainformativa y agitadora con otros cuya función radica en buscar nuevos modos de expresión, en buscar un lenguaje propio desligado del discurso de la narrativa normalizadora oficialista.

Este film se realiza en 1970, un año políticamente muy tenso, poco después de la declaración del estado de excepción de 1969, coincidiendo con la celebración del Proceso de Burgos contra militantes de ETA que desencadena una movilización internacional a favor de la abolición de la pena de muerte a la que se condena a los miembros de los comandos armados abertzales. En esos momentos se está produciendo una reacción represiva del régimen que se empieza a ver acosado por las crecientes presiones sociales nacionales e internacionales y las organizaciones

obreras y estudiantiles, que comienzan a tener un elevado número de miembros en la más absoluta clandestinidad. Por supuesto esto tiene reflejos en el film, tanto a nivel estético como político.

Se trata de una película documental sustentada en gran medida por el trucaje, los efectos, virados, rótulos y gráficos, además de por las entrevistas y puestas en escena o dramatizaciones. El film trasgrede los límites impuestos al género al mezclar acciones dramatizadas por los realizadores con imágenes extraídas de la observación de la realidad de los movimientos obreros y noticias publicadas por la prensa del momento. En anteriores capítulos apelábamos al carácter abierto del concepto documental huyendo de la acepción que lo identifica con el espejo de la realidad, en este film este carácter poliedrico e inclasificable se manifiesta de un modo rotundo, surtiendo el texto de una gran variedad de situaciones y representaciones que lo enriquecen y requieren de la participación activa del espectador para actualizar el mensaje que potencialmente contiene. Se pretende un distanciamiento expreso de la estética del documental clasico, marcado por la falta de intervención del narrador, la naturalización de la narración y el borrado de la enunciación, construyendo un discurso radical, panfletario, agitador e incendiario a partir de multiples elementos que se entretajan en un magnifico collage, que recuerda a los films de Vertov, en ocasiones. El montaje es uno de los elementos más trabajados en el film. Los contrastes entre planos y el ritmo en el que se encadenan recuerdan en determinados momentos a la utilización del montaje ideológico de Eisenstein, la música como contrapunto elegante e inquietante (según en que secuencia se utlice) y la ironía que destilan algunas asociaciones que se sugieren conforman un film agudo, crítico, caústico y sobre todo lúcido.

El punto de vista de partida que alimenta el film es la reflexión sobre el entramado empresarial y político de la prensa del régimen.

El Cuarto Poder transita el terreno fronterizo que se extiende entre las dos tendencias dominantes del cine de vanguardia artística y política en España a la que hace referencia Julio Pérez Perucha, se sitúa más allá de la pura militancia política (que emplea mecanismos de representación impregnados del idealismo del MRI) para adentrarse en las fértiles latitudes de la experimentación, de la fusión de discursos y texturas, en una evidente toma de partido frente a la neutralidad de la representación fílmica, sus modalidades y sus implicaciones ideológicas. Tal como ocurre en los films *Quién es Vitoria* (Francisco J. Gómez y Antonio José Sanchez Bolaños, 1974), *A la vuelta del grito* (Colectivo de Cine de Clase, 1978), *Sega Cega* (José Gandía Casimiro, 1972).

No obstante, no descuida en absoluto su carácter político activo y se constituye como un film-eslógan sobre el punto de vista de clase sobre los medios de comunicación burgueses, un film-spot por el esquematismo de sus afirmaciones o un film-acción por medio del rodaje y la participación de los realizadores en una pintada en la fachada del periódico La Vanguardia a favor de la todavía en aquellos momentos ilegal organización sindical CCOO, como consecuencia de un conflicto laboral con la empresa.

Gracias a esta ambivalencia, utiliza tanto elementos de los films más cercanos a la experimentación y la transgresión del lenguaje cinematográfico (marcado de la enunciación, diseño de grafismo, reconstrucción, interpretación extrañamiento, etc.) como se encuentran en sus contemporáneos *Bost* (Jose Julián Bakedano, 1973), *Film sin nombre* (Llorenç Soler, 1970), *Arriluce* (Jose Angel Rebolledo, 1974),

Umbracle (Pere Portabella, 1972), *Travelling* (Luis Rivera, 1972), *UTS-Cero* (Javier Aguirre, 1967), *Antisalmo* (Llorenç Soler, 1977), *Espectador*, *Relotge*, *Llum*, *Conversa* (Carles Santos, 1967), *Bi* (J.J.Bakedano, 1972) o *Lock Out* (Antoni Padròs, 1973), como elementos que se acercan más a una estética puramente basada en la contrainformación que usa la imagen como simple soporte y no se plantea ningún tipo de innovación o mecanismo discursivo propio, tal como ocurre en *Noticiari I, II y III* (Coop. Cinema Alternatiu, 1976-77) o *Universidad 71-72* (Colectivo de Cine de Madrid), entre otros.

Mediante una narración original, se trata de analizar el papel político de la prensa del régimen desde el final de la guerra civil española desde una perspectiva crítica con el capitalismo y el imperialismo personificados en España por la prensa del régimen de Franco y la de los grupos económicos de presión, para posteriormente iniciar un discurso basado en la contrainformación, mostrando luchas obreras y puntos de vista críticos con el sistema que no tienen reflejo en los medios de comunicación oficiales. Concluye, a modo de apoteosis, con un bloque de secuencias de carácter experimental que convoca a la movilización y a la puesta en funcionamiento de una prensa clandestina, obrera y revolucionaria.

Se estructura básicamente en tres grandes bloques, a pesar de que en alguna ocasión vienen precedidos por una pre-secuencia, un sub-segmento, un efecto, un rótulo y otros mecanismos de puntuación, estos bloques son:

1. Análisis del contexto informativo español (segmentos 1-2-3)
2. Contrainformación (segmentos 4-5-6-7)
3. Experimentación fílmica y agitación (segmentos 8-9)

En un primer segmento (figs. 1-6), que actúa como prólogo del film, la imagen en silencio arranca con un zoom lento hacia una portada del periódico falangista Solidaridad Nacional en la que se destaca el siguiente titular: “Prensa del Movimiento: Interprete del sentir del pueblo”. En un solo plano y a través de una cierta ironía, se muestra la versión de la opinión oficial sobre la función del sector periodístico y por extensión comunicativo en el régimen, y se erige la base mínima para la posterior interrogación que se plantea responder el film.

Esta secuencia puede servir de muestra para comprender la actitud narrativa marcadamente experimental que adopta. Con un fondo de sonido ambiente urbano que no corresponde al momento de la filmación, asíncrono, se nos muestran planos rodados cámara al hombro de los puestos de periódicos y los kioscos del bulevar de las Ramblas de Barcelona, con vendedores en sus puestos, gente corriente que va, viene y ojea la prensa y las revistas. A través de un montaje rítmico (efecto reforzado paradójicamente por la falta de acompañamiento musical de la secuencia) se muestran primeros planos de personas anónimas, posiblemente trabajadores de clase media que leen, compran, miran o simplemente transportan periódicos, contrastando con los planos generales o de conjunto empleados anteriormente con los vendedores y sus puestos. Un rótulo sobre fondo azul irrumpe en la pantalla planteando en letras blancas la siguiente interrogación: “¿La prensa refleja la realidad del país?”. Se intercala un montaje rápido entre planos que muestran diversas personas en la calle que figuradamente se desplazan hacia sus respectivos destinos, en sus propios problemas, ajenos seguramente a lo que los medios publican día tras día, retratos de la alta sociedad, juegos florales, celebraciones y actos conmemorativos,

etc. Otro rótulo irrumpe en pantalla, sobre fondo rojo que muestra tres signos de interrogación blancos, en clara referencia a la pregunta anterior.

Se plantea una cuestión que el propio film ha de responder durante su proyección. Irrumpe una música (por primera vez desde el comienzo del film) basada en instrumentos de viento de una orquesta que interpreta una melodía sincopada, ágil y en tonos muy agudos, y el título de la película sobre el mismo fondo rojo sobre el que han aparecido los signos de interrogación: *El Cuarto Poder*. De este modo, se lanza la cuestión sobre la que gira el interés del realizador de un modo original. No sólo se trata de una pregunta retórica que el autor se plantea como mecanismo narrativo para justificar su posterior desarrollo en el film, sino que se usa como medio para interpelar al espectador con esta cuestión nada más dar comienzo el film y de ese modo lanzar una expectativa de respuesta que mantiene al receptor en una actitud receptiva y cuestionadora.

El propio título nos sirve para realizar una primera reflexión sobre el sentido y el fin último que persigue. En el momento histórico en el que se produce, bajo la presión de una involución que está viviendo el estado franquista, reforzando y haciendo cada vez más explícitos y violentos sus ejercicios represivos, es muy fácil saber en manos de quién están los tres poderes clásicos en los que se funda el estado, a saber: el ejecutivo, el legislativo y el judicial. Sin embargo la prensa se mantiene en una cierta posición de funcionaria del régimen sin realmente llegar a asumir las mínimas implicaciones éticas que se le suponen al ejercicio de cualquier actividad informativa. Partiendo de este supuesto, el título del film instaure de un modo explícito el alcance real de las implicaciones que se derivan de una actitud de connivencia con el régimen por parte de las

agencias de prensa, las empresas y las publicaciones extranjeras que consiguen traspasar el filtro de la censura (las más conservadoras, por supuesto). La prensa, el sector de la información, no puede obviar su papel fundamental en la configuración de los poderes y, en la situación de este periodo histórico concreto, se constituye inexorablemente como el Cuarto Poder (expresión muy popular desde mediados de la década de los sesenta), que complementa las actividades de los otros tres y reviste de cierta liturgia cualquier acontecimiento que se decida amplificar, cualquier anécdota que se pretenda hacer circular en el universo de lo noticiable, manipulando abiertamente la información que se ofrece a los lectores.

Después del título y todavía con la música anterior, una panorámica hacia abajo sobre un facsímil del tristemente famoso parte oficial del final de la guerra civil española, firmado por el Generalísimo, Caudillo de España, el fatal día 1 de Abril de 1939, marca el punto de partida del análisis sobre los periódicos del momento que, al mismo tiempo, introduce el grueso de la reflexión y la crítica que se vierte a través del film.

Un segundo segmento (figs. 7-18), es introducido por un rótulo que se desplaza verticalmente de abajo hacia arriba sobre fondo amarillo que abre la secuencia con el título “Hablan dos periodistas”. Se inicia con él el bloque de análisis del contexto informativo español del régimen. Cabe mencionar, además de la manifiesta función de puntuación gramatical que cumplen en este texto fílmico este tipo de diseño de transiciones, que la elección del color y el efecto de movimiento del rótulo son un estilema del film. Hoy en día este tipo de efectos o cortinillas pueden parecer obvias pero en el año 1970, cuando

se realiza este proyecto, cualquier tipo de trucaje que se opera en la imagen es artesanal, de modo que el título animado (que hoy se consigue en un programa cualquiera de edición de imagen en movimiento seleccionando la opción denominada “roll”) y la continuidad cromática con otros títulos posteriores son una elección estética moderna. La voz del entrevistado relata la situación del periodismo tras cuarenta años de represión y dictadura en un plano filmado a contraluz (por motivos de seguridad de los propios periodistas) en la más absoluta clandestinidad, en el que no podemos ver más que la silueta de los dos entrevistados, sin reconocer sus rasgos físicos más relevantes. La voz del entrevistado en *off* narra el advenimiento de un periodismo falangista tras la guerra civil española del 36 que dura cuarenta años de dictadura y moldea las costumbres de varias generaciones de periodistas, acomodando sus informaciones al espectro de lo decible, bien delimitado por el régimen y salvaguardado por la censura (uno de los mecanismos de restricción del discurso por parte del poder a los que hace referencia Foucault y que ya hemos citado en el capítulo 1 de este trabajo).

Sobre imágenes de recortes de prensa, fotografías y titulares de los distintos medios de comunicación que muestran fotos de Jose Antonio Primo de Rivera, Generales del ejército, guerras y muertos, Stalin, Churchill, etc., se realiza el montaje de nuevo con una música viva, aguda, que contrasta con el contenido de las imágenes. La imagen y el sonido se establecen como un contrapunto mutuo, en el que sus tensiones y contrastes se resuelven en la creación de un sentido más allá del propio fotograma, que busca reforzar el punto de vista que transmite el film.

El film avanza con el relato de la voz *off* del entrevistado, que analiza la evolución de los mecanismos de control de la prensa escrita

que ha puesto en funcionamiento el régimen franquista desde los años cuarenta y que producen como resultado una prensa condicionada y sin libertad real de información, hasta el progresivo aperturismo que se busca con el acceso de Fraga al Ministerio de Información y Turismo y la instauración de la Ley de Prensa de 1966, destacado con un rótulo sobre fondo blanco en letras púrpuras. El control del estado se establece según el entrevistado a través de dos mecanismos fundamentales: por una parte, la agencia EFE que filtra las informaciones que llegan de la prensa internacional antes de publicar una parte de ellas en las paginas de los medios españoles; por otra, las empresas informativas que se aplican la autocensura después de cuarenta años de represión y dirigismo informativo. El montaje se realiza con un plano medio en el que se muestra una recreación dramática en la que una mano (que no llegamos a ver, pero intuimos) levanta uno a uno de un mismo montón los periódicos legales más importantes en ese momento, por este orden: Verdad, Diario de Barcelona, Nuevo Diario, Tele Expres, Las Provincias, Hoja del Lunes, Pueblo, Solidaridad Nacional, Amanecer, El Ideal Gallego, Baleares, El Noticiero Universal, Diario Femenino, Ideal, Arriba, ABC, Ya, La Vanguardia, ODIEL, El Correo Catalán, Patria, Proa, Villa y La Prensa.

Esta última portada sirve de enlace con un plano exterior a pie de calle de los edificios de este diario. Intercalados con planos fijos de recortes de los periódicos se insertan planos de los exteriores de los edificios de las empresas de prensa (La Vanguardia, Solidaridad Nacional, etc.) y un rótulo (igual que el anterior sobre la Ley de Prensa de 1966) con el título Prensa del Movimiento/Prensa Privada.

Como podemos comprobar, el discurso se construye a través de la dialéctica que se establece entre las imágenes y los rótulos que actúan a modo de puntuación, de deíctico, a veces como refuerzo, a veces como contrapunto de lo que se muestra en la imagen.

En esta secuencia se usan los rótulos con signos de exclamación cuando la voz off de la entrevista comenta las discrepancias entre algunos grupos económicos de presión, como un elemento que remarca la posición desde la que se lleva a cabo la enunciación. Esta estrategia se vuelve a repetir de inmediato cuando la voz relata la censura que se aplica en la prensa española. Las exclamaciones se usan como un refuerzo irónico de lo que la voz off nos está relatando. Otro elemento que se usa repetidamente en este segmento del film es la utilización de una animación artesanal como ilustración y complemento de lo que se ha mostrado a través de la fotografía y el sonido. Sobre un fondo azul se construye la animación de las siglas UPI (United Press Internacional, asociación que representa los intereses de las agencias internacionales de prensa) y AP (Associated Press) bajo la influencia de las siglas CIA, que se superponen a ellas, en un tamaño superior. Un recorte de papel en el que aparece escrita la palabra “noticia” es cortado por unas tijeras, en una imagen que ilustra perfectamente la situación que se ha descrito. Estos elementos gráficos que se insertan repetidamente en el transcurso del film sintetizan el discurso, son una especie de esquema en el que se sustenta la idea que se trata de transmitir (fundamentalmente a través de las entrevistas), en este caso, que toda información pasa por el filtro del imperialismo.

Después de unos minutos en los que sólo hemos oído la voz del entrevistado, irrumpe de pronto una música experimental, con sonidos

extraños, voces disonantes, pitidos distorsionados acompañando otro gráfico que representa el mapa de España con las siglas EFE en el centro del país. En un ambiente sonoro de cierta angustia, que produce una sensación de distanciamiento, proliferan en el gráfico las siglas CIA en las ciudades más importantes de estado hasta que otro rótulo sobre fondo azul aparece con la frase en letras blancas: “El imperialismo controla toda la prensa occidental”. A modo de subsecuencia, o como conclusión de este bloque en el que se ha analizado el primer mecanismo de control que encarna la agencia EFE, se construye una representación experimental en la que la música funciona como un elemento que potencia la significación (y/o el efecto en el espectador) de los distintos elementos. La soflama, por escrito, a modo de consigna política, hace las veces de eslogan del film y manifiesta expresamente lo que de un modo menos contundente se ha sugerido a lo largo de la narración.

El segundo elemento de control que representan las empresas es tratado de un modo similar. Mientras la voz off del entrevistado (que evoca un espacio diegético que a pesar de encontrarse en fuera de campo, hemos visto anteriormente al principio de la secuencia cuando se nos mostraba el plano de las siluetas a contraluz de los entrevistados) relata el problema de la autocensura que se imponen las empresas periodísticas a base de presiones caciquistas, acostumbradas a la censura franquista durante cuatro décadas y se intercalan imágenes por medio de un montaje sincopado de los exteriores de los edificios de ciertas entidades bancarias. Se complementa y se refuerza la narración con un gráfico animado en el que se unen las palabras: Agencias → Imperialistas, Gobierno → Ley Prensa, Empresas → Autocensura, además de unas tijeras en la parte inferior del gráfico que simbolizan (en

una asociación obvia) el control y la censura que se ejerce por medio de estos mecanismos. Una vez más, el discurso concienciador y subversivo que vehicula el film se abre paso mediante el grafismo y la representación esquemática de las ideas principales que se trata de transmitir.

Pese a que se pueda interpretar que estos gráficos son un elemento que provoca un efecto redundante con las afirmaciones de los entrevistados, el cuidado que demuestran los realizadores hace que cada vez de un modo diferente los títulos y representaciones graficas complementen, puntúen (actuando como un vocativo) y completen la representación. Un ejemplo de ello es la utilización de la yuxtaposición entre el sonido y los gráficos en la siguiente subsecuencia: por un lado, la voz off describe la situación de la prensa nacional sin nombrar las agencias explícitamente, repasando los condicionantes y directrices que guían la actividad informativa de las empresas españolas, orientada fundamentalmente hacia la distracción y la deformación de la realidad social del país. Por otro, los gráficos muestran sucesivamente la relación respectiva de las agencias Cifra, Europa Press y Pyresa con el Gobierno franquista, el Opus Dei y Falange Española, intercalando sus símbolos en un montaje rápido con planos de recortes de periódicos, fotografías de la alta sociedad, noticias intrascendentes, etc. hasta desembocar (al unísono las imágenes y el audio) en la válvula de escape que encarnan los deportes. La música, viva, acompaña desde el primer fotograma que muestra una escena deportiva las fotografías de prensa dedicadas por completo al fútbol. La función significativa tanto de la imagen como de la música se fortalece a través de la yuxtaposición final entre ambos elementos narrativos. De algún modo, este dispositivo representacional,

estructurado en torno a los pilares narrativos de la voz del entrevistado (sonido diegético), los planos recurrentes de noticias, titulares y fotografías de los periódicos, además del uso sistemático de los gráficos y la música como elemento que apuntala el discurso, es un patrón que se repite a lo largo del film con pequeñas modulaciones, permitiéndonos hablar de un estilema propio que usa el Colectivo de Cine de Clase en este y otros de sus films.

En un tercer segmento (figs. 19-67), la continuidad narrativa, de nuevo, es garantizada a través del uso del rótulo que ha introducido la secuencia anterior, sobre fondo amarillo esta vez aparece el título “Habla un economista”. Con esta secuencia se da entrada al bloque de discurso puramente contrainformativo que el film impota. Mientras la voz del entrevistado (que esta vez aparece en un primer plano perfectamente iluminado) relata el modo en que funciona la información económica que aparece en la prensa, camuflando contenidos publicitarios bajo la forma aparente de noticias especializadas, se intercalan planos de noticias de los periódicos, fotografías, recortes de prensa de las secciones de economía, etc. Un rótulo, de nuevo, explicita que el 40% de las noticias económicas son publicidad. Con el mismo plano del primer segmento en el que declaraban los periodistas a contraluz, pero más cerrado, en un reencuadre sobre uno sólo de ellos, la voz del periodista que tenemos en pantalla explica los mecanismos de presión a los que está sometido un director de periódico (acosado por los dos mecanismos de control que antes se han analizado en el film) como trabajador ya que la prensa está al servicio de la burguesía. Se intercalan planos virados a rojo de recortes de periódicos que hablan de huelgas en empresas como AEG, primera manifestación de un efecto significativo con el color que se repite en

otros puntos de la narración. Este virado a color rojo puede simbolizar la censura, la clandestinidad, la falta de reflejo en los medios de comunicación.

Otro rótulo sobre fondo amarillo presenta una nueva animación en la que una mano (que esta vez sí vemos) coloca un pequeño cartel en el que figura la palabra Director sobre el que van apareciendo las siglas de Visto Bueno, en una clara referencia a las presiones y tamices sobre los que esta gravita. De nuevo la brusca irrupción de una música épica, como de film de aventuras producido en Hollywood, introduce un sub-segmento de cariz experimental. Planos cortos (medios y primeros) de guardias civiles y otras unidades del ejército durante un desfile militar a todo color se intercalan con fotografías de la prensa que muestran a grandes magnates industriales afines al régimen en actitud sonriente, fotos de Franco, etc. La música se acelera poco a poco, un rótulo reza “bla, bla, bla” mientras se intercalan en el montaje fotos de prensa del avanzado estado de decrepitud del dictador, noticias sobre huelgas y paros que se desenfocan (efecto que simboliza la dificultad que existe de acceder a esas informaciones), de la alta sociedad, en un montaje ideológico que contrapone unas imágenes a otras como elemento de producción de sentido. Esta yuxtaposición se completa con la inclusión de fotos de prensa sobre revueltas violentas protagonizadas por los obreros, noticias sobre el desempleo, en contraste con los titulares de los periódicos que (des)informan sobre el optimismo sindical de ese momento y demás bulos. La música se torna zumbido cuando se mezclan las fotografías de huelgas, movilizaciones, etc. con las de la alta sociedad, el gobierno y un significativo plano que une en una panorámica horizontal los rostros de Franco y el entonces joven rey Juan

Carlos I, intercalando a través de un montaje veloz y sincopado imágenes que connotan un contraste (en absoluto inocente) entre lo noticiable y lo silenciado. Este ritmo de montaje es atajado por un plano, cuya duración contrasta con el ritmo general del film, en el que se muestran periódicos ardiendo en la calle en una dramatización que simboliza la inutilidad en términos de información de los medios de información escritos.

El siguiente segmento (figs. 68-81), marcadamente experimental, construye un discurso sobre la guerra de Camboya (despolitizada por los medios nacionales perfectamente puntuado por un plano que sirve de entrada y salida de la secuencia. Sobre fondo rojo, un primerísimo plano de una moneda que gira (suspendida verticalmente en el aire sobre el soporte de dos pivotes giratorios) muestra en su otra faz la frase “la otra cara de la medalla”, en una clara alusión a los mecanismos censores de la información. Con fotografías viradas a rojo (ya hemos explicado lo que para nosotros significa este efecto) se realiza un montaje, apoyado en una música asonante, de sonidos extraños, interferencias, etc. generadora de un clima inquietante y turbador, en el que se alternan imágenes del presidente de los EEUU, Richard Nixon, con otras de la guerra, niños muertos, campesinos, resistentes camboyanos, aviones, bombardeos, manifestaciones, una caricatura satírica de Nixon, presos de guerra, etc. Con el sonido de sirenas que anuncian bombardeos, el plano inicial de la moneda que gira (esta vez sin que figure nada escrito en el reverso) pone punto final a este segmento.

El siguiente segmento (figs. 82-95), comienza con un abrupto silencio (provocado por la presión psicológica de la banda sonora anterior), con el rótulo amarillo (igual que los que han anunciado a los

personajes previos) en el que se anuncia: “Hablan tres obreros”. A través del mismo mecanismo discursivo que en otros segmentos (basado en el intercalado de recortes de prensa con la propia entrevista y algunos planos de recurso), se construye el bloque de la contrainformación centrado sobre los conflictos sindicales y/o sociales que en esos momentos se están produciendo en el estado, pero que no interesan al régimen. Tres representantes sindicales de la empresa en huelga AEG relatan los momentos del proceso. Los planos rodados en asambleas clandestinas aparecen virados a rojo en contraste con los planos de las entrevistas o los exteriores de concentraciones que son mostrados en color. Del mismo modo se introduce el siguiente segmento con el rótulo: “Habla un cura”. En él se entrevista al sacerdote que relata los motivos del encierro de 17 de sus compañeros en la catedral y demuestra cómo la prensa franquista ha silenciado y distorsionado este acto de protesta contra la represión del Ministerio de la Gobernación.

El último segmento de este bloque contrainformativo (figs. 96-107), cuyo final a modo de eslogan supone el momento álgido del film antes de entrar en terrenos puramente experimentales y multisignificantes, es introducido por el mismo plano que abre la secuencia dedicada a la guerra de Camboya en el que la moneda en primerísimo plano gira sobre sí misma (sin que haya nada escrito en el reverso). La voz del primer entrevistado resalta el carácter antipopular de la prensa que está al servicio de la burguesía recomendando al público que no se crea nada de lo que aparece en los medios al estar filtrado por el poder, apoyado por un plano del economista que demanda del lector que contraste las noticias e intercalado con planos exteriores de quioscos a pie de calle. Este montaje da paso a otro plano exterior que muestra

desde el punto de vista de la acera opuesta cómo dos militantes realizan (en directo, se diría usando términos televisivos) una pintada en la fachada del periódico La Vanguardia en la que se escribe el eslogan “Abajo la prensa fascista. Viva Comisiones Obreras”. Este plano introduce el final del segmento. Un plano exterior de conjunto (virado a rojo) muestra cómo unas personas (jóvenes y de mediana edad) queman unos periódicos en plena calle celebrando el acto. Cuatro rótulos sucesivos sobre fondo rojo nos espetan: Crea, Divulga, Financia, Lee tu prensa. Como podemos ver, el dispositivo narrativo se estructura durante todo el film del mismo modo, contraponiendo sentidos en un ejercicio satírico considerable. Con esta secuencia, se da por finalizado el bloque en el que se privilegia la contrainformación para alcanzar el recorrido final, en el que la experimentación, la subversión y la agitación clausuran el discurso militante del film.

El bloque final se construye y se estructura en dos segmentos experimentales bien diferenciados (a pesar de que los planos de ambos están virados a rojo, su separación queda marcada por un subsegmento (figs. 114-119) que funciona como un signo de puntuación introducido por un zoom out sobre un dibujo de V. I. Lenin al inicio y zoom in al final) que, no obstante, se complementan. El primero (figs. 108-113), recrea, pone en escena la práctica de la prensa clandestina a través de la reconstrucción de los pasos necesarios y los elementos que intervienen en el proceso de producción editorial (aunque precaria). A través de planos fijos, cuyo movimiento se produce en el interior del encuadre, se nos muestra a dos personas (de las que sólo podemos ver las extremidades) que elaboran una publicación a ciclostyl mientras una

musica basada en ruidos aislados, crujidos y demás elementos sonoros, produce extrañamiento y sugieren cierta opresión

El segundo (figs. 120-136), introducido por una musica lenta de piano que contrasta y choca con la anterior, se inicia con fotografías de prensa reencuadradas que muestran una manifestación y una pancarta por las libertades. Este clima musical es quebrado por sonidos de la radio de la policía a través de los que oímos la voz de un agente que informa de altercados en la calle en los que, según él, hay reunidas muchas personas. Se intercalan por medio de un montaje rítmico (fundado en el contrapunto como principio organizativo) fotografías reproducidas de los medios escritos (lo que se puede percibir por el grano y textura de la imagen) que muestran parejas de la policia con fotografías de pancartas en manifestaciones populares que demandan la Amnistía de los presos políticos, etc. La tensión del segmento y el ritmo aumenta anunciando el tramo final, apoteósico, del film. Con la irrupción de la música de la Internacional se acelera el montaje, de nuevo intercalado, de recortes de periódicos que muestran a Franco viejo, de titulares que se reencuadran mediante zooms o panorámicas sobre el papel de prensa. Aquí, este contraste de noticias y fotografías de diversas texturas despliega su potencial signficante, mientras la prensa trata de ofrecer una imagen positiva y suavizada de las revueltas obreras (uno de los titutlares que se nos muestra en dos ocasiones reza: “Plena tranquilidad en todo el país”), el montaje funciona como sujeto de la enunciación, rebatiendo con imágenes de manifestaciones y revueltas –sobre todo del 1º de Mayo de 1970- las noticias absolutamente dirigidas de los medios escritos oficiales.

Como vemos, El Cuarto Poder desarrolla una estructura imbricada que conecta los diferentes segmentos y garantiza la continuidad del discurso a través de elementos variados de puntuación que enriquecen la narración. El discurso incendiario que pone en funcionamiento el film tiene una marcada influencia de las cinematografías de intervención político-estética latinoamericanas (*La hora de los Hornos, Yawar Malku.*) así como de las obras de vanguardia de los cineastas rusos de los años veinte (*El Hombre de la cámara, Octubre.*), que utilizan diversos elementos heterogéneos (títulos, gráficos, efectos.) como instrumentos significantes de primer orden, sustentando el relato en ellos. En el momento de su producción supone un ejercicio cinematográfico analítico-militante sin precedentes en el contexto español. Esto se manifiesta en una múltiple voluntad: política, por supuesto, ya que se convierte en un análisis crítico del contexto general de la información que expone sus argumentos de un modo explícito y contundente en una actitud provocadora y de rechazo al statu-quo del régimen; y estética, al construir su discurso a través de sus propios mecanismos basados en la puesta en cuestión (parcial) de los elementos expresivos tradicionales (ausencia de voz off de un narrador, como ejemplo paradigmático) que vehiculan la ideología del poder.

5.2 *Un libro es un arma* (1975) – Coop. Cinema Alternatiu

Un libro es un arma es la primera producción cinematográfica de la Cooperativa de Cinema Alternatiu. Su rodaje se genera a raíz de una idea primigenia de Martí Rom, que comienza desde unos años antes - 1971 concretamente- a recoger material de prensa relacionado con atentados de la extrema derecha que se producen sobre pequeñas entidades culturales de diverso tipo (aunque de carácter progresista en casi todos los casos). Tras un tiempo de recogida y acumulación de material de este tipo, se plantea la necesidad de elaborar un dossier dedicado enteramente a este tema, titulado *Atentados contra la Cultura*³⁷⁶, del que se editarán unas 1000 copias (que se agotan rápidamente) y en cuyo prólogo, redactado (aunque no firmado, obviamente) por Manuel Vazquez Montalbán, se dice:

...Son las mismas complicidades que se advierten tras todo intento de frenar la irreversible marcha del conjunto de la sociedad española hacia la democracia. Los ultras han tratado de detener ese proceso levantando cortinas de humo y ruido ante la palabra impresa o la imagen fílmica. Nunca han comprendido que los libros y las películas siempre van interrelacionados con la conciencia histórica de la sociedad. Y esa conciencia, dinámica, crítica, no hay quién la pare.

La recaudación de las ventas del folleto editado y distribuido por canales alternativos y clandestinos, se destina a la financiación del film y permite que el grupo se inicie en el terreno cinematográfico (en el que desarrollará con posterioridad un papel fundamental). A este respecto

³⁷⁶ VVAA, *Atentados contra la cultura*, Barcelona, Colegi Oficial de Enginyers Industrials de Catalunya, 1974.

nos explica Martí Rom: “La financiación nos la procurábamos elaborando dossiers previos sobre algún tema como en el caso de *Un libro es un arma*, para la cual recaudamos dinero editando un informe de 70 páginas que se titulaba *Atentados contra la cultura* y que había prologado aunque sin firma Manuel Vázquez Montalbán”³⁷⁷.

En el momento de su producción, la situación contextual del país ha sufrido (en los años inmediatamente anteriores) una regresión en las conquistas sociales y un creciente aumento de las posiciones más extremas del entorno del régimen que demandan la continuidad de un franquismo sin Franco todavía más intolerante y represivo, completamente al margen de las presiones de enormes sectores de la población y del contexto internacional, en el que la dictadura, al no tener espacio, se sitúa voluntariamente “fuera” del proceso histórico que se está viviendo (algo que nos podría recordar al momento actual de la derecha en nuestro país). La muerte de Franco es un hecho, las movilizaciones aumentan, el clima de cambio cercano impregna la mayor parte de los espíritus de los jóvenes

El fim se inscribe en los cánones del reportaje documental televisivo, realizando un inventario de los ataques de la extrema derecha (personificados por el grupo de los Guerrilleros de Cristo Rey) a diversas librerías y espacios culturales entre los años 1971 y 1974 en Barcelona, que se organizan por capítulos y cuyo hilo conductor es el transcurso de una exposición (organizada por los propios miembros de la CCA) sobre material de una de las librerías/distribuidoras atacadas (*El Enlace*) en este periodo. Se trata de una narración despersonalizada, basada en el comentario off del narador y la música que conduce el

³⁷⁷ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

relato. A través de elementos muy sencillos se marcan las transiciones entre segmentos, cuya continuidad se establece mediante el intercalado de planos de la exposición organizada por el Colegio de Ingenieros de Catalunya en apoyo a la distribuidora Enlace en diversos momentos del proceso (montaje, apertura, desmontaje) que hacen avanzar el film al tiempo de este evento. Se reúnen los atentados al Taller Picasso, a la Librería Cinc d'Ors, a Nova Terra, a Distribuciones del Enlace y se entrevista, entre otros, a Joaquín Romaguera (de la Librería Viceversa), la editora Beatriz de Moura i el escritor Alfonso Carlos Comín.

El modelo de representación que implementa encaja en la tendencia del cine militante español de aquel momento que privilegia la referencialidad y la transparencia de la enunciación, al modo de los noticiarios tradicionales. Los escasos elementos que enriquecen el discurso del film no cumplen una función especialmente relevante, simplemente son utilizados como refuerzo o acompañamiento de la voz del narrador, efectuando un “tapado” del sonido con imágenes de recurso (como se trabaja en los entornos profesionales de la información audiovisual) lo cual lexicaliza en cierto modo la imagen y la pone al servicio de la palabra. Tal efecto se encuentra también en muchos de los films de estricta contrainformación del periodo, como *Vitoria* (Colectivo de Cine de Madrid, 1976), *Ez* (Imanol Uribe, 1977), *A Jose Luis Cano y a todos los muertos por la amnistía* (Francisco Avizanda, 1977), *Illa* (Carlos L. Piñeiro, 1976), *Lucha Vecinal* (Colectivo de Cine de Clase, 1976), *Universidad 71-72* (Colectivo de Cine de Madrid, 1972) o *Resumen de Noticias* (Francisco Avizanda, 1978).

Este cierto dirigismo interpretativo que se deriva de la univocidad de la letra en detrimento del potencial multisignificante de la imagen, se manifiesta también en aspectos estructurales del film. En este sentido, su estructura es básica, lineal, progresiva, asentada en los principios narrativos de presentación, nudo y desenlace que cohesionan el film y le permiten construir su propio discurso. Se divide en diversos bloques:

1. Presentación/reflexión (segmento 1) que lanza el film e introduce los elementos temáticos que se van a tratar.
2. Nudo (segmentos 2-9) en el que se elabora un subcapítulo para cada librería o espacio cultural siniestrado hasta un total de ocho.
3. Desenlace (segmentos 10-11) en el que se llega al caso de la distribuidora Enlace (objeto central del film) tratado con más profundidad que el resto pero con los mismo instrumentos y estrategias dicursivas (la voz del entrevistado, si lo hay, voz del narrador que explica la situación, planos exteriores del local en cuestión y fotos del siniestro).

Un primer bloque (figs. 1-12), pues, de presentación, ubica el film en relación a los tres grandes pilares temáticos que lo sustentan. Por un lado, ambientado por musica clasica se presenta el título seguido de un rótulo en el que aparece escrita una cita de la famosa novela (cacotopía) de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*, que dice: “Un libro es un arma cargada en la casa de al lado, quemalo, quita el proyectil al arma”, anticipo de lo que se nos va a mostrar en torno a esta cuestión. Por otro, se muestra un recorte de prensa que informa sobre el incendio vandálico de la librería Enlace (elemento temático central). Por otro, el cartel

(afiche) anunciador de la exposición sobre la Distribuidora Enlace que se organiza en su apoyo desde el Colegio de Ingenieros acompañado de una panorámica circular que recorre el espacio en el que se va a organizar la muestra (algo que todavía no sabemos como espectadores). Tras unos planos del principio del montaje de la exposición en el local del Colegio de Ingenieros, que actúan en todos los capítulos de este segmento y también entre ellos a modo de engarce y solución de continuidad (figs, 7-8), la voz del narrador comienza su relato haciendo referencia al mismo atentado, en un efecto redundante que se repite en numerosas ocasiones a lo largo del film. Mientras se relata oralmente la historia del nacionalsocialismo y su obsesión por destruir la cultura que no integrase sus propios valores, se intercala un montaje de fotografías de los desfiles nazis poblados de símbolos y banderas, una reproducción del texto de la ley del Reich de 1933 por la que se prohibían todos los derechos fundamentales de reunión y libre expresión. El silencio irrumpe al tiempo que un rótulo en el que aparece escrita la frase de Bertold Brecht: “Aún está fecundo el vientre que parió la bestia inmunda”.

Un rótulo sobre fondo blanco inaugura el segundo bloque (figs. 13-49) en el que se repasan los locales culturales objeto de ataques violentos de los grupos de extrema derecha que actúan del mismo modo que los nacionalsocialistas de la Alemania nazi de los años treinta; en el rótulo aparece: “*Taller Picasso, 22-11-71*”. Este gran segmento es el corpus del film, uno a uno se visita los locales sinestrados y se entrevista a los propietarios de los mismos. El mecanismo utilizado, como hemos dicho más arriba se usa de igual modo en todo el film. El relato de la voz del entrevistado, sustentado en imágenes de la propia

entrevista, en planos exteriores del local en cuestión y en fotografías de los destrozos producidos, las pintadas insultantes, etc. son la guía que conduce el film. De este modo los rótulos dan entrada a cada capítulo que informa sobre un caso particular a través de los mismos mecanismos, aunque con pequeñas variaciones. El siguiente caso es el de la librería *Cinc D'oros*, aquí la voz del narrador lee el siguiente texto pronunciado por unos jóvenes ultras y reproducido en la prensa en 1974, como ejemplo del ambiente que se respira en los ambientes pro-nazis catalanes en ese tenso periodo: “No nos interesa, repito, quemar la marquesina de un cine o una miserable librería es una estupidez. Esas cosas, si se hacen, hay que hacerlas de verdad, arrancar el mal de raíz. Una vez en el poder, nosotros organizaremos nuestro día del libro, quemando absolutamente toda la basura roja que anda suelta por ahí. Una gran pira como en la toma del poder de Hitler... Mejor: todos los rojos y judíos en los pisos superiores del Colegio de Arquitectos de Barcelona y todos los libros de ideología marxista, en los de abajo. Se les prende fuego a todos los libros y todo solucionado...”³⁷⁸.

La música del pasodoble *Arriba España* (como una ironía tremenda) de fondo sobre unos planos de una etapa cada vez más avanzada del montaje de la exposición (hasta llegar al momento en que está abierta al público y el desmontaje con el que se clausura el film), funciona como enlace entre el anterior y el siguiente capítulo, otro elemento que se repite como instrumento de puntuación a lo largo de la película. Así, se presentan (con el consiguiente rótulo) los casos de las librerías *Agermanament*, *Nova Terra*, *El ciervo*, *Gran enciclopedia catalana*, *Viceversa* (en la que se entrevista a Joaquim Romaguera, hoy

³⁷⁸ De una entrevista a unos jóvenes que vendían insignias de Hitler en las Ramblas de Barcelona en 1974.

veterano historiador del cine español y colaborador en aquellos años de la Central del Curt, además de regentar una librería) y *P.P.C.*

El último bloque (figs. 50-67) se centra sobre el caso que motiva la celebración de la exposición que se usa como hilo conductor del film: Distribuciones del Enlace. La secuencia se inicia con un plano general con cámara al hombro de una mesa en la que se encuentran sentadas tres personas que serán entrevistadas. Como elemento de separación entre las entrevistas se utilizan planos de los libros quemados y de la exposición (figs 56-58 y 63-63), que facilitan la transición del montaje de unas declaraciones a otras (hay que recordar que el elemento sonoro es sobre el que descansa el peso de la narración).

En primer lugar, Faustino Linares, que relata la historia del atentado mientras se intercalan planos del logotipo de la distribuidora y fotografías de los daños (figs. 52-53). Seguidamente la voz del narrador explica el atentado sobre el teatro Capsa del Barcelona en el que se representaba la obra de Bertold Brecht *Terror y miseria del III Reich*, discurso que se acompaña con fotografías del exterior del teatro y el cartel de la obra (figs. 54-55) que producen, de nuevo, el anteriormente comentado efecto redundante entre imagen y sonido.

En segundo lugar, la editora Beatriz de Moura, que explica las movilizaciones de apoyo que ha tenido la distribuidora y las repercusiones políticas del atentado que, pese a lo doloroso de la experiencia, han sido positivas.

En tercer lugar, se entrevista al escritor Alfons Comín, que analiza la cuestión del siguiente modo: “vivimos en un país en el que la querrela cultural es una materia de primera magnitud, en la que unos

luchamos con las armas de la inteligencia y otros con las armas de la violencia, del fuego, de la bomba y del atentado. Es extraordinariamente significativo que estos atentados se hayan empezado a producir justamente cuando el país salía de un desierto cultural, de una frustración que habíamos vivido durante décadas... Estos señores de Abajo la inteligencia... no son conscientes de que se está tocando el réquiem de los bárbaros, que esto se está acabando... La cultura no se entierra. La cultura la puedes incinerar pero no la puedes enterrar, es decir, que en un momento u otro las cenizas de los libros son semillas que van a reproducirse ampliamente.”

Estas palabras se superponen a la imagen de la cruz gamada (de duración expresamente excesiva sin precedentes en el film), anunciando el final, que deja paso a un plano en movimiento de la exposición desmontada que se aleja del espacio hasta fundir a negro. A continuación, aparece el rótulo (animado) de la frase de Hospit anterior que da por finalizado el film. Créditos sobre fondo blanco. Logotipo de la Cooperativa de Cinema Alternatiu.

Un libro es un arma, se estructura como un reportaje, como una noticia, como un artículo periodístico en imágenes. Una crítica de la época en la revista Cinema 2002 dice:

Dentro de las dificultades que este tipo de reportajes lleva consigo, los autores han rodado un documento vivo y real de cómo quedaron los lugares asaltados... Simplemente por habernos sido posible contemplar esta verdadera muestra de lo que debe ser un cine alternativo, debemos dar nuestro reconocimiento al colectivo que lo hizo posible...³⁷⁹.

³⁷⁹ De Benito, S. “Un libro es un arma”, *Cinema 2002*, n.º 8, octubre de 1975.

La estrategia representacional es repetitiva y, en ciertos momentos, monótona, sin apenas elementos que apuntalen específicamente el discurso fílmico. La lexicalización de las imágenes reduce su potencial significante y aboca el film a la más simple referencialidad, sin aportar nada en cuanto a forma cinematográfica se refiere. En términos de contrainformación el film cumple una función fundamental, necesaria, de concienciación y apoyo documental de este tipo de acciones, que son casi por completo silenciadas por los medios de información del momento. El avance entre los años 74-76 de un intento de recuperación de los valores del régimen hace de este film un ejercicio de militancia clandestina digno que, dadas las circunstancias del periodo y la urgencia política a la que se ven sometidos los cineastas militantes, no llega a plantearse ningún tipo de impugnación de los mecanismos de representación tradicionales.

Los únicos momentos en los que de algún modo se hace referencia o se muestra el aparato fílmico y/o la instancia enunciativa, coinciden con el inicio de las entrevistas a determinados personajes. En el capítulo del *Taller Picasso* del segundo bloque (figs.14-15) un plano muestra los focos que permiten al cineasta iluminar al entrevistado y la escena en un claro ejemplo de autorreferencialidad (expresada en la idea de “el cine dentro del cine” tan feliniana). Hasta ese momento es como si no existiese para el narrador ningún aparato cinematográfico que mediara entre la realidad que trata de mostrarnos a través de la imagen y los acontecimientos tal y como han sucedido, a partir de aquí sabemos que más allá del encuadre (en el fuera de campo) hay alguien que maneja y dirige nuestra mirada.

También ocurre algo similar en el tercer bloque, cuando se nos muestra la persona que sujeta el foco (fig. 60) antes de dirigir la cámara al entrevistado, Alfonso Comín. A pesar de que estos aisladísimos elementos existen, el balance general del film hace que su sola presencia no sea suficiente para compensar una narración tan basada en la linealidad y el borrado enunciativo. No obstante no podemos negar que hay un pequeño esfuerzo de los autores por integrar algún elemento discordante en el tranquilo fluir narrativo del discurso periodístico, pese a que apenas se deje sentir en el film.

5.3 *Can Serra* (1976) – Coop. Cinema Alternatiu

Can Serra, la objeción de conciencia en España (1976), es un film que reúne algunas características que lo distinguen del grueso de la producción militante del periodo y del resto de producciones de la Cooperativa de Cinema Aternatiu. Es un film que se inicia fuera del colectivo, a demanda de los objetores de conciencia (algo completamente inusual en la trayectoria del grupo) que se fijan en el cine como un instrumento que complementa la difusión de su lucha y la da a conocer en entornos más amplios al tiempo que la conecta con otras luchas que se desarrollan al mismo tiempo en el país (movimiento obrero, estudiantil y vecinal). En este sentido, es una película de encargo (aunque ese “encargo” sea más ideológico que de cualquier otra naturaleza y, por tanto, se pueda entender como una confluencia entre dos movimientos militantes de diferente cariz que unen sus energías para llevar a cabo un trabajo común y de mayor alcance que el de sus prácticas respectivas de grupo, realizadas separadamente).

De este modo, se constituye como el único documento fílmico sobre la Objeción de conciencia que existe en España que, además de explicar la historia y reivindicaciones del movimiento, amplía el abanico temático de los cinemas militantes (más dedicados generalmente a reflejar las luchas obreras y estudiantiles que hasta ese momento habían sido el eje central de la resistencia antifranquista).

Martí Rom lo explica del siguiente modo: “Surge el movimiento de objeción de conciencia con Pepe Beunza a la cabeza y deciden encerrarse el año que les tocaría hacer la mili en un barrio llamando Can Serra a realizar prestaciones sociales en beneficio de las capas populares. Este grupo lo ve muy claro y piensan que una vez pasado este año van a convocar a la prensa y declarar públicamente su acción de objeción de conciencia al servicio militar franquista. Nosotros durante un año vamos yendo muchos fines de semana a Can Serra a ver cosas que iban haciendo y grabarlas. Poco a poco vamos grabando algunas intervenciones y entrevistas (en las que la cámara la lleva Llorenç Soler) y lo montamos todo dejando una cola en negro para cuando los cogieran. Cuando los cogen vamos al estudio y grabamos la cola en negro con una locución que lo explica. Esta es la experiencia Can Serra, estar un año con ellos y también pensábamos que esto daba un nuevo frente abierto para la lucha. Siempre que hemos hecho cosas así nos hemos sentido como privilegiados, porque podíamos ponernos al servicio de unas luchas concretas; en el caso de Beunza y sus compañeros ellos eran los autores y promotores de todas las actividades que se retratan en el film y nosotros simplemente rodábamos lo que ellos hacían, primero porque

estábamos de acuerdo y nos impregnábamos de sus luchas, y después porque era nuestra manera de militar”³⁸⁰.

En el momento de su producción la situación contextual vive un momento agitado en el que, a pesar de la proliferación y crecientes movilizaciones populares, el aparato represor del régimen funciona, si cabe, más enérgicamente (dado su terror ante el avance del proceso histórico que acabaría –siquiera formalmente- con sus estructuras).

Hasta 1976, la información que la sociedad del país maneja respecto a la objeción de conciencia se puede resumir en la idea de que estos individuos (los objetores) son testigos de Jehová que se niegan a cumplir el servicio militar obligatorio. Pese a que de vez en cuando la prensa oficial no puede evitar nombrar este tipo de acciones no violentas que desde 1959 se vienen realizando en nuestro país (aunque de un modo velado y haciéndolas aparecer como reivindicaciones puntuales, anecdóticas y sin reflejo en la sociedad), el desconocimiento popular sobre esta cuestión es total. Can Serra es un barrio de nueva planta (debido a la creciente ampliación de la ciudad) en el núcleo urbano de l’Hospitalet de Llobregat, tocando con Barcelona, en el que se habían instalado buena parte de las masas migratorias de los años sesenta. Por este y otros motivos los objetores deciden realizar sus actividades en este lugar, símbolo de la resistencia vecinal frente al avance de las promotoras inmobiliarias (que hacen que en tan sólo una década Hospitalet pase de tener 2.500 a 30.000 habitantes).

Can Serra adopta la forma de un reportaje de investigación aunque realiza diversas incursiones (de tenue intensidad) en terrenos por explorar que, sin embargo, no llegan a culminar en ningún camino

³⁸⁰ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

original. Transita por el espacio institucional del documental, estructurado a partir de los hechos que se pretenden narrar, conducido por la voz del narrador y apoyado en imágenes de recurso que enfatizan en determinados momentos el discurso. Los dos films que hemos analizado con anterioridad nos sirven como referencia a la hora de situarlo en el marco de la producción militante del periodo. Sin llegar al esquematismo y la despersonalización de *Un libro es un arma*, el film usa los mecanismos de representación tradicionales para dar cuenta de una lucha que se lleva a cabo por parte de la sociedad civil (en este caso por los objetores) tal como ocurre en los films *Universidad 71-72* (Colectivo de Cine de Madrid, 1972), o *Lucha vecinal* (Colectivo de Cine de Clase, 1975). Por otra parte, sin llegar al grado de elaboración formal de *El Cuarto Poder*, pone en funcionamiento diferentes mecanismos, aunque de manera muy puntual, que le hacen enriquecer levemente la narración y abrir el potencial signifiante del discurso que vehicula el film. Así, se encuadra en la tendencia que hemos referido al comienzo de este capítulo en la que conviven (con diferentes intensidades que conforman una gradación) elementos contrainformativos y cuestionamiento a través de la forma del lenguaje cinematográfico. Utiliza ciertos instrumentos representacionales híbridos que nos recuerdan a los films militantes *El Campo para el hombre, O todos o ninguno, A la vuelta del grito* (Colectivo de Cine de Clase, 1975, 1976, 1978), *Che, Che, Che* (Javier Aguirre, 1968), *Numax presenta* (Joaquín Jordà, 1979) o *Euskal Herri-Musica* (Fernando Larruquert, 1978). Una particularidad del film es el valor que hoy en día tiene, dado que introduce temas relativos a la tortura por parte del ejército americano en Vietnam y los abusos sobre los presos que nos recuerdan por

desgracia algunos hechos que han tenido lugar recientemente en la guerra de invasión de Iraq y las tristemente célebres fotografías de la prisión de Abu-Grahib.

El film trata sobre el movimiento de objeción de conciencia y el trabajo concreto que realizan un grupo de cinco objetores durante un año en una población-dormitorio de Barcelona, impulsando las actividades pedagógicas y culturales en el entorno vecinal como alternativa no violenta de contenido social frente a la obligación de realizar el servicio militar en el seno de una institución impregnada de violencia y autoritarismo en el régimen dictatorial franquista.

Can Serra tiene una estructura básica que se divide en tres grandes bloques, al modo de la narración clásica documental:

1. Presentación/ Planteamiento: compuesto por dos segmentos en los que de un lado, se ubica y describe la situación del barrio de Hospitalet, en el que se van a desarrollar las actividades cívicas de los objetores; de otro lado, se trata de explicar lo que es la objeción de conciencia y sobre qué elementos de la sociedad fija su atención: los ejércitos.
2. Desarrollo: en el que se engarzan diversos segmentos (cuyos protagonistas directos son los objetores cuyas opiniones y concepciones son incluidas bajo la forma de entrevista) que reflexionan sobre la objeción de conciencia desde un punto de vista moral, con otros en los que se tratan aspectos legales e históricos de la objeción, así como algunos capítulos particulares de la represión a la que es sometido el movimiento.

3. Desenlace / Concreciones: compuesto por un gran segmento y un plano secuencia final que clausuran el film en los que se trata de dar cuenta de las actividades concretas que el grupo de objetores ha desarrollado ese año en el barrio de Can Serra y las perspectivas de futuro que le auguran a su acción.

Así, el film se inicia con un segmento (figs. 1-23) en el que se pretende situar históricamente y analizar la situación coyuntural que ha afectado a esta población durante los años anteriores al rodaje del film con el objeto de comprender el alcance de las pretensiones del grupo de objetores y de observar a qué capas de la población va dirigido su trabajo. A través de planos generales y de elementos de apoyo (como el escudo municipal de la ciudad o la incursión de un plano que servirá de guía durante todo el film) y recurso, la voz off del narrador (un elemento que sustenta la mayor parte del relato) construye un discurso que nos recuerda al de los noticiarios filmados. Mientras se relata a través del off la historia y análisis de la coyuntura del barrio, se intercalan planos que evidencian los estadios de construcción de la carpa edificada por el ayuntamiento en la zona, recortes de prensa referentes al barrio, planos de la población del área que trabaja en la construcción del centro social, fotografías, etc.

Conforme avanza la narración, se va adornando y enriqueciendo con diversos procedimientos. El intercalado fugaz de unas imágenes recurrentes produce un leve efecto ideológico sustentado en el choque y la velocidad. Mientras se narra la situación y progreso del movimiento asociativo vecinal, se insertan imágenes que simbolizan la represión, la guerra y sus efectos sobre la población (figs. 11, 16, 21). Una música

irrumpe al tiempo que se nos muestran imágenes de archivo (extraídas según creemos de ciertos noticiarios realizados por el ejército USA y del film documental de Joris Ivens sobre la guerra de Vietnam *Paralelo 17*, 1967) sobre maltratos a prisioneros vietnamitas en un montaje rápido que evidencia el contraste entre las imágenes que yuxtapone.

Un subsegmento (figs. 24-38) es introducido por un primerísimo plano de una máquina de escribir (con el golpeo de las teclas en primer plano sonoro) con una hoja en blanco en la que leemos: ¿Qué es la objeción de conciencia? Es el derecho a no aprender a matar. Este plano abre el análisis sobre uno de los elementos principales que permiten perpetuar los sistemas autoritarios y absolutistas. La voz explica el funesto papel de los ejércitos, especialmente el nazi y el yanqui con sus bases en España (fig.33), en el contexto histórico-político internacional, su repercusión ecológica (un punto de vista integral, humanista) y la capacidad destructiva de la que dota al hombre. Mientras, las texturas discurren en la imagen y la música alterna entre el primer plano y el fondo sonoro. Se nos muestran planos de bombardeos, imágenes de archivo, fotografías, aviones rociando los poblados de Vietnam con NAPALM, explosiones que cobran una fuerza especial al ser acompañadas por su propio sonido destructor, hasta desembocar en un ritmo percusivo de acento claramente marcial sobre el que se monta un rótulo en el que aparece escrito: “El hombre tiene capacidad para destruir el mundo 12 veces”. A modo de signo de puntuación narrativo que funciona como nexo entre segmentos, este rótulo concluye con el primer bloque del film y concreta a nivel estructural el camino que desde ese momento va a recorrer, avanzando hacia el desarrollo temático de la problemática de la objeción de conciencia.

El siguiente segmento (figs. 39-89), como el anterior, divisible en dos subsegmentos, inaugura el bloque dedicado al análisis de la objeción de conciencia a través de las entrevistas a sus protagonistas. Se inicia con un plano general interior de conjunto en el que aparecen los cinco objetores sentados en un sillón desde donde responden las cuestiones planteadas por los realizadores. La voz del entrevistado estructura aquí la narración, actuando de pilar sobre el que descansa el relato. A partir de este momento alternará esta función discursiva fundamental con la voz en off del narrador en una estrategia de cierta lexicalización que ya hemos visto funcionar en otros films como en el analizado *Un libro es un arma*, u *Osuna y Aniversario de la muerte de Txiki* (Colectivo de Cine de Clase, 1977), *Vitoria* (Colectivo de Cine de Madrid, 1976), y *Resumen de Noticias* (Francisco Avizanda, 1978). Esta estrategia se combina durante las tres entrevistas que conforman este subsegmento con el montaje repetido de imágenes de violencia marcial, en diversos formatos y texturas (cinematográfica, fotográfica, reproducción de carteles, etc.) a modo de contrapunto con el contenido de la narración oral que explica los principios objetivos de paz y no violencia sobre los que se asienta el movimiento de objeción de conciencia. Así, se repasa el origen del sentimiento antimilitarista introduciendo el caso histórico de la Semana Trágica de Barcelona en 1909 (figs. 45-48) apoyado por imágenes de una representación teatral que pone en escena el suceso, fotografías de archivo, etc.

Pero hay varios elementos destacables en este segmento al margen de los puramente temáticos: por un lado, se observa por primera vez en el film la incursión del sonido *out* de la voz del entrevistador que formula una pregunta a los objetores, que produce un significativo

marcado de la enunciación en un intento expreso de resaltar el dispositivo cinematográfico a través del cual se accede a esas informaciones. Por otro, la inserción de los planos de asesinatos a sangre fría por soldados americanos durante la guerra de Vietnam produce un estremecimiento tal que no podemos pensar que cumplen únicamente una función de refuerzo expresivo y discursivo, sino que pretenden algo más, concienciar al espectador de los horrores de la guerra y sus posibles consecuencias.

Como nos recuerda Martí Rom: “En aquellos años sesenta la sociedad española no tenía el referente visual –evidentemente cruel– de las guerras que se estaban produciendo en el mundo. Por eso era muy importante incluir imágenes de la guerra de Vietnam en la película”

Por otro, la repetición de algunas imágenes recurrentes que puntúan todo el film y que se han usado ya con tales fines (principalmente el contraste que potencia la significación) en segmentos anteriores tales como la que muestra un dibujo de una mano encerrada en una jaula (fig. 57), u otras.

El siguiente subsegmento (figs. 58-89), viene introducido por un plano medio (que avanza lentamente con un leve zoom hasta un primer plano del rostro) del primer objetor del estado español, Pepe Beunza, que tras repasar la historia del movimiento en España (mientras se intercalan planos que muestran recortes de prensa informando del proceso, imágenes de armamento en pleno funcionamiento, dibujos, etc.), pasa a explicar su propio caso, iniciado en 1971 y que gozó de un gran apoyo social. Las imágenes nos muestran planos de armas, de policía antidisturbios, mientras Pepe cuenta la resonancia internacional de su encarcelamiento a través de acciones no violentas en ciudades como

París o Roma, o por medio de campañas colectivas como la marcha a la prisión de Valencia desde Ginebra.

Seguidamente, se inserta una pequeña secuencia (esta sí en términos narrativos, pues los pocos planos que contiene se estructuran privilegiando el *raccord*) que causa estupefacción a los ojos de un espectador contemporáneo (también para uno de la época, pero hoy en día esta imagen cobra un sentido aún más degradante para cualquier espectador occidental) y no puede menos que producirnos una profundísima lástima al tiempo que una enérgica repulsa. Esta mini-secuencia (figs. 74-76) muestra cómo un soldado americano, en actitud desenfadada, como si estuviese de vacaciones en un país exótico, fotografía a un compañero de armas mientras éste posa junto al cadáver retorcido de un soldado vietnamita, como si de un triunfo se tratase. Algo que hoy nos resulta a todos vergonzosamente familiar dado que a la vista de las imágenes de la prisión americana en suelo iraquí de Abu-Grahib, el ejército americano (del que el entonces presidente del gobierno español Jose María Aznar fue un defensor a ultranza) nunca ha abandonado esas prácticas.

Tras este *shock*, la voz de Pepe Beunza continúa relatando los avatares legales de su experiencia desobediente mientras se insertan planos sobre las movilizaciones, fotografías del congreso de los diputados, etc. que ilustran el tortuoso camino legal que han tenido que recorrer los objetores hasta el momento en que transcurre el film. También se insertan planos de los trabajos que se siguen en el barrio por parte del vecindario y los objetores que colaboran estrechamente en ellos, intercalados con imágenes de pancartas de movilizaciones, imágenes duras de niños mutilados o muertos por la guerra (figs. 85-87)

y el plano recurrente de la mano que a base de su repetición provoca un efecto claramente ideológico (fig. 88), reforzando la idea de opresión militar y destrucción (inspirado en el modelo de montaje intelectual).

En el siguiente segmento (figs. 90-120) se abre el bloque perteneciente al desenlace y la concreción de la lucha de los objetores en el barrio de Can Serra. Se tratan una a una las aportaciones de los objetores en las diferentes parcelas del movimiento asociativo vecinal: la Escuela de verano, el Hogar del jubilado, La guardería y la escuela de mayores, por ese orden. Mientras la voz *in* del entrevistado cuenta las actividades que se llevan a cabo en la escuela de Verano de Can Serra, tales como talleres, trabajos manuales, etc. una música alegre alterna entre el primer plano y el fondo sonoro (del mismo modo que en un segmento anterior).

Se intercalan imágenes que muestran el cartel de la escuela de verano, el plano de referencia que a través de una animación sencilla muestra el lugar exacto en el que se encuentra el local que vamos a ver, planos de juegos infantiles, con un plano repetido (en un montaje sincopado de ritmo desigual) de un dibujo de un soldado en un intento de contraste y colisión entre imágenes que produzca un efecto ideológico. Una música lenta que contrasta con la anterior, introduce el tema relativo a los ancianos, que se sustenta en imágenes de los cambios realizados en el local (figs. 101-102).

El mismo contraste se produce con la siguiente música (de nuevo alegre e irónica ya que la letra dice: cuando sea mayor no quiero ser como él – en una clara referencia a la imágenes de niños soldados que se intercalan (fig. 111)- que ameniza los planos sobre la construcción de la guardería que el mismo objetor del principio del segmento ha

introducido a través de su narración. El plano medio de otro de los objetores acompañado de su propia voz se intercala con imágenes de la escuela de mayores en la que ha trabajado el grupo de objetores en el barrio, el cartel de la escuela con la misma estrategia de representación que se ha seguido durante todo el film, apoyada en una música (¿Victor Jara?) en la que se puede oír : “puedes pensar, puedes pensar”.

El último segmento del film se inicia con el plano de conjunto de los cinco objetores con el que daba comienzo el segmento dedicado a sus propias entrevistas (fig.117), pero esta vez los personajes aparecen hablando entre ellos intercambiando experiencias como introducción al plano secuencia que cierra el film. Mientras la voz de uno de los objetores en off proclama a modo de manifiesto la esperanza del grupo en un mundo nuevo en el que ellos se niegan a participar en el servicio militar como primera acción hacia el desarme universal, se nos muestra un plano secuencia en el que los cinco objetores avanzan en formación lineal en medio de un descampado, en el que de fondo se reconoce el barrio de Can Serra, hacia la cámara, hasta que se congela la imagen en un plano de conjunto.

Simbólicamente, este plano secuencia tiene un gran valor significativo: el avance hacia el objetivo desde la lejanía es una metáfora del camino que ha recorrido el movimiento de objeción de conciencia acercándose poco a poco y con paso firme a las capas populares más necesitadas, también del proceso de las reivindicaciones de los propios objetores respecto a las instituciones franquistas, afrontando directamente y con plena conciencia sus divergencias éticas. La culminación de esta voluntad se manifiesta en la enumeración de los nombres de los miembros de este grupo: Ovidio Bustillo, Guillermo

Louis, Jesús Viñas, José Diez y Vicente Amurgo. Sobre el rótulo de los títulos de crédito y, a continuación, sobre una cola de película, la voz del narrador explica el final de la historia certificando la detención el 8 de Febrero del grupo de objetores a los que se había sumado dos compañeros más y su ingreso en la prisión militar de Figueres a la espera indefinida de juicio togado.

Como vemos, *Can Serra* se estructura de un modo que combina las más tradicionales formas de transmisión de información, ya que su discurso descansa eminentemente en las narraciones (tanto de los objetores como del narrador off), con algunos elementos formalmente más elaborados que la enriquecen, cumpliendo la función primordial de refuerzo del discurso que se vierte a través de la palabra. De ese modo se sitúa en el terreno de la tercera tendencia en el cine de intervención política del periodo que hemos señalado con anterioridad. Aún así, hemos de referirnos a criterios de gradualidad para situar el film en el contexto general de la producción militante de la época. La abundancia de materiales que tratamos en esta investigación es difícil de concretar en los ejemplos que analizamos, por ello y pese a que realizamos el análisis seguros de que estos films son una buena muestra del total de la producción, tratamos de referenciar otros films que funcionan discursivamente de un modo similar al que es objeto de análisis individualizado. En realidad, no trabajamos sólo con estos films, sino con más de un centenar que aparecen algunas veces citados, otras veladamente, pero que determinan las observaciones que hacemos en los análisis.

Así, este film se encuadra en la referida tendencia, aunque en un grado muy diferente del de otras producciones de periodo como *¿Quién*

es Vitoria? (Francisco J. Gomez y Antonio J. Sánchez Bolaños, 1974), *El sopar* (Pere Portabella, 1974) y *Spagna '68* (Elena Lumbreras, 1968) que ponen en funcionamiento un discurso más elaborado formalmente aunque sin dejar de lado completamente la referencialidad. *Can Serra*, no obstante, goza de un privilegio frente al resto de films militantes del periodo: ser el film del que se hacen un mayor número de copias y el que más circula por locales de toda la geografía española. De este modo nos hace topar de pleno con una paradoja que alienta al cine de intervención política y que podría hacer tambalear la industria del espectáculo: la hazaña de un film marginal, producido rodado y montado sin apenas recursos económicos, gracias al esfuerzo desinteresado de unas pocas personas, que compite en cantidad de espectadores (que no de recaudación, evidentemente) con algunas producciones comerciales del momento (nacionales y/o extranjeras). Desde luego, el film cumple con creces su cometido político, dota a la lucha por la objeción de conciencia de un apoyo popular y una difusión (precisamente por canales alternativos en los que los espectadores son más receptivos a este tipo de reivindicaciones) sin precedentes en nuestro país.

5.4 Informe General (1976) - Pere Portabella

Aunque el verdadero título de esta monumental obra sea *Informe General sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1976), es citada habitualmente de un modo abreviado, como lo hemos hecho en el encabezamiento de este epígrafe en busca de una síntesis práctica que nos permita referirnos a ella sucintamente. No obstante, este largo encabezamiento indica ya, de entrada, la voluntad de mostrar un “estado de ánimo general del país y, con tal fin, interrogar a representantes cualificado de unos partidos políticos todavía ilegales sobre sus proyectos para el futuro inmediato”³⁸¹.

Este original film es una producción única en el panorama cinematográfico del momento e incluso en un contexto más amplio no sólo en la historia del cine español, sino universal. Es una obra sin precedentes que se sitúa en el marco de la reflexión, la acción política y la voluntad de transgresión estética como algunas de las grandes obras clave del cine de intervención mundial (aunque muy diferente a todas ellas) tales como *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas y Octavio Getino, 1968), *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1973) o *Apollon una fabrica occupatta* (Ugo Gregoretti, 1971), erigiéndose por reconocimiento popular como referente de muchos de los cineastas y colectivos militantes de ese mismo periodo y de épocas posteriores.

El rodaje tiene lugar entre Noviembre de 1976 y Marzo de 1977, en un momento histórico en el que las estructuras del régimen aún

³⁸¹ Torreiro, C. “Derivas militantes: el cine de Pere Portabella entre el tardo franquismo y la transición democrática”, en: Expósito, M. (coord.): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Barcelona, Ediciones de la Mirada/MACBA, 2001.

conservan intactas la mayor parte de sus estrategias represivas y autoritarias. En ese preciso lapso de tiempo, que va desde poco después de la muerte del dictador hasta justo antes de las primeras elecciones democráticas, los intentos de continuación del régimen viven un momento álgido frente a la creciente presión popular democrática que es reprimida con una intensidad que recuerda los años más oscuros de la posguerra. Los sindicatos son perseguidos, los partidos políticos de la oposición antifranquista se encuentran aún en la clandestinidad, las tentativas resistentes se consolidan mientras el régimen se perpetúa y se prepara para adaptarse al inminente cambio político.

En ese contexto, el film se convierte en un revulsivo para el análisis de las perspectivas de un movimiento democratizador que se abre camino de un modo paulatino y constructivo, dejando atrás las estructuras caducas y represoras del régimen que, sin embargo, todavía perviven en la sucesión monárquica del rey Juan Carlos I. A través de elementos muy diversos que dotan al film de un cierto aspecto multisignificante, se trata de realizar una panorámica rigurosa (después veremos que no lo es tanto) sobre los símbolos del franquismo en decadencia y la emergencia de una masa social antifranquista ingente, de opciones políticas diversas, que buscan su propio espacio en el panorama social español del periodo.

La singularidad de *Informe General* abarca múltiples aspectos. Por un lado, es obra de uno de los realizadores más inclasificables de la historia del cine español, productor de obras claves como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1960), miembro fundacional de la *Escuela de Barcelona* (aunque él reniega de ello por tratarse de una etiqueta nunca asumida por su parte), impulsor de la *Escola de cinematografia de Aixelà*, del *Grup de*

Producció y del *Institut del teatre*, entre otras experiencias formativas de carácter experimental. A diferencia del trabajo cinematográfico de otros colectivos que querían disolver el concepto de autoría, este film responde a los planteamientos individuales de una persona concreta, que se propone dejar su impronta sobre la enunciación; en este sentido es un film de autor que construye sus propias claves de lectura.

Por otro lado y en parte derivada de la anterior, los medios económicos y técnicos con los que se produce el film son profesionales, sus casi 4 millones de pesetas de coste lo certifican. Frente a los formatos subestandar usados por la mayor parte de cineastas y colectivos de cine militante, las colas de película, las cámaras manuales o el recurso al negativo de sonido, se utiliza aquí material de 16 mm. de una mayor calidad, manejado por profesionales del sector cinematográfico. La disponibilidad económica se manifiesta en la duración del film. Un montaje a través del cual se extraen casi 170 minutos de material acabado, de una cantidad indeterminada de horas de imágenes en bruto, necesita de una inversión fuerte en celuloide virgen y laboratorio o de una estructura profesional que sustente dicha inversión. De hecho no encontraremos ningún film militante de ese metraje, ya que no se puede permitir ese tipo de condiciones materiales y económicas de producción.

Por otro lado y también derivada de las dos cuestiones anteriores, el film construye un discurso de una profundidad analítica encomiable al entrevistar a buena parte del sector de oposición política al régimen y analizar profusamente tanto las estructuras del estado franquista, como sus decretos, sus símbolos y sus rituales en una operación de actualización y desmitificación que el realizador lleva hasta sus últimas consecuencias. Por todo ello, se constituye como un film ensayo, como

una interpretación de la historia desde el punto de vista del autor (que representa una opinión dentro del sector del PSUC y el PCE).

Las modalidades de representación que pone en funcionamiento son marcadamente experimentales, situándose de pleno en la tendencia que busca la puesta en cuestión de los mecanismos narrativos convencionales y la trasgresión de las fronteras institucionalizadas entre diferentes tipos de discurso fílmico (como las que separan documental y ficción). La mezcla de estrategias convierte el film en radicalmente novedoso, apoyado en una estructura compleja que alterna segmentos desiguales en su construcción discursiva. No obstante, pese a la confluencia de estrategias y la fundamental utilización del montaje como elemento expresivo, no cae en el desfile frenético de imágenes de archivo, sino que lanza una mirada razonada, sin imponer un ritmo excesivamente rápido, que fomenta la reflexión y el análisis por parte del espectador, receptivo ante ese inabarcable (por abierto) universo de sentido que se le ofrece en pantalla.

El film muestra imágenes de las movilizaciones de Barcelona, Vitoria y Madrid del 75 y 76, concede la palabra a las organizaciones sindicales y partidos políticos hasta ese momento clandestinos, reconstruye el imaginario del exilio y algunos de los episodios más dramáticos del franquismo, rompiendo a través del montaje y la puesta en escena con la “dictadura del efecto realidad, (...) con las leyes mismas de la narración”³⁸².

De este modo, se sustenta en una estructura retórica puntuada por el recurso a la desmitificación de la simbología franquista y la puesta en

³⁸² Pérez Perucha, J. Ponce, V. “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”, *El Cine y la transición política española*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1986, p.42.

cuestión de la representación (que se deja entrever, por ejemplo, en el hecho de que el film comience y termine con sendas representaciones: la primera, litúrgica y épica; la última, operística).

Así pues, podemos observar en su estructura varios bloques compuestos por un número desigual de secuencias o segmentos, que no responden a un orden lógico expositivo sino que se amalgaman en torno a diferentes grupos:

- Bloque 1: segmentos 1-6 (figs. 3-79)
- Bloque 2: segmentos 7-13 (figs. 80-155)
- Bloque 3: segmentos 14-22 (figs. 156-245)

Estos bloques se articulan enfrentando diversos vectores temáticos como son la desmitificación de los espacios fundamentales de la simbología franquista que la cámara revisita con cierta distancia y frialdad; las movilizaciones populares multitudinarias de 1975 y 1976 en un ejercicio de contrainformación y agitación arriesgado; los puntos de vista de los partidos políticos de izquierda, las plataformas unitarias y los sindicatos mayoritarios, en un análisis de las propuestas susceptibles de protagonizar el cambio estructural político; la memoria del exilio, que aparece desdibujada y lejana; la puesta en escena de la represión y la imagen fílmica de la ideología franquista a través de la representación (de nuevo) de sendas secuencias protagonizadas por el actor que “conduce” el film (Francesc Luqueti); además de las dos únicas entrevistas individuales que se muestran en el film (y por muy diferentes motivos a nuestro juicio), las que se realizan a Santiago Carrillo (PCE) y Antonio de Senillosa (Monárquico).

Los títulos que preceden al film (figs. 1-2) ya nos advierten del carácter extraordinario de esta obra en el contexto del cine militante

español del periodo. Comprobamos que se trata de una coproducción hispano-italiana realizada por Films 59 (la empresa del propio Portabella) y UNITELEFILM, la productora dependiente del partido comunista italiano. Esto es algo inusual en el resto de colectivos y cineastas militantes si exceptuamos las puntuales colaboraciones de UNITELE con el Colectivo de Cine de Madrid (que también colabora en este film con la aportación de imágenes de su film *Vitoria* sobre los acontecimientos violentos que tienen lugar en esa ciudad en 1976) y puede ser debido al peso político del propio Portabella en el seno del PSUC y sus contactos en el partido comunista, que motivan una coproducción de este calado.

El primer segmento (figs. 3-11) se inicia con una panorámica que parte de la naturaleza para acabar en un plano general lejano del conjunto monumental falangista del Valle de los caídos. Desde el primer momento se enfrenta al espectador al desfile de los símbolos franquistas, en este caso al monumento que tiene un doble valor sígnico: por un lado, conmemora las bajas del bando Nacional en la guerra civil española; por otro, es el mausoleo en el que se encuentra enterrado el que era considerado sacerdote supremo del movimiento, Caudillo de España por la Gracia de Dios: Francisco Franco. El sonido de un zumbido inquietante que poco a poco se acrecienta hasta devenir obsesivo y delirante, acompaña los planos de encuadre angulado, recordándonos una cierta estética imperial de la puesta en escena, en la que los picados y los encuadres de líneas definidas magnifican el aspecto ya grandilocuente de por sí de las construcciones y símbolos del imperio.

En el interior, los primeros planos de la figura de Cristo, los de los frescos que representan las cruzadas (la explosiva mezcla de guerra y religión que alimentaba el espíritu más reaccionario del régimen)

preludian los de la tumba de Franco, que es mostrada impúdicamente, de cerca, mediante un procedimiento vocativo que focaliza el discurso sobre el hecho de la muerte del dictador, quizás como punto de partida político de la situación contextual que trata de analizar de un modo global. El recurso a los símbolos del régimen es uno de los elementos que se articula en el film de un modo reiterado. Aquí, nada más dar comienzo la proyección, se muestra el símbolo primero y último, que representa en un solo espacio el inicio y la culminación litúrgica de un paradigma político-moral decadente, perverso, que canoniza el fanatismo y ha impedido durante cuatro décadas la expresión de la voluntad popular democrática.

Un segundo segmento (figs. 12-19) se inicia bruscamente con una música rítmica sobre planos en movimiento que muestran los edificios en contrapicado de una ciudad (Barcelona) y sobre los que se superponen los créditos iniciales del film. Frente al ambiente lúgubre y pesado del interior del mausoleo, los autores insertan sus nombres en plena calle, en pleno desplazamiento, al aire libre, como parte de un movimiento que, al margen de la taxidermia franquista, trata de transformar las estructuras autoritarias en instrumentos democráticos.

Poco a poco la música se funde con el sonido de la radio de la policía combinándose para crear un ambiente angustioso y se nos presenta a través de un rótulo superpuesto planos de movilizaciones populares en Barcelona en 1976 por la amnistía. Se combinan planos generales, de conjunto y planos medios de la manifestación y sus participantes, de la policía antidisturbios y los grises cargando con gases lacrimógenos contra la masa de gente que se agolpa en la calle, planos picados tomados desde lo alto (la azotea de un edificio o similares) que muestran las brutalidades policiales sobre los detenidos o simples

transeúntes, en un montaje rítmico que contrasta con la sobriedad y el reposo del anterior segmento.

Frente a este tratamiento cercano al documental, el realizador inserta los planos inaugurales de su propia puesta en escena, mezclando al actor Francesc Luqueti (que le servirá como un recurrente elemento de explicitación enunciativa a lo largo del film) entre la gente, haciéndole aparecer como un personaje que huye de la carga policial contra la manifestación y que se interpreta a sí mismo (figs. 27, 30). Este personaje, que interviene en todos los segmentos en los que se pone en escena una determinada acción o en los que se revisitan algunos lugares emblemáticos del régimen, excepto en el que abre el film en el Valle de los Caídos, podría representar al propio realizador, o quizás al espectador, que curiosease, juguetea y contempla con cierta complacencia los resquicios de un régimen agonizante.

Mientras, los planos de movilizaciones intercalados con los de la policía puntúan el discurso y preparan el terreno para introducir de nuevo al supuesto manifestante anónimo que, esta vez, es capturado a la entrada de un portal por un par de policías de paisano (fig. 33) e introducido por éstos en el patio de un edificio para propinarle una paliza (fig. 35, mostrada a contraluz en un claro oscuro tenebrista de reminiscencias goyescas que puede significar la nocturnidad y secretismo que envolvía esas prácticas represivas cotidianas de la policía franquista). Este fragmento inserto en el transcurso de las manifestaciones de Barcelona (imágenes referenciales) prueba el ánimo del realizador para usar cualquier mecanismo de representación que sea necesario en la denuncia de los métodos franquistas en este y otros aspectos que veremos en segmentos más avanzados del film.

La música opresiva del principio todavía repite su frase melódica enfermiza, las texturas se suceden, planos en blanco y negro, en color, imágenes muy contrastadas, planos cenitales de las masas obreras y estudiantiles movilizadas, un rótulo nos indica que se trata de Madrid en 1976 (fig. 39). De nuevo manifestaciones verdaderamente multitudinarias, detenciones, cargas policiales, otro rótulo que nos devuelve a Barcelona con planos de las movilizaciones por la amnistía de los procesados de CCOO.

Un tercer segmento (figs. 49-56), abre una charla-coloquio entre los representantes de diferentes fuerzas políticas de izquierda entre los que figuran Felipe González (PSOE), Ramón Tamames (PCE) y Raúl Morodo (PSP). El espacio, altamente iluminado por una luz blanca (supuestamente natural) que penetra a través de un gran ventanal, es recorrido lentamente por la cámara instalada en un travelling alrededor de la mesa a la que se sientan los tertulianos. En esta puesta en escena reposada, en la que el encuadre recorre las distancias que separan los discursos de cada partido (traza un vector en muchas ocasiones desde el primer plano del personaje que habla hasta el plano en el que otro de los tertulianos escucha), montando por corte sus disquisiciones, el posicionamiento del cineasta es meridiano.

Mientras Morodo aparece (dada su posición en la mesa y, por ende, en el contexto de la izquierda) casi siempre de espaldas a cámara (excepto en algún momento fugaz), Tamames aparece sobrio, centrado, con una biblioteca repleta de libros en el fondo y González a contraluz, como envuelto en un halo de divinidad, con un discurso que seduce en cierto modo al cineasta (los únicos primeros planos de este segmento son los de González, fig. 55) y queda reflejado en el film. Las posiciones

respectivas chocan, pese al diálogo. El PSOE defiende que la personalidad individual de cada partido debe manifestarse en las urnas si la situación lo permite, ya que una alianza de la izquierda que incluya los comunistas tiene unas resonancias frentepopularistas que la situación del país no puede aguantar, por su parte el PSP defiende la alianza de la izquierda socialista frente al empuje del comunismo para afrontar unas elecciones con éxito, por último el PCE propugna una amplia alianza de las fuerzas democráticas que culmine en una coalición electoral mixta entre comunistas y socialistas (dejando fuera a los anarquistas de la CNT y otros grupo de la izquierda revolucionaria como la ORT, el MC o el PT). Portabella hace lo propio, pues, borra en su ensayo fílmico la presencia de los anarquistas en una actitud de cierto revanchismo político que no hace más que marcar de un modo más expreso, si cabe, el dogmatismo político de adscripción filocomunista de la instancia desde la que se realiza la enunciación.

El siguiente segmento (figs. 57-61), de muy corta duración, puntúa el discurso y sirve como elemento de unión entre el anterior y el siguiente. Se inicia con el sonido de los raíles de un tren, en un plano en negro que produce cierta desubicación hasta que comprobamos que se trata de las vías del metro en el interior de un túnel (¿el franquismo?). Planos del interior del vagón donde entre la gente se encuentra Francesc Luqueti. La representación dentro de la representación continúa. Al final del túnel podemos intuir una luz que muestra la salida. Una música en la que destacan los órganos Hammond, se funde con el traqueteo de las vías. La cámara avanza hasta salir del túnel, se nos muestran las construcciones de las afueras de una ciudad (¿marginalidad?) mientras se

sucedan planos generales de una puesta de sol desde esos barrios periurbanos.

Este pequeño fragmento simboliza también la salida de la clandestinidad de todo un movimiento que, de alguna manera, puede hacer que el sol vuelva a brillar en España después de cuarenta años de sombras (hay que recordar que en ese preciso momento histórico, aunque Franco ha muerto, los sectores afines al régimen, como el ejército y la iglesia católica, quieren perpetuar el franquismo), al tiempo que sitúa el entorno social en el que participan los protagonistas del siguiente segmento.

El quinto segmento (figs. 62-66), introducido por el sonido ambiente de las voces de la reunión, muestra el interior de un piso en el que se celebra una asamblea de la agrupación obrera de Santa Coloma de Gramanet, pequeña localidad industrial catalana. Debido a que cada grupo se encuadra en el film en un lugar que refleja con más o menos evidencias su condición, discurso y aspiraciones políticas, se observa un cambio radical respecto al ambiente de los debates anteriores. Frente a la sobriedad de la cámara y del encuadre de los coloquios precedentes (que revisten el discurso de los intervinientes de un cierto toque institucional, lejos de posiciones revanchistas) el tratamiento de este segmento se manifiesta inquieto, dubitativo, improvisado, incapaz de encontrar entre las muchas voces presentes un interlocutor adecuado. El método asambleario, más libre y participativo, quizás más caótico, aparece inserto en un ambiente proletario, en un piso pequeño y modesto en el que los obreros discuten sentados, de pie, o apoyados en una mesa (produciendo una sensación de provisionalidad, de desorganización). Mientras los políticos de izquierdas se reúnen en un espacio laboral

dedicado, amplio y luminoso, los obreros organizan sus asambleas en lugares reducidos, amontonándose de cualquier modo con objeto de intervenir en la lucha. De un modo indirecto, se vuelve a dejar entrever la orientación ideológica del realizador (que por otro lado, nunca trata de ocultar).

El sexto segmento (figs. 67-79) se inicia con un plano general vacío de una mesa de reuniones en el interior de un modesto local supuestamente sindical (fig. 67), en el que los representantes de los tres sindicatos mayoritarios van accediendo a sus respectivos lugares de asiento hasta ocuparlos (fig. 68). Este primer plano de situación que abre la secuencia reincide en el aspecto de la denuncia de la representación. Como si de una representación teatral se tratase en la que ya se ha abierto el telón, el encuadre vacío en espera de los actantes “exige la escena”, provoca la distancia suficiente como para que lo que se contempla en su interior sea considerado un puro espectáculo. Por si fuera poco, el propio Portabella aparece por primera vez en la escena (lo hará en otros momentos más avanzados del film) entrando de espaldas en el encuadre y ajustando los micrófonos (fig. 69), completando una clara estrategia de marcado de la enunciación y explicitación del dispositivo cinematográfico que, sin embargo, no termina ahí.

Los representantes de los sindicatos Marcelino Camacho (CCOO), Nicolás Redondo (UGT) y José M^a Zubiaur (USO) se sitúan en el encuadre en ese mismo orden, bajo el rótulo CCOO/UGT/USO (fig. 70). A partir de aquí, se pone en marcha en el interior del segmento una actitud discursiva orientada casi exclusivamente a producir una ruptura radical de la continuidad y la orientación espacial clásica. Mientras el representante de USO profiere sus alegaciones, un zoom hacia atrás nos

devuelve al plano de situación del principio del fragmento en el que sorprendentemente el orden de asiento de los interlocutores ha variado a UGT/USO/CCOO (fig. 74). Por un lado, la planificación de la charla funciona de un modo sosegado, a base de panorámicas entre los participantes como en el caso de los políticos de izquierda, mostrando reacciones, silencios, escuchas. Por otro, la ruptura espacial produce una cierta sensación de desconcierto y falta de identificación de la proveniencia de los discursos que refuerza el efecto de extrañamiento perseguido por el film en determinados momentos. A través de estos mecanismos el autor busca producir una reacción en el espectador (acostumbrado como está a ser tragado por un lenguaje cercano a la transparencia y la sutura), una invitación a la reflexión sobre lo que estamos viendo, un desmarque de cualquier opción que naturalice el discurso borrando las huellas de la instancia enunciativa.

También observamos la diferencia de intensidad y tratamiento de los diversos planteamientos que se retratan. De nuevo los representantes socialistas y comunistas, en este caso UGT y CCOO respectivamente, salen airoso del debate (a pesar de su enfrentamiento en la cuestión del congreso sindical constituyente) defendiendo la unidad, flanqueados por el miembro de USO que casi no tiene lugar para intervenir en el coloquio (sus posiciones políticas parecen un tanto difusas y faltas de concreción) y no sabe resolver con acierto la situación (hasta el punto de que se deja instrumentalizar por Redondo en algún momento). Mientras Marcelino Camacho es mostrado en un primerísimo plano, lo que demuestra la atención con la que el realizador lo mira, Zubiaur es casi eliminado del montaje en el tramo final de la discusión.

Un último elemento que cabe destacar es la incursión en el montaje de un plano de Nicolás Redondo durante la charla que, falto de hábito cinematográfico, señala a Marcelino Camacho (que habla fuera de campo) mientras la cámara se interesa por sus reacciones (fig. 77). Como ocurre en un momento más avanzado del film con el episodio de la irrupción de un personaje que trae café a los representantes políticos, este imprevisto es aprovechado en el montaje para resaltar la presencia del dispositivo fílmico y recordar que estamos ante una (otra) representación.

En el siguiente segmento (figs. 80-91) se procede a la visita de otro de los principales símbolos franquistas: El Palacio de El Pardo, residencia oficial del dictador. Con el mismo patrón musical de carácter experimental usado al principio del film (segmento 2), un rótulo nos sitúa en el lugar, mientras otro presenta a Francesc Luqueti, el actor que ha acompañado la puesta en escena en segmentos anteriores y que desciende por las escaleras del jardín del palacio. La sola presencia del actor acerca el lugar al espectador, lo desmitifica, lo vacía, le extirpa su carga simbólica normativa y le insta a la cualidad de museo paleontológico, de espacio sórdido en el que el tiempo se ha detenido conservando los fósiles de la dictadura. Un zumbido irrumpe al tiempo que un plano general a contraluz muestra cómo el actor se introduce en el interior (fig. 83). La iluminación significativa designa el paso al lado oscuro y más oculto del régimen, apoyado por la inserción de una música lenta de violoncelo, trágica. En el interior, por primera vez en el film la voz del narrador (que bien puede ser la del propio personaje, ya que cada vez que podemos escucharla está el actor en pantalla) reflexiona sobre la estructura del movimiento y el estado franquista, mientras el actor deambula entre la intimidad del dictador, la sala del consejo de ministros,

sus uniformes y gorras de plato, sus aposentos, sus habitaciones barrocas, de tinte clasicista que reflejan un ambiente conservador, caduco, aferrado al pasado. El zumbido se hace ensordecedor, un plano general del exterior despide la visita.

El siguiente segmento (figs. 92-99) inaugura el segundo bloque del film que se articula a través de las estrategias de representación que ha implementado en el primer bloque aunque con matices diferentes, más centrado sobre todo en la reconstrucción dramática y la representación. La cámara móvil sigue a dos personajes que recuerdan sus experiencias en el exilio paseando por un bosque en otoño plagado de hojas secas sobre el camino. Los dos exiliados son presentados mediante sendos rótulos sobreimpuestos, José Carretero y José Prats, intelectuales republicanos obligados a abandonar el país tras la guerra civil. Los planos generales en la distancia en los que se intuye a los personajes entre la masa forestal que muda su piel, planteados como fragmentos de un plano secuencia, muestran la cara de un exilio olvidado (oculto entre las hojas caídas del tiempo y la dictadura), difuso, cuya memoria extinta en España durante cuatro décadas es reivindicada e incluida en el film como un actor político más a tener en cuenta en el proceso democratizador al que se enfrenta el país. Los juegos con el sol en el interior de los encuadres denotan una esperanza, una oportunidad de recuperación histórica de la memoria, como parte integrante del cambio político y el ascenso de las libertades que se intuye desde hace largo tiempo.

A continuación, un noveno segmento (figs. 100-104) nos sitúa en las ruinas de la ciudad de Belchite destrizada por los bombardeos del bando nacional en agosto-septiembre de 1937 durante la guerra civil española hasta lograr la rendición de las tropas republicanas que

resistieron hasta la extenuación. Al acabar la guerra, Belchite permanece tal y como había quedado tras el asedio del bando nacional, simplemente como un nombre perdido en el recuerdo. Frente a este hecho, la actitud del realizador es reveladora, se muestra el pueblo deshecho por las bombas como un espectro del que podemos ver las siluetas acompañado de una música de reminiscencias ceremoniales, se testimonia la barbarie, se reivindica el rescate del olvido.

El décimo segmento (figs. 105-109), introduce la entrevista personal a José M^a Gil Robles, antiguo dirigente democristiano que es presentado en un despacho burgués como representante de la Federación Popular Democrática. El planteamiento de la puesta en escena se asemeja al de una entrevista convencional, aunque el entrevistado aparece en diferentes encuadres. Primero (fig. 105), un plano medio en el que habla sobre su experiencia en el exilio; después (fig. 106) tras la mesa de su despacho de jurista responde a una pregunta del realizador que se deja oír por primera vez en el film; seguidamente (fig. 107) un plano ligeramente contrapicado en el que aparece literalmente repantigado en el sillón con la panza en primer término en consonancia con sus manifestaciones como católico que se expresa por la independencia del binomio iglesia-estado; finalizando con un primer plano del personaje. Esta diversidad de encuadres parece indicar el grado de escrutinio al que es sometido por el autor, los diferentes puntos de vista nos dejan ver un personaje multiforme y contradictorio, encajado en una tradición de oposición a la república que pervive en el transito hacia la democracia.

El segmento que le sigue (figs. 110-129) pone en escena a través de la reconstrucción dramática un episodio (bastante común en ese periodo) de represión policial franquista a células activistas de

organizaciones políticas clandestinas. El comienzo de fragmento no puede ser más revelador, sobre un fondo musical basado en un zumbido repetido que se acrecienta a medida que avanza la escena, en una pantalla de sala cinematográfica, se abre el telón, otra referencia explícita a la representación. En la pantalla en blanco comienza la proyección, de momento no sabemos si asistimos a una videocreación, a un film experimental, extrañados por dos luces (roja y naranja) en primerísimo plano que parpadean (fig. 111). La composición del encuadre se convierte en una especie de *mîse en abîme* por la que nosotros, desde el punto de vista del que se encuentra enfrente de la pantalla en la que transcurre la proyección este film, podemos también tener el del interior de la sala (del espectador que ve ese otro supuesto film dentro del que nos ocupa) en la que se proyectan esas imágenes. Así, tenemos tres niveles de mirada que se encajan en un solo plano: una primera pantalla, en la que nosotros contemplamos *Informe General*, una segunda pantalla vacía que se abre ante nosotros en el film ofreciéndonos otro soporte para nuestra mirada, y una tercera superficie de lectura que vendría determinada por las imágenes que se proyectan en ella.

Bruscamente el realizador nos introduce en el interior de la esta representación con el plano que ubica ese primerísimo plano anterior (fig. 111) de unas luces parpadeantes en un contexto más amplio del exterior de una calle en plena noche (fig. 112) en la que un coche pone el intermitente para girar (hacia la derecha). Las luces del vehículo se abren paso en la oscuridad urbana dirigiéndose hacia la posición en la que se encuentra la cámara. Sobre el fondo oscuro de los planos nocturnos aparece superpuesto el rótulo “Declaración Universal de los derechos humanos, París, 10 de Diciembre de 1948” (fig. 115). En el interior de un

piso, varias personas trabajan aceleradamente con multicopistas. A través de un montaje paralelo (un recurso que se utiliza por primera vez en el film y que parodia de algún modo el lenguaje cinematográfico normativo del cine negro americano) observamos cómo los supuestos integrantes del vehículo suben por las escaleras de un edificio mientras otro rótulo muestra el artículo 3 de la citada declaración: “Toda persona tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad personal” (fig. 117).

A partir de aquí la estrategia de montaje se basará en la confrontación de los rótulos con la acción que se desarrolla en la escena representada. Estos individuos penetran en la casa y de un modo violento comienzan a maltratar a todos los habitantes uno a uno. Ahora sí, ya sabemos que se trata de la policía secreta franquista en su proceder habitual en las tan frecuentes operaciones contra grupúsculos por supuestas actividades subversivas (se observa cómo en la pared de alguna de las habitaciones cuelga una bandera comunista, fig. 118). Las personas son arrastradas, empujadas, golpeadas, una pareja es sorprendida desnuda en la cama (el actor es Francesc Luqueti de nuevo, que se convierte en un elemento fundamental para la continuidad de la dramatización) mientras los artículos desfilan por la pantalla en sobreimpresión: el artículo 12 sobre la no injerencia en la vida privada y el derecho a la protección de la ley (fig. 122) o el artículo 5 contra la tortura, los tratos vejatorios, inhumanos y degradantes para la persona (fig. 126). También el Pacto Internacional por los derechos económicos, sociales y culturales de Naciones Unidas de 1966, donde se explicita en el artículo 10 que cualquier persona privada de libertad será tratada de acuerdo al respeto inherente a su dignidad como humano mientras en escena se nos muestra cómo se hunde la cabeza de uno de los activistas (Francesc Luqueti) en la

bañera y se le golpea con la cabeza contra la pared (fig. 128-129).

Evidentemente el cometido de esta secuencia es claro, por un lado, evidenciar en imágenes lo que algunas personas habían sufrido por su oposición al régimen y tratar lo que por el silencio de los medios de comunicación había sido imposible hasta ese momento, por otro, mostrar los verdaderos métodos represivos del régimen durante cuarenta años, su desprecio del derecho internacional más básico y elemental de manera repetida, sistemática, organizada, con todo el potencial represor y la perversión que conlleva que tal violencia emane de una institución (aunque sea autoritaria, ya en ese momento muchos falangistas han tendido puentes hacia el centro en un intento desesperado por salvar su propia piel y no tener que exiliarse, como había ocurrido con sus enemigos del bando republicano tras la guerra civil).

La representación continúa en el siguiente segmento (figs. 130-146), que reconstruye una escena de un montador en un archivo fílmico que revisa la producción por excelencia sobre la guerra civil desde la perspectiva del franquismo: *Raza* (J.L Sáenz de Heredia, 1942). Estos segmentos dedicados a la reconstrucción dramática de diversas situaciones son el único elemento donde funciona en el film una cierta relación de causa-efecto, donde hay una continuidad narrativa, aunque difusa, que permite el funcionamiento de la estrategia representacional, como se deriva de este análisis. Mientras la voz en *off* del narrador explica que se trata de un archivo fílmico sobre la guerra civil del bando nacional (del mismo modo que en otros segmentos anteriores), Luqueti representa el papel del montador que se propone realizar una síntesis del film con el fin de mostrárselo al espectador (la referencia al montaje es de

nuevo explícita en una frase del personaje que le pide al ayudante la empalmadora).

Selecciona latas de películas de las estanterías del archivo (figs. 130-131) en un plano con una destacable profundidad de campo, para, a continuación, sentarse en la moviola y comenzar el trabajo (fig. 133). Como si se tratase de un plano subjetivo por el que vemos a través de los ojos del montador (ya hemos apuntado anteriormente que éste podría representar al propio autor o al espectador, normalmente ausente en la enunciación) se nos muestran imágenes del film filofalangista, que construye su discurso a base de la técnica del collage, la sucesión de portadas de periódicos (el ABC únicamente en este caso) y el encadenado significativo más obvio, las imágenes de desfiles militares de la victoria nacional y la soflamas del protagonista hasta el rótulo que anuncia su fin (fig. 146).

El realizador trata de mostrarnos cual es el discurso en imágenes (por tanto, la ideología) del régimen. Un imaginario basado en el integrismo de la fe religiosa, la tradición de la familia y el espíritu medieval de las cruzadas (ahora contra el materialismo) que proyecta la figura del héroe-iluminado como profeta salvador y conductor (*Fuhrer*, en alemán) de los destinos patrios. En definitiva, todo un ideario político religioso que tendría su plasmación práctica en las cuatro décadas de dictadura en España. No es de extrañar que el guión fuera firmado bajo el seudónimo de Jaime de Andrade por el propio Franco.

El siguiente segmento (figs. 147-155), también de carácter experimental, sitúa al actor en un pueblo abandonado, revisitando los lugares perjudicados por la economía franquista de la posguerra y las décadas siguientes. Iniciado con unos planos generales de exterior (fig.

147) que, acompañados de una música arrítmica compuesta por un llanto lento y una percusión puntual (un tanto fúnebre) a los que se agrega inmediatamente una flauta dulce, muestran una población aparentemente abandonada en medio de las llanuras desiertas de vegetación, la cámara se introduce por el interior del conjunto, rastreando callejas y portones, ante los que literalmente posa Francesc Luqueti (fig. 152-153). Al mismo tiempo, la voz *off* del narrador (de nuevo) realiza un análisis diacrónico del estado agrario español desde 1939, repasando las causas de la progresiva despoblación del entorno rural, como la gestión laboral del estado y la creciente industrialización vivida en los años cincuenta y sesenta, que producen un millón más de exiliados que se suman a los de la guerra civil, etc.

Para nuestra sorpresa, el actor encuentra gente en el pueblo a la que saluda (fig. 154), aún quedan ancianos en estos lugares olvidados. Tras el saludo, en un plano secuencia lejano, el actor se dirige andando hacia la cámara (fig. 155). Hablando, parece suplantar la explicación del narrador y nos confirma que, pese a la falta de sincronismo entre imagen y sonido (un elemento muy presente en la obra de Portabella, que no aparece demasiado en este film dado que está fundamentalmente articulado por charlas coloquios –en las que por otra parte sí se usa el sonido *out* como elemento discursivo-), son la misma voz.

El siguiente segmento (fig. 156-170) inaugura el tercer bloque del film, en el que la representación se sustenta principalmente sobre las charlas-coloquios, a la manera del primer bloque. Al principio, se nos muestra cómo tres representantes políticos acceden a la sala y se explicita la presencia del aparato cinematográfico ya que se muestran los focos, el travelling o el propio Portabella que cierra la puerta (fig. 156-157). Así,

se centra en un largo debate entre Enrique Tierno Galván (PSP), Simón Sánchez Montero (PCE) y Joaquín Ruiz Jiménez (Izquierda Democrática), planificado sobriamente, con un ritmo pausado, a base de largos travellings que rodean a los conversadores. El ambiente en el que aparecen es también sobrio, en un amplísimo despacho repleto de libros y legajos. Tras una discusión de matices (fundamentales) entre la izquierda, los intervinientes se levantan para marcharse, despidiéndose del realizador y del equipo (fig. 168-170) en un gesto que se incluye en el montaje para volver a mostrar la presencia del dispositivo fílmico, para resaltar insistentemente el lugar desde el que se lleva a cabo la enunciación, invirtiendo completamente el discurso de la transparencia. De nuevo, aunque el tratamiento es distante, fundamentado en la observación de las charlas, no es neutral en absoluto.

A continuación, se dedica un segmento (figs. 171-183) a los representantes de los partidos de la izquierda revolucionaria Eugenio Ríos (MCE), Nazario Aguado (PTE) y Amancio Cabrera (ORT). Cabe destacar la ubicación física del debate entre estos grupos políticos para comprender el lugar simbólico que el autor les asigna en el proceso de democratización que vive el país. La charla entre estos tres representantes se realiza, paradójicamente, en la azotea del céntrico edificio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde el viento es molesto, el sonido del tráfico ensordecedor y la distancia del suelo, insalvable. La conversación se desarrolla en un ambiente que no fomenta el diálogo, que dificulta la comunicación, la comprensión y amplifica las interferencias entre los discursos.

Así, se da una imagen de la izquierda revolucionaria que se debate en las alturas, lejos de la realidad, en posiciones teoricistas poco

aplicables al nivel de la calle, que expresa sus reivindicaciones con dificultad, en medio de un sonido de fondo del tráfico urbano (que puede representar la masa popular) que “tapa” sus ininteligibles discursos. La posición del cineasta es, una vez más, explícita en este segmento. Como elemento que remarca su presencia e interpretación de la escena, se incluye en el montaje un momento en el que un personaje trata de agacharse para no entrar en campo al traer un café para los representantes políticos. La puesta en escena queda evidenciada por ese momento imprevisto en el que los participantes disfrutaban de un rápido café (fig. 178-179). Al final, la charla termina en un ambiente interior un poco más adecuado, más favorable para la comprensión, aunque ya no se les concede tiempo.

Entre este y el siguiente segmento se inserta un fragmento único en el film que, actuando como signo de puntuación, sirve de transición entre uno y otro (figs. 184-187). En un ambiente extrañante producido por la música experimental atonal, Francesc Luqueti representa una danza insólita, de movimientos expresionistas e inspiración contemporánea. Una nueva modalidad de representación es incluida en el film como potenciación de la significación, completando un abanico de estrategias de una diversidad sin límites. La expresión a través del cuerpo y del movimiento muestra el interés del realizador por la construcción de un lenguaje integrado por códigos particulares y propios. Esta danza anuncia el dramatismo temático del siguiente segmento (preludia un episodio, esta vez real, de represión del régimen) que se compone a su vez de dos subsegmentos diferenciados.

El primero de ellos (figs. 189-201), que trata sobre la ejecución del militante de ETA Juan Paredes Manot, alias *Txiki*, se acompaña con la

música del Himno del Gudari. Se nos presenta la entrevista realizada en el interior de un coche en marcha en la que los dos abogados del preso, Marc Palmes y Magda Oranich, recorren con el equipo de rodaje el mismo camino que recorrieron el día de la ejecución con el reo, relatando detalles del momento. Una vez en el exterior, se dirigen junto al equipo de rodaje al punto exacto del fusilamiento. El encuadre incluye a Portabella y su equipo (fig.194) caminando por una pista forestal en busca del lugar (en un nuevo intento de resaltar la presencia mediadora del aparato cinematográfico), avanzando entre el monte bajo. Localizan, guiados por los dos abogados, el emplazamiento, donde los propios abogados se colocan reproduciendo y relatando la escena, señalando a la cámara la zona exacta en la que se produjo el asesinato institucionalizado. Unos planos exteriores del bosque vasco en plena puesta de sol, se intercalan con el mar, los paisajes, para dar paso al posterior subsegmento.

El segundo (figs. 202-210) se inicia fundiendo los planos de las nubes de los paisajes anteriores con el humo de los complejos industriales del río Bidasoa, sobre un fondo musical experimental, puntuado con una percusión. La música se integra con el sonido ambiente mientras un rótulo sobre planos de archivo en blanco y negro (los créditos finales nos revelan que esas imágenes han sido cedidas por el Colectivo de Cine de Madrid, probablemente del material de su film *Vitoria*, o de algunos descartes) expresa: Vitoria 1976 (fig. 205). Se pone en marcha así un ejercicio de contrainformación sobre los sucesos acaecidos en esa ciudad vasca a causa de los que varios obreros resultaron muertos por la represión violenta de la policía franquista en el transcurso de unas movilizaciones populares. Los planos generales de las

movilizaciones multitudinarias que acompañan el sepelio se acompañan del sonido del *speech* de un orador que pide frente a la ingente masa popular la clarificación de los hechos. El ambiente reivindicativo y colérico se hace patente. Como colofón, en contraste con las imágenes anteriores, unos planos exteriores generales de un caserío vasco se intercalan con planos de la naturaleza del Valle de Baztán, mientras una voz *off* en euskera proclama “Euskadi Ta Askatusuna”, Euskadi y Libertad, clausurando el fragmento con la imagen del árbol de Guernica (fig. 210).

El posterior segmento (figs. 211-219), en el que se procede a realizar una entrevista al líder del PCE, Santiago Carrillo, contiene algunas de las claves ideológicas del film. En primer lugar, es la única entrevista en solitario en la que Portabella aparece junto al entrevistado, cara a cara, en un diálogo entre militantes comunistas que se hace extensivo al espectador (fig. 213). El contacto se produce, pues, en un ambiente distendido, íntimo, en el que la conversación avanza de modo fluido convenientemente guiada por el realizador/entrevistador. La planificación, mesurada, pausa el ritmo de las declaraciones. Primero sentado en primer plano (fig. 214), después caminando con Portabella como interlocutor (fig. 218), finalmente de pie, estático (fig. 219), Carrillo se expresa con total tranquilidad, sin opiniones en contrario, como la única voz digna de ser contemplada/escuchada desde tan cerca. En segundo lugar, el espacio en el que se realiza la entrevista, la casa-diseño del artista gráfico Alberto Corazón, luminosa, vanguardista, denota transparencia, reviste de actualidad el discurso del entrevistado y lo sitúa en contacto con la modernidad. De nuevo, el discurso del realizador destila partidismo.

El film prosigue con un breve segmento (figs. 220-224) en el que la cámara visita el abandonado e inoperante desde la guerra civil *Parlament Català*, con Francesc Luqueti de guía. El recinto de la institución se muestra en desuso, desatendido, sucio, con los sillones vacíos llenos de polvo, en una imagen del olvido al que fue confinado durante el franquismo. Una música de piano lenta, triste, refuerza el sentido. Puede que para el cineasta sea tiempo de restaurar su actividad.

Como elemento de puntuación, introduce el siguiente debate entre cuatro representantes políticos catalanes, Antoni Canellas (UDC), Joan Raventós (PSC), Goyo López Raimundo (PSUC) y Jordi Pujol (CDC). El debate se centra sobre los derechos de representación nacionales del pueblo catalán y su función en el conjunto de España, algo que en la actualidad levanta las más radicales y patrióticas críticas por parte de ciertos sectores políticos conservadores. La planificación (figs. 225-233) se establece en torno a la estabilidad y la sobriedad. Los *travellings* pausados, las panorámicas y los habituales planos de reacción con sonido *out*, retratan un debate (por otro lado enmarcado en un lujoso salón de un chalet de la burguesía catalana del que se aprecia el jardín a través de los inmensos ventanales) sereno, entre compatriotas dispuestos a entregarse a su tierra.

Seguidamente, un rótulo muestra el Palau de la Generalitat (fig. 234), en cuyo interior dos operarios retiran un cuadro, que representa a Franco y su esposa, de una de las estancias. Los símbolos caen, la imaginería imperial se desmorona, el curso de la historia trae nuevos vientos que desempolvan antiguas aspiraciones y deseos.

El último segmento (figs. 237-241) presenta la entrevista al monárquico Antonio de Senillosa, realizada por una actriz que interpreta

a una periodista francesa. El juego retórico despliega su potencial a través de la puesta en escena, al tiempo que se lanza la apoteosis final del film. Es significativo que este personaje se incluya en el último lugar, no sólo por su relevancia en el lanzamiento de este fragmento final, sino por ser la opción política que, habiendo sido legitimada por el franquismo iba a ser la sucesora en el poder que abandonaba el régimen.

El tono de esta representación-entrevista muestra el carácter del sector que representa Senillosa (que por otra parte es antiguo compañero de Portabella en las noches barcelonesas del pub Bocaccio), que invita a la supuesta periodista a tomar una copa mientras pone en el tocadiscos un vinilo de la ópera *Salomé* de Richard Strauss, que suena en *off* y le pregunta teatralmente a su invitada en francés: “¿Aimez vous l’opéra?”(fig. 241).

Esta última representación da paso a otra, considerada la representación integral por reunir todas las artes, la ópera en el Liceu de Barcelona, donde la soprano Montserrat Caballé, majestuosa, interpreta los compases finales de dicha partitura (fig. 242).

“Cuando el telón caiga sobre ella caerá también sobre el film: final de la historia, final de la representación”³⁸³ La apoteosis explota ante nuestros ojos (fig. 243), los aplausos del público, en pie, clausuran la(s) representación(es). Así, un fundido a negro (fig. 244) da paso a los créditos finales que cierran el film (fig. 245).

Como hemos visto, *Informe General* se sitúa en el terreno del ensayo cinematográfico, aportando elementos originales en busca de un

³⁸³ Torreiro, C. “Derivas militantes: el cine de Pere Portabella entre el tardo franquismo y la transición democrática”, en: Expósito, M. (coord.): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Barcelona, Ediciones de la Mirada/MACBA, 2001.

lenguaje propio, vanguardista, subversivo, que propone la búsqueda y la experimentación como recetas necesarias para cualquier trabajo fílmico. Tanto el film como el autor se pueden considerar como un verdadero caso aparte, como especímenes exóticos en el convulso panorama político-cultural de aquellos tiempos.

Así, según nuestro propio criterio, creemos encontrarnos ante un auténtico film-documento histórico validable para cualquier estudio riguroso de la sociedad española del periodo que, por un lado, recopila entrevistas de los personajes (pese a las ausencias) más relevantes en el devenir político español de las dos siguientes décadas, por otro reivindica la necesaria y aún hoy difusa Memoria Histórica de la guerra civil.

Se llega a proyectar un pase en Televisión Española en el programa debate. La Clave, entre 1977 y 1978, aunque se difunde de una marea más activa por los circuitos marginales que en este momento funcionan con efectividad en Cataluña y el resto del estado español, tal como nos ha manifestado Martí Rom.

Evidentemente, su realización comporta una voluntad explícita de intervención directa en la sociedad a través de la reflexión y el análisis político-estético del franquismo y la transición, que se concreta en el retrato de la mayor parte de las opciones políticas aún ilegales en ese momento. Por tanto, se erige como un mosaico de la izquierda española del periodo al tiempo que interroga sobre el modo en que es transmitido el lenguaje y su ideología a través de las imágenes. Su heterodoxia representacional, la convivencia de la entrevista y la reconstrucción, la puesta en evidencia repetida de los mecanismos narrativos, la convierten en una producción inconformista, radical, provocadora, en fin, una obra singular e irrepetible..

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

CONCLUSIONES

Síntesis General

Hemos llegado hasta aquí después de analizar algunos de los aspectos fundamentales que han motivado la génesis y crisis de las cinematografías de intervención política en España durante el periodo que abarca desde 1967 a 1982. Nuestra voluntad ha sido, desde la constatación física de la existencia de un cine no reconocido por la historiografía fílmica, diseñar un entorno que nos permitiera ubicar y estudiar estas prácticas cinematográficas clandestinas con diferentes, aunque complementarios, objetivos: reivindicar su memoria y estudio, situarlas histórica, política y estéticamente en el panorama cinematográfico militante nacional e internacional, y examinar su lenguaje fílmico y el alcance de sus propuestas.

Para abordar este cometido particular hemos discurrido antes por algunos caminos que nos han ayudado a centrar teórica, historiográfica e ideológicamente las actividades fílmicas de las que nos hemos ocupado y hemos ido estableciendo conclusiones parciales. Así, los planteamientos teóricos del primer capítulo no sólo han sido el asiento fundamental de las cuestiones centrales de nuestro estudio, sino que han situado nuestro propio punto de vista ideológico sobre los diferentes aspectos de la relación entre creación fílmica y militancia política. Hemos evidenciado la estrecha relación existente entre las imágenes y el ejercicio del poder a través del acercamiento a los planteamientos de algunos pensadores que refuerzan este punto de vista desde múltiples y diversas perspectivas hasta nuestros días.

Hemos visto como la política es un ejercicio humano ineludible, que filtra cualquier acción individual que tenga que ver con la sociedad, impregnando la producción cultural del individuo. También nos hemos posicionado en cuanto a la representación y su manifiesto potencial creador, distanciándonos expresamente de las concepciones que la identifican con la reproducción, la neutralidad o la transparencia del discurso. En ese punto, hemos creído necesario demostrar que las imágenes son vehículos de la ideología, que no son, como se pretende desde el nacimiento de la fotografía incluso, un reflejo científico de la realidad, una huella verificable, sino todo lo contrario, instrumentos al servicio del discurso en el que se insertan como elementos multifuncionales y potencialmente significantes.

Como ilustración, hemos aportado una (necesaria) reflexión-debate que tuvo lugar en los años setenta en Francia entre las revistas especializadas *Cahiers du Cinéma*, *Tel Quel* y *Cinéthique* que se posicionaron en torno a la consideración del aparato cinematográfico como reproductor de ideología y que causaron un impacto notable en los autores/militantes españoles. Estos debates y las posiciones de *Cahiers*, desde las que se aprecian diferencias de lenguaje en los films que nos permiten hablar de un cine revolucionario, han estado presentes durante el transcurso de nuestra argumentación.

Del tema central subyacente en estos debates, a saber, la consideración sobre la representación cinematográfica de la realidad, surge nuestro inmediatamente posterior acercamiento a las dicotomías entre documental y ficción. Con ellas hemos querido eliminar cualquier duda sobre el componente ficcional de toda representación, denunciar una falsa división maniquea, resaltar la imposibilidad de “encerrar” la

realidad en el interior de una imagen o representación, describir el desbordamiento que nos produce lo real y reconocer nuestro acceso limitado exclusivamente a lo que somos capaces de simbolizar. Con ello pretendemos abrir nuestro punto de vista en busca de propuestas que trasgredan los límites normativos impuestos a las etiquetas de documental o ficción, que propongan mecanismos de construcción e identificación audiovisual en los que interaccionen realidad y reconstrucción ficticia.

Por último, hemos tratado de definir el objeto cine militante en busca de una especificidad propia que ayude a identificarlo al tiempo que a desmarcarlo de opciones fílmicas de contenido político que, sin embargo, emplean estrategias discursivas que reproducen la ideología dominante. Con todos estos puntos de vista teóricos, pretendíamos, pues, robustecer la tesis de que la intervención fílmica en el terreno de la ideología y la puesta en cuestión de los mecanismos discursivos hegemónicos son una herramienta político-estética de primer orden que ha vivido coyunturas históricas y nacionales particulares en las que su actividad ha contribuido, por un lado, a transformar las condiciones económico-políticas que oprimían a las capas populares y, por otro, a renovar el esclerotizado lenguaje cinematográfico del momento como, en el caso español, de las cinematografías de intervención política durante el tardofranquismo y la transición democrática.

Esta consideración nos ha llevado a plantear un estudio diacrónico de las experiencias cinematográficas militantes en el contexto internacional hasta la década de los setenta, al que hemos asignado diversas funciones: la primera, realizar una travesía histórica que nos proporcionara un boceto del contexto internacional del cine militante

para ubicar la trascendencia de las experiencias españolas en relación a movimientos anteriores o coetáneos de características similares. La segunda, analizar la trayectoria de ciertos movimientos que comparten estrategias, orientación y aspiraciones con algunos de los cineastas y colectivos que se desarrollan en España entre 1967 y 1982. La tercera, completar la perspectiva teórica para establecer un “estado de la cuestión” general que nos permita introducirnos plenamente en el estudio del caso español.

Así, nos hemos acercado más detenidamente al contexto socio-político español del franquismo para observar la evolución de la gestión cinematográfica del régimen, la génesis de la resistencia antifranquista y los intentos de renovación que vive el cine español hasta el periodo que estudiamos. Este contexto condiciona de manera radical las cinematografías militantes, hasta el punto de ser la causa principal tanto de su génesis como de su crisis. Los primeros intentos de renovación encarnados por el Nuevo Cine Español son el punto de arranque de una actitud que, en diferentes intensidades, busca nuevas fórmulas de expresión cinematográfica bajo la dictadura franquista, de cuya crisis y paulatino desgaste emergen múltiples movimientos que ejercen su resistencia en el terreno fílmico aunando militancia política y trasgresión estética.

En el corpus de este trabajo, nos hemos enfrentado a un problema de difícil solución. En nuestro ánimo no ha estado en ningún momento realizar un catálogo exhaustivo de las opciones fílmicas que por una u otra razón (por su militancia expresa o su carácter experimental) fueran susceptibles de ser consideradas adecuadas para el estudio. Pese a que nos hemos visto obligados a ofrecer una panorámica previa sobre la

globalidad de un movimiento multiforme en aras de una mayor claridad expositiva y amplitud de mirada, hemos restringido posteriormente nuestro interés a un número relativamente reducido de cineastas, colectivos y obras con el objetivo de acercarnos de un modo más profundo a sus propuestas y observar sus modos de organización, producción y exhibición. No hemos querido adoptar una perspectiva cuantitativa, sino representativa y cualitativa. Desde este punto de vista hemos comprobado la especificidad de cada una de las propuestas estudiadas, observando sus diferentes orientaciones y perspectivas fílmicas a través del análisis de algunas obras del periodo (cuyo criterio de selección ha sido también la representatividad).

Verificación de hipótesis

Una vez realizados estos análisis nos encontramos en disposición de comprobar si las hipótesis que hemos manejado desde el principio se verifican o no, como base necesaria para formular nuestras propias conclusiones.

Nuestra primera hipótesis apuntaba hacia que *“este florecimiento político estético, arropado contextualmente por movimientos reivindicativos de todo tipo, estimula el panorama del cine español de aquellos años y supone un episodio sin precedentes en la historia del cine”*. Así, nuestra suposición sobre el papel determinante del contexto político social del momento se ha visto completamente ratificada. Como hemos comprobado, se verifica porque la génesis del movimiento fílmico de oposición al franquismo se integra en todo un proceso de más amplio calado que se deriva de una coyuntura compleja basada en el agotamiento e intento de perpetuación de un poder caduco y la creciente

resistencia organizada desde el movimiento antifranquista de base. No se pueden aislar estas prácticas de dicho contexto particular e irrepetible del tardofranquismo. La proliferación de siglas políticas de todo tipo, la exponencial expansión del asociacionismo y la militancia política son elementos no sólo imposibles de desligar del movimiento cinematográfico militante, sino motivadores primigenios de su desarrollo y perspectivas.

Al calor de tales transformaciones políticas profundas surgen diferentes grupos y cineastas que tratan de unir sus esfuerzos a los del movimiento antifranquista. Las respuestas de los cineastas militantes con los que nos hemos entrevistado confirman tal hecho, por ejemplo Mariano Lisa nos cuenta en su entrevista: “El ambiente de la época era propicio para la aparición de un cierto cine de resistencia dado que el franquismo se veía cada vez más debilitado ya que al estar identificado con una sola persona, que se encontraba en un avanzado estado de decrepitud, el conjunto de la sociedad preveía su inminente final. En ese momento se habían rebajado bastante los mecanismos de control y de represión, que no actuaban del modo en el que lo hacían en los años cuarenta”. También, en el mismo sentido, Martí Rom matiza: “En ese momento asistimos a una radicalización de la política, se intuye que Franco va a acabar muriendo y eso produce un cierto ambiente de optimismo”. Esta es una constante que se repite en todas nuestras investigaciones, por lo que podemos asegurar la ratificación de la hipótesis.

En cuanto a nuestra segunda hipótesis, se planteaba que *la posición personal de los cineastas es la causante del particular desarrollo de las cinematografías de intervención en el periodo que nos*

ocupa. La intuición de que la posición personal de los cineastas es la causa de la aparición de estas cinematografías militantes e independientes, queda también plenamente confirmada. Hemos podido comprobar en la investigación cómo los films provienen de la energía particular de personas con sensibilidad política y estética (algunas militantes en organizaciones políticas de izquierda, otras simplemente simpatizantes) que no son coordinadas desde ningún partido político u organización sindical.

La falta de gestión cinematográfica en los partidos antifranquistas es un hecho determinante en el desarrollo independiente y atomizado de las cinematografías militantes en España (aunque cabe señalar la actividad de ciertos grupos de extrema izquierda con células de cine -conocidos como “paracaidistas”- que fomentan la producción de films militantes). El PCE, a diferencia del PCF y el PCI, no promueve el cine a través de un organismo propio como el francés UNICITE o el italiano UNITELEFILM, lo cual desde un punto de vista estructural convierte el movimiento español en un mosaico de pequeños grupos que desarrollan sus actividades de modo aislado, disperso e inconexo aunque inequívocamente revolucionario. Las iniciativas de los militantes aficionados al cine son el único impulso común a todas las prácticas de este periodo en España. Mariano Lisa lo expresa así: “En concreto en relación con el cine la gente que se movía en ese ambiente comienza a tener un interés por cambiar la situación y por extensión cambiar el mundo, puede sonar muy grandilocuente, pero en ese momento lo contemplamos como una posibilidad porque mucha gente tiene ese mismo sentimiento político-fílmico”.

Nuestra tercera hipótesis, pretendía que “*la asunción de un lenguaje basado en la transparencia del discurso y la más simple propaganda por parte de buena parte de los colectivos y cineastas militantes del periodo supone, si no la anulación, la diseminación y claudicación de los objetivos subversivos y revolucionarios para los que fueron concebidos los films*”.

La impugnación del lenguaje fílmico de la transparencia como elemento indispensable para producir una cierta apertura textual que implementan algunas de estas producciones, se ha visto también corroborada parcialmente, según se comprueba en los análisis fílmicos realizados. Frente a la bipolaridad del análisis de J. Pérez Perucha³⁸⁴, que identifica (como hemos indicado en anteriores puntos de nuestra investigación) dos tendencias básicas sintetizables en, por un lado, la asunción de un lenguaje de la transparencia en aras de la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, y por otro, en el ataque de los mecanismos de comunicación y consumo del sistema capitalista a través de la impugnación de los dispositivos formales, significantes y retóricos del lenguaje cinematográfico dominante, nosotros debemos pensar en un tercer grupo de propuestas fílmicas que discurren a medio camino entre una tendencia y otra. Lo cual nos lleva a formular nuestras

Conclusiones

Así, hemos establecido unos gradientes que nos permiten situar adecuadamente cada film en el lugar que (creemos) le corresponde.

³⁸⁴ Pérez Perucha, J. “Las brigadas de la Luz”, *Catálogo del 45 Festival de Cine de Bilbao*, Bilbao, Zinebi, 2003, p.110

Hemos visto como *Un libro es un arma* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1975) se basa en el uso de la voz off y el “tapado” de la narración sonora con las imágenes (produciendo en algunas ocasiones un efecto redundante de sentido), en la linealidad y univocidad del discurso, al modo tradicional del noticiario cinematográfico, por lo cual la situamos en el más estricto terreno de la contrainformación (primera tendencia), sin albergar ninguna intención de trasgresión estética ni de puesta en cuestión de los códigos representacionales. Creemos que la utilidad de estos films es manifiesta, lo que se produce en ellos es un extraño distanciamiento entre la voluntad política y cinematográfica que los convierte en armas de un sólo uso, por decirlo de algún modo, es decir, cumplen una función de agitación en el momento de su producción, pero no resisten en absoluto el paso del tiempo ya que, al estar contruidos exclusivamente en función de la urgencia política de un determinado momento histórico y de la transparencia del discurso, cuando se observan con treinta años de diferencia, no aportan ningún elemento distintivo relevante en el aspecto cinematográfico. Pese a esto, no obviamos su decisiva función contextual de apoyo en imágenes al movimiento antifascista del periodo y su valor fundamental como documento histórico válido para cualquiera investigación relacionada que se lleve a cabo.

Justo en el extremo contrario de sitúa *Informe General* (Pere Portabella, 1976). Las estrategias experimentales basadas en un marcado repetido de la enunciación, así como la puesta en evidencia del dispositivo de mediación cinematográfico hacen que esta obra se erija como una representación integral, como un paradigma perfecto de la segunda tendencia, pendiente de desnaturalizar el código, de subvertir el

lenguaje fílmico como medio para alumbrar algún tipo de respuesta activa en el espectador. La lucha se lleva a cabo en el terreno de la ideología, donde las potenciales visiones del mundo derivadas de los códigos propios contruídos por Portabella en el film, desestructuran la proyección idílica de la mirada del poder, paralizan los mecanismos de identificación normativos, para producir una brecha de sentido, una plusvalía que se encuentra en el centro mismo del concepto de imagen. El análisis, la reconstrucción dramatizada y la observación detenida, en un ritmo fílmico calmo, pese a la buscada opresión de algún fragmento, se entretajan en un discurso que se muestra parcial, pero abierto, con una voluntad múltiple desplegada tanto en el terreno político como artístico. En ningún momento se asumen los imperativos de la narración, se busca un modo específico de articular las imágenes y el sonido a través de una cadencia reflexiva, cuyo cometido primordial es vehicular la resistencia ideológica frente a la hegemonía de las representaciones del régimen.

Entre estos dos polos, sin embargo, se sitúan el resto de films que hemos analizado (así como un gran número de los que hemos citado) y por ello hemos creído necesario señalar la existencia de una tercera tendencia-puente que conjuga (también en diferente grado) elementos diversos utilizados por los films encuadrados en las anteriores. Así, *Can Serra* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1976), se sitúa en un primer nivel, que podríamos denominar *primario*, en el que se asocian estrategias basadas en la voz de narrador en *off*, la transparencia enunciativa y el noticiario clásico (cuyo paradigma es paradójicamente el NODO franquista), con tenues intentos de construir sus propios estilemas, de resistir a la fagocitación ideológica del lenguaje idealista inscrito en los modos de representación convencionales. Este nivel primario se apoya

fundamentalmente en las estructuras narrativas convencionales, aportando tan sólo pequeñas pinceladas de un discurso desprovisto de esa carga ideológica. Es un nivel mínimo de elaboración formal que, al menos, denota claramente la conciencia de los autores sobre la importancia ideológica del lenguaje utilizado en la construcción de un film. Estos, pese a ser acuciados por la urgencia política del momento histórico y reproducir en parte los mecanismos sógnicos del sistema, introducen elementos que les permiten apuntar posibles vías de trasgresión, desarrolladas por muchos otros colectivos o films particulares.

Frente a este nivel primario, el film que encarna el verdadero espíritu de la tendencia, su más clara expresión, es sin duda *El Cuarto Poder* (Colectivo de Cine de Clase, 1970). En él cohabitan las más diversas estrategias representacionales desde el panfleto contrainformativo a la animación gráfica o la reconstrucción dramática y experimental de determinadas escenas. De este modo no sólo se erige como un instrumento eficaz de contrainformación, también trata de construir un discurso con sus propias claves de lectura que interpelan al espectador, quebrando su posición de receptor pasivo del sentido unívoco al que la narrativa normativizada le tiene acostumbrado. Es precisamente en esta fusión discursiva en la que el film (y la tendencia que señalamos) despliega su especificidad y capacidades significantes.

Recapitulando, pues, antes de acabar con un esbozo de las posibles vías de investigación futuras que se han abierto a lo largo de este trabajo y que pretendemos continuar estudiando próximamente, extraemos las siguientes conclusiones:

1. Ha existido en España durante el periodo 1967-1982 un tipo de cine que transita por el resbaladizo espacio que media entre actividad fílmica experimental y acción política militante.
2. Estas prácticas son resultado de un complejo proceso socio-político y cultural de ascenso de las libertades democráticas y crisis del franquismo.
3. El interés de los partidos políticos antifranquistas por el cine no favorece el desarrollo de un lenguaje revolucionario, dado los prejuicios y el profundo desconocimiento del medio cinematográfico que impera en las cúpulas de estas organizaciones.
4. Este cine ha sido condenado al ostracismo, pese a ser un objeto de estudio rico y todavía prácticamente inexplorado.
5. Somos conscientes de que esta investigación es un primer acercamiento, necesariamente global, a un objeto de estudio amplísimo y de un alcance fundamental. Esta es una primera incursión por un terreno fértil que, poco a poco, va despertando el interés de algunos investigadores.
6. Existe entre estas prácticas fílmicas (además de las dos tendencias señaladas por J. Pérez Perucha, que asumimos) una tercera tendencia en la que se funden el discurso formal vanguardista y la reflexión, agitación o análisis político-social militante.
7. En esta tercera tendencia los films se pueden distinguir según un criterio de gradualidad.

8. Es en este terreno en el que el cine de intervención política tiene un lugar idóneo para experimentarse como un dispositivo de cuestionamiento tanto de la realidad social que es mostrada en los medios de comunicación, como de los mecanismos de representación que la sociedad capitalista privilegia en función de los esquemas ideológicos dominantes.

Perspectivas futuras de investigación

En lo relativo a las perspectivas de investigación que han quedado esbozadas en nuestro trabajo y que consideramos de fundamental continuación, distinguiremos tres grupos.

1. Nos proponemos estudiar con mayor profundidad y amplitud los interrogantes teóricos que han sido esbozados en el capítulo inicial, acercándonos a planteamientos actuales que por estar fundados en la sociedad digital que nos envuelve (y a veces nos sustituye) aportan perspectivas diversas sobre tan espinosas y delicadas cuestiones como los conceptos de Política, Representación e Ideología, o la interacción entre Realidad y Ficción.
2. Pensamos no haber agotado en absoluto el estudio (que desde aquí reivindicamos como necesario) de las cinematografías de intervención en el estado español; de cada colectivo, cineasta e incluso film que se ha citado siquiera brevemente a lo largo de nuestra argumentación emana una línea de investigación desarrollable en el futuro que pretendemos continuar.

3. Por último, las corrientes heterogéneas contemporáneas que tienen el respaldo conectivo de Internet y la facilidad de acceso al soporte (en este caso videográfico) como punto de partida para el desarrollo de sus actividades de activismo audiovisual, se organizan de un modo particular y nuevo que ofrece múltiples vectores de investigación aún inexplorados. Paradójicamente esta última vía de investigación nos devuelve al principio, cuando esta Tesis no era sólo un ejercicio ético de recuperación de la memoria histórico-fílmica de un periodo fértil y desconocido, sino un estudio de las raíces primigenias de una actitud de intervención político cultural que en nuestros días vive otra *edad de oro* (como la que hemos tratado) y que merece nuestra más urgente atención.

Creemos que actualmente, inmersos en pleno siglo XXI, en el área de conocimiento de Comunicación Audiovisual resulta fundamental, evidentemente, el análisis de los productos audiovisuales comerciales que configuran el imaginario de los individuos y los discursos que los atraviesan; pero también el de aquellos que, situándose al margen de los circuitos industriales, desde la independencia, proponen alternativas a la homogeneización de la mirada, construyendo sus propias estructuras, escapando a clasificaciones, provocando la activa participación del espectador.

Si hubo un cine de intervención política -y es evidente que así lo podemos afirmar-, es necesaria su reivindicación historiográfica, ya que sólo emergiendo la valentía de sus necesarios discursos, será posible

constatar que tal intervención dejó una huella que afectó al devenir de los tiempos en nuestra todavía frágil democracia. Como paradigma, nos sirve hoy de prueba tangible; silenciarlo no supone otra cosa que, una vez más, “mirar hacia otro lado”.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Entre antes sobre después del Anti-cine*. CSIC. Madrid. 1995.
- AA.VV., *El Cine Español desde Salamanca (1955-1995)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995.
- ABRIL, G., *Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos*. Madrid, Editorial Cátedra, 1997.
- ADORNO, TH.W., *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- AGEL, H., *L'Espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978.
- AGEL, H., *Un art de celebration. Le cinema de Flaherty a Rouch*, Cerf, Paris, 1987.
- AGUILAR, M. A., *Las últimas Cortes del franquismo*, Barcelona, Avance, 1976.
- AGUIRRE, J., *Anti-cine. Apuntes para una teoría*. Fundamentos. Madrid. 1972.
- AITKEN, I., *Film and Reform. John Grierson and the Documentary Film Mouvement*, Routledge, London, 1990.
- ALEXANDER, W., *Film on the Left. American Documentary Film from 1931 to 1941*, Princeton University press, Princeton, 1981.
- ALFEREZ, G., *Asociaciones, partidos y acción política*. Editora Nacional, Madrid, 1974.
- ALLEN, R., GOMERY, D., *Faire l'Histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993.
- ALSINA THEVENET, H., ROMAGUERA I RAMIÓ, J., *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Catedra, 1999.
- ALTHUSSER, L., "Aparatos ideológicos de Estado", en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1975.
- ALTHUSSER, L., *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, Mexico D.F., 1981.
- ALTMAN, R., "Otra forma de pensar la Historia (del cine): un modelo de crisis", en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 22, Valencia, 1996.
- ALTMAN, R., *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- ALVAREZ, S., y otros, *Cine y revolución en Cuba*, Barcelona, Fontamara, 1975.
- ANDREW, J., *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

- ANTOLÍN, M., *Cine marginal en España*, XXIV Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1979.
- APARICIO, M. A., *El sindicalismo vertical y la formación del estado franquista*, Barcelona, Eunibar, 1980.
- ARBATOV, G., *El aparato de propaganda político e ideológico del imperialismo*, Madrid, Akal, 1975.
- ARENDDT, H., *Crisis de la Republica*, Madrid, Taurus, 1973.
- ARIAS NAVARRO, C., *Calendario para la reforma política*, Madrid, Secretaría General Técnica de la Presidencia del Gobierno, 1976.
- ARISTÓTELES, *Política*, Planeta, Madrid, 1997.
- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1985.
- ARNHEIM, R., *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971.
- ARTAUD, A., *El cine*, Madrid, Alianza, 1982
- ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Madrid, Edhasa, 1982.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- AUMONT, J., *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, J., *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.
- AUSTIN, J. L., *Como hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.
- BACHELARD, G., *La poetique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BAJTIN, M., *Estetica de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- BAJTIN, M., *Teoría y estetica de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BALANDIER, G., *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BALAZS, B., *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BALÁZS, B., *Le Cinéma, El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BARCELÓ, L., FERNANDEZ DE CASTRO, D., *Monos como Becky: la lobotomía como eje de reflexión sobre locura, medicina y ética a partir del documental de Joaquín Jordá y Nuria Villazán*, Barcelona, Virus editorial, 2001.
- BARNOUW, E., *El documental: historia y estilos*, Barcelona, Gedisa, 1996.

- BARR, A.H., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1985.
- BARSAM, R. M., *Non-Fiction: a critical history*, Indiana University Press, Bloomington, 1992.
- BARTHES, R., “Escritura Política”, en *El grado cero de la escritura*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.
- BARTHES, R., *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos crítico*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1987.
- BARTHES, R., *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- BASALLA, G., *La evolución de la tecnología*, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- BAUDRILLARD, J., *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- BAYÓN CERDÁN, J., *Conocimiento y Poder*, Ediciones de la U.A., Madrid, 1995.
- BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Barcelona, Rialp, 1966.
- BAZIN, A., *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973.
- BELLIDO LOPEZ, A., *Basilio Martin Patino, un soplo de libertad*, Valencia, Fimloteca de la Generalitat Valenciana, 1996.
- BELTRÁN, M., *La Elite burocrática española*, Barcelona, Ariel, 1977.
- BENJAMIN, W., “The author as a producer”, en Demetz, P. (ed.) *Reflections*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- BENJAMÍN, W., “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1988.
- BENVENISTE, E., *Problemas de lingüística general*, Mexico, Siglo XXI, 1974.
- BERGALA, A., *Pour une pedagogie de l’Audiovisuel*, Paris, Ligne Française de l’enseignement, 1977.
- BERGER, P., LUCKMANN, T., *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1978.
- BERTETTO, P., *Cine, fabrica y Vanguardia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- VOLOSHINOV, V. N. *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1993.
- BESAS, P., *Behind the Spanish Lens. Spanish Film under Fascism and Democracy*, Denver, Arden Press, 1985.
- BETTETINI, G., *Lay conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Barcelona, Catedra, 1986.

- BLANCO, J. J., *De Franco a las elecciones generales*, Madrid, Tecnos, 1978.
- BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J., EXPÓSITO, M., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BON, D., *Cinéma du réel et fiction : recherche pour une spécificité du film documentaire*, Tesis Doctoral, Paris, 1983.
- BONET, E., PALACIO, M., *Practica Filmica y vanguardia artistica en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.
- BORDWELL, D. THOMPSON, C., *El arte cinematografico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, D., *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematografica*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidòs, 1997.
- BOULANGER, P., *Le cinema colonial*, Paris, Seghers, 1975.
- BOURDIEU, P. *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- BOURDIEU, P., *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- BOURDIEU, P., HAACKE, H., *Libre-échange*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- BRECHT, B., *Escrito sobre el teatro*, Barcelona, Nueva visión, 1970.
- BRETON, A., *L'amour fou*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.
- BRONCKART, J.P., *Teorías del lenguaje*, Barcelona, Herder, 1980.
- BRUN, P., *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BRUZZI, S., *New documentary: a critical introduction*, Routledge. Londres, 1999.
- BUCKLEY, R., *La doble transición. Política y literatura en la España de los setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- BURCH, N., *Praxis del Cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.
- BURGER, P., *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- BUSTAMANTE, E., ZALLO, R., *Las industrias culturales en España*, Madrid, Akal, 1988.
- CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Madrid, Catedra, 1987.
- CALVACORESI, P., *Historia política del mundo contemporáneo*, Barcelona, Ariel, 1990.

- CAPARROS LERA, J. M., *El cine español bajo el régimen de Franco*. Publicaciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1981.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine político visto después del franquismo*, Barcelona, Dopesa, 1978.
- CARMONA, R., *Como se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CARR, E.H., *Qué es la historia*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- CARR, R., FUSI, J. P., *De la dictadura la democracia*, Barcelona, Planeta, 1979.
- CARRILLO, S., *Que es la ruptura democratica*, Barcelona, La Gaia Ciencia, 1976.
- CASASUS, J. M. *Ideología y análisis de los medios de comunicación*, Barcelona, Dopesa, 1972.
- CASSETTI, F., *El film y su espectador*, Madrid, Catedra, 1989.
- CASTANEDA, C., *Relatos de poder*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- CEBRIÁN J. L., *La España bosteza*, Madrid, Taurus, 1980.
- CERTEAU, M., *L'invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980.
- CHALVON, M. CORSET, P. SOUCHON, M., *El niño ante la televisión*. Barcelona, Editorial Juventud, 1982.
- CHAO, R., *Después de Franco, España*, Madrid, Felmar, 1976.
- CHEYFITZ, E. *The poetics of imperialism*, New York, Oxford University Press, 1991.
- CHOMSKY, N. *Estructuras sintacticas*, Mexico D. C., Siglo XXI, 1990.
- CHOMSKY, N., *Año 501: la conquista continua*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1993.
- CHOMSKY, N., *La responsabilidad de los intelectuales*, Barcelona, Ariel, 1969.
- CHOMSKY, N., RAMONET, I., *Como nos venden la Moto*, Barcelona, Icaria, 1993.
- CHRISTENSEN, T., *Reel Politics*, Blackwell, New York, 1987.
- COLECTIVO MARTA HERNÁNDEZ, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976.
- COLES, R., *Doing documentary work*, New York, The New York Public Library, Oxford University Press, 1998
- COMOLLI, J. L., *Técnica e Ideología*, Pretiche, Parma, 1982.
- COMPANY-RAMÓN, J.M., *La realidad como sospecha*. Valencia, I.C.RTV /Ediciones Hiperión, 1986.

- CONARD-MALERBE, P., *La oposición al franquismo*, Oviedo, Naranco, 1977.
- CORONADO, Q., *Todo lo que usted quería saber sobre el Poder y no se atrevía a preguntar*, Madrid, Fondo Natural, 1987.
- CRUSELLS, M., *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel, 2000
- CUADRA, B., GALLEGO, J., *Del consenso al desencanto*, Madrid, sales, 1981.
- CUESTA, M., *El terrorismo doméstico de Antoni Padrós en el cine independiente de la España de los años setenta*. Gerona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2003.
- DADOUN, R., *Cinéma, psychanalyse et politique*, Paris, Séguier, 2000.
- DE ESTEBAN, J., *Desarrollo político y Constitución española*, Madrid, Ariel, 1973.
- DE ESTEBAN, J., LOPEZ GUERRA, L. *La crisis del estado franquista*, Barcelona, Labor, 1977.
- DE MIGUEL, A., *La herencia del franquismo*, Madrid, Cambio 16, 1976.
- DEBORD, G., *La Sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F., *Rizoma*, Pre-Textos, Valencia, 1988.
- DELEUZE, G., *Las Sociedades de Control*, Ajoblanco, nº 51, abril 1993.
- DELEUZE, G., *Écrivain Non: Un Nouveau Cartographe*, Paris, Critique, 1975.
- DELEUZE, G., *Lógica del sentido*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2001.
- DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Editorial Paidós, 2001.
- DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Editorial Paidós, 2001.
- DEMÓSTENES, *Discursos políticos*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1996.
- DERRIDA, J., *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía – La retirada de la metáfora*, Barcelona, Ediciones Piados, 1993.
- DEVARRIEUX, C., *Cinéma du Réel : avec Imaura, Ivens, Malle, Rouch, Stork, Varda... et le cine-journal de Depardon*, Paris, Autrement, cop. 1988.

- DIEZ PUERTAS, E., *El Montaje del franquismo*. Alertes. Barcelona. 2002.
- DIEZ PUERTAS, E., *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.
- DOMÍNGUEZ VAZQUEZ, I., *Políticas culturales y cultura industrializada. La intervención pública en la industria cinematográfica*. Tesis Doctoral, Universidad de Deusto, 1990.
- DOR, J., *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.
- DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique . I- L'objet esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- EAGLETON, T., *WALTER BENJAMIN o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- EASTON, D., *Esquema para el análisis político*, Buenos aires, Amorrortu, 1969.
- ECO, U., *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Editorial Lumen, 1981.
- ECO, U., *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985.
- EDMONDS, R., *About documentary : anthropology on film : a philosophy of people and art*, Dayton, Pflaum Publications, 1973.
- EGBERT, D.D., *El arte y la izquierda en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- EGIA, C., BAYÓN, J., *Contrainformación. Alternativas de comunicación escrita en Euskal Herria*. Bilbao, Linkinano Elkarte, 1997.
- EQUIPO CARTELERA TURIA, *Cine Español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974.
- EQUIPO DE ESTUDIO, *Prueba de fuerza entre reformismo y ruptura*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976.
- EQUIPO DOS, "El porqué de un cine político", en *Cinema 2002*, nº 4, Abril 1975.
- ESTEVE, M., *Cinéma et condition humaine*, Paris, Albatros, 1978.
- FAGEN, R., *Política y comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- FANON, F., *Los condenados de la tierra*, Tafalla, Txalaparta Argitaetxea, 1999.

- FERNÁNDEZ CUENCA, C., *30 años de documental de arte en España: filmografía y estudio*, Madrid, Escuela oficial de Cinematografía, 1967
- FERNÁNDEZ, C. *Del texto al Hipermedia. Arte y comunicación en la era digital: El Anverso Infinito*, Castellón, Tesis Doctoral, UJI, 2003.
- FONT, D., *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Avance. Madrid. 1976.
- FOREWAKER, J. *La democracia Española*, Madrid, Arias Montano, 1990.
- FOUCAULT, M. DELLEUZE, G., *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*. Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, M., *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.
- FOUCAULT, M., *Un Diálogo sobre el Poder*, Barcelona, Altaya, 1994.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- FRANCASTEL. P., *La figura y el lugar*, Barcelona, Laia, 1987.
- FRANCÉS, M., *La producción de documentales en la era digital*, Madria, Cátedra, 2003
- FREIRE, P., *Pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- FREUD, S. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- FREUD, S., *La question de l'analyse profane*. Paris, Éditions Gallimard, 1998.
- FREUD, S., *Le malaise dans la culture*, Paris, Quadrige/PUF, 1995.
- FROMM, E., *El dogma de Cristo*. Barcelona, Ediciones Piados, 1990.
- FROMM, E., *Humanismo socialista*, Barcelona, Paidòs, 1980.
- FROMM, E., *La revolución de la esperanza*, México, FCE, 1970.
- FRYE, N., *Anatomía de la Crítica: cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1990.
- FURIÓ, V., *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra, 2000.

- FUSI, J. P. PALAFOX, J., *Historia de España. La España de Juan Carlos I*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- FUSTER, J., *El descrèdit de la realitat*. Valencia, Fac.BB.AA de la U.P.V., 1999.
- GADAMER, H. G., *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones sígueme, 1977.
- GADAMER, H.G., *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.
- GALEANO, E. *Las venas abiertas de America Latina*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- GARCIA ESCUDERO, J. M., *Cine social*, Madrid, Taurus, 1958.
- GARCIA FERNANDEZ, E. C., *el cine español entre 1896 y 1939*. Ariel. Madrid. 2002.
- GARCÍA FERRER, J. M., MARTÍ ROM, J. M., *Antoni Padrós*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2004.
- GARCÍA FERRER, J. M., MARTÍ ROM, J. M., *Joaquin Jordà*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001.
- GARCÍA FERRER, J. M., MARTÍ ROM, J. M., *Llorenç Soler*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1996.
- GARCÍA FERRER, J. M., MARTÍ ROM, J. M., *Pere Balanyà: enginyer i cineasta*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1997.
- GARCÍA GALINDO, J. A., GUTIERREZ LOZANO, J. F. , SANCHEZ ALARCÓN, I. (eds.), *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, CEDMA, 2002.
- GARCIA JIMÉNEZ, J., *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Madrid, CSIC, 1980.
- GARCÍA LEAL, J., *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 2002.
- GARCÍA PELAYO, M., *Los mitos políticos*, Alianza, Madrid, 1981.
- GARCIA RUESCAS, F., *Publicidad y propaganda política*, Madrid, CIRDE, 1980.
- GARCIA SAN MIGUEL, L., *Teoría de latransición. Un análisis del modelo español (1973-1978)*. Madrid, Editora Nacional, 1981.
- GAUTHIER, G., *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan Université, 1995.

- GAUTHIER, G., PILARD, P., SUCHET S., *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB, 2003.
- GEERTZ, C., “L’ideologie comme système culturel”, en Cefai, D. (comp.) *Cultures Politiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- GETTINO, O., *Cine y dependencia: el cine en la Argentina*, Buenos Aires-Lima, Cine-Liberación, 1976-1978.
- GIDDENS A., *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*, Madrid, Alianza, 1979.
- GIMÉNEZ, M., *Escuela Documental Inglesa*, Santa Fé , Documento, 1961
- GODARD, J. L., *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80 (1968 à 1974)*. Paris, Flammarion, 1991.
- GODARD, J. L., *Godard par Godard. Les années Cahiers (1950 à 1959)*. Paris, Flammarion, 1989.
- GODARD, J. L., *Godard par Godard. Les années Karina (1960 à 1967)*. Paris, Flammarion, 1990.
- GOMEZ BERMUDEZ DE CASTRO, R., *Evolución de la producción cinematográfica española (con especial estudio del periodo 1975-1985)*, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- GÓMEZ TARÍN, F. J., *Recuerdos del futuro: perversión del no-lugar en la mirada omnisciente*, V Jornadas de Historia y Cine, Madrid, 2004.
- GÓMEZ TARÍN, F. J., “Construcción de imaginarios: percepción memoria e identificación en el discurso cinematográfico”, *Image et Memoires, Les cahiers du GRIMH, Actes du 3e Congrès International du GRIMH*, 2003.
- GÓMEZ TARÍN, F. J., “Un eslabón perdido en la España tardofranquista: ausencia de modelos frente a hegemonía a través de los formas no institucionales de los discursos”, *Image et Pouvoir, Les cahiers du GRIMH, Actes du 4eme Congrès International du GRIMH*, 2004.
- GONZALEZ CASANOVA, J. A., *El regimen político de la Televisión*, Barcelona, Novaterra, 1967.
- GONZALEZ DORIA, F., *¿Franquismo sin franco?*, Madrid, Cunillera, 1974.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M., *Metáforas del Poder*, Alianza, Madrid, 1998.

- GONZALEZ REQUENA, J., *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*, Madrid, Catedra, 1988.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989.
- GONZALEZ SEARA, L., *España en el umbral del cambio*, Información y publicaciones, Madrid, 1975.
- GOODY, J., *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- GRAMSCI, A., *Pequeña antología política*, Barcelona, Fortanella, 1974.
- GUBERN, R. (coord.), *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1997.
- GUBERN, R. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.
- GUBERN, R. *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- GUBERN, R., *El eros electrónico*. Madrid, Grupo Santillana, 2000.
- GUBERN, R., *El simio informatizado*, Madrid, FUNDESCO, 1987.
- GUBERN, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- GUTIERREZ ALEA, T., *Dialectica del espectador*, La Habana, Unión, 1982.
- GUYNN, W. H., *A cinema on Non-Fiction*, Associated University Press, Toronto, 1990.
- GUZMÁN, P., SEMPERE, P., *Chile: el cine contra el fascismo*, Valencia, fernando Torres, 1977.
- HABERMAS, J., *Ciencia y técnica como "ideología"*. Madrid, Editorial Tecnos, 1994.
- HABERMAS, J., *Historia y critica de la opinión publica*, Barcelona, gustavo Gili, 1981.
- HABERMAS, J., *Perfiles filosófico políticos*, Madrid, Taurus, 1975.
- HALL, S. HOBSON, D. LOWE, A. WILLIS, P. (eds.) *Culture, Media, Language. Working papers in Cultural Studies (1972-1979)*, London, Hutchinson/ University of Birmingham, 1987.
- HARDY, J. (ed.), *Grierson on documentary*, Faber and Faber, London, 1966.
- HARVEY, S., *May 68 and Film Culture*, London, British Film Institute, 1978.

- HEGEL, G.W.F., *Introducción a la estética*. Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- HEIDEGGER, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.
- HENNEBELLE, G., *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, Ed. du Centenaire, 1975.
- HENNEBELLE, G., GUMUCIO DRAGON, A. (comps.), *Les cinemas de l'Amérique Latine*, Paris, L'herimnier, 1981.
- HEREDERO, C. F., *las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca española. Madrid. 1993.
- HEREDERO, C., MOONTERDE, J. (comps.), *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Gijón-Valencia, Festival internacional de cine de Gijón/Filmoteca de la generalitat Valenciana, 2001.
- HERNANDEZ LES, J., GATO, M., *El cine de autor en España*, Madrid, Castellote, 1978.
- HERNANDEZ RUBIO, J., *Las 100 mejores películas de cine social y político*, Madrid, Capitel, 2005.
- HERNÁNDEZ, M. REVUELTA, M., *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976.
- HISPANO, A., SANCHEZ NAVARRO, J. (comps.), *Imágenes para la sospecha. Falsos Documentales y otras piruetas de la no ficción*, Barcelona, Festival de Sitges/Glenat, 2001.
- HOBBS, T., *Leviatán. La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Alianza, Madrid, 1996.
- HOBBSBAWN, E.J., *La era del imperio*, Barcelona, Labor, 1992.
- HOLZ, H.H., *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- HOLZER, H., *Sociología de la comunicación*, Madrid, Akal, 1978.
- HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco. 1973-1988.*, Madrid, El Arquero, 1989.
- HUESO, J. M., *Historia y cine en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1990.
- HURTADO, J.A., PICÓ, F. M. (comps.), *Escritos sobre el cine Español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- ISAKSSON, F., FURHAM-MAR, L., *Politics and film*, Studio Vista, London, 1971.
- IVENS, J., *The Camera and I*, International Publications, New York, 1969.

- JACOB, L. (ed.), *The documentary tradition*, Hopkinson and Blake, New York, 1972.
- JAMESON, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- JAMESON, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.
- JARVIE, I., *El cine como crítica social*, México, Prisma, 1979
- JORDÀ, J., “La escuela de Barcelona a través de Carlos Durán”, *Nuestro Cine*, nº 61, Madrid, Abril de 1967.
- KAHN, J.S., *El concepto de cultura*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KING, J., *Magical Reels. A history of cinema in Latin America*, London, Verso, 1990.
- KOFMAN, S., *Camera obscura. De l'idéologie*, Galilée, Paris, 1973.
- KRACAUER, S., *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989.
- KRACAUER, S., *Theory of Film: the redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1970.
- KUHN, R., *Liberalismo y Fascismo. Dos formas de dominio burgués*, Barcelona, Fontanella, 1979.
- LACAN, J., *Escritos*, Madrid, Siglo XXI, 1975.
- LACY, S. (ed.), *Mapping the terrain. New genre public art*, Bay press, Washington, 1995.
- LAFONTAINE, O., *El corazón late a la izquierda*. Barcelona, Ediciones Paidós 2000.
- LAMIQUIZ, V., *El contenido lingüístico. Del sistema al discurso*. Barcelona, Editorial Ariel, 1985.
- LASSWELL, H. D., KAPLAN, A., *Power and Society*, New Haven, Yale University, 1950.
- LASSWELL, H. D., LEITES, N., *Language of politics*, Massachussets, MIT Press, Cambridge, 1965.
- LEACH, E., *Cultura y comunicación*, Madrid, Siglo XXI, 1978
- LEBEL, J. P., *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973.
- LEDO, M., *Documentalismo fotografico: éxodos e identidad*, Madrid, Catedra, 1998.
- LEVY STRAUSS, C., *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1988.
- LEYRA, A.M., *La mirada creadora*, Madrid, Península, 1993.
- LINARES, A., *El cine militante*, Madrid, Castellote, 1976.

- LIPOVETSKI, G., *La era del Vacío*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- LITTIN, M., *Cine chileno: la tierra prometida*, Caracas, Rocinante, 1974.
- LLINÁS F., VIOTA P. (Coords.), *El Campo en el cine español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1986.
- LLINAS, F., *Cortometraje independiente español (1969-1975)*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1986.
- LLORENTE, A., "Cine made in Barcelona", *Cinestudio*, nº 65, Madrid, Enero de 1968.
- LOPEZ CLEMENTE, J: *Cine documental español*, Madrid : Rialp, 1960
- LÓPEZ FERNANDEZ, J.M., *Representación de las relaciones de Poder (Un estudio a partir de la propia obra pictórica)*, Tesis Doctoral, Dept. Pintura Facultad de BB. AA. de San Carlos, Valencia, 2001.
- LOPEZ PINTOR, R., BUCETA, R., *Los españoles de los setenta*, Madrid, Tecnos, 1975.
- LÓPEZ, Á., *Escritura e información. La estructura del lenguaje periodístico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.
- LÓPEZ-GARCÍA, V., *Chequeo al cine español*, Madrid, edición del autor, 1972.
- LOVELL A., HILLIER J., *Studies in documentary*, London, Secker & Warburg BFI, 1972.
- LOWELL, A., HILLIER, J., *Studies in documentary*, Secker and Warburg, London, 1972.
- LOWELL, T., *Pictures of reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*, BFI, London, 1978.
- LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C., ABRIL, G., *Análisis del discurso*, Madrid, Catedra, 1982.
- LUKACS, G., *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- LYANT, J., ODIN, R., *Cinémas et réalités*, Saint-Etienne, CIEREC-Université de Saint-Etienne, 1984.
- LYOTARD, J.F., *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Catedra, 1984.
- MAAREK, P. J., *Média et malentendus : cinéma et communication politique*, Paris, Edilig, 1986.
- MAAZOUN, R., *Le fonctionnement idéologique de la technique au cinéma* , Tesis Doctoral, Paris, 1978.
- MAC BEAN, J. R., *Film and revolution*, Indiana University press, Bloomington, 1975.

- MAINER, C. JULIÀ, S. *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986.* Madrid, Alianza, 2000.
- MAINER, J.C., JULIÀ, S., *El aprendizaje de la libertad 1973-1986,* Madrid, Alianza, 2000.
- MAQUA, J., “El estado de la ficción: ¿Nuevas ficciones audiovisuales?”, en *Historia General del Cine, Volumen XII. El cine en la era del audiovisual,* Madrid, Cátedra, 1995.
- MAQUA, J., *El Docudrama : fronteras de la ficción,* Madrid : Cátedra, cop. 1992
- MAQUIAVELO, N., *El Príncipe,* Bruguera, Barcelona, 1975.
- MARCHAN, S., *La estetica de la cultura moderna,* Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- MARCORELLES, L., *Une esthetique du réel. Le cinéma Direct,* UNESCO, Paris, 1963.
- MARCUSE, H., *L’homme Unidimensionel,* Paris, Editions de Minuit, 1968.
- MARRAMAQ, G., *Poder y secularización,* Barcelona, Peninsula, 1989.
- MARSAL, J. F., *La sombra del poder,* Cuadernos para el dialogo, Madrid, 1975.
- MARSOLAIS, G., *L’aventure du cinéma direct : histoire, esthétique, méthodes,* Paris, Seghers, 1974.
- MARTÍ ROM, J. M., “Grup de Producció”, en *Cinema 2002,* nº 38, Abril 1978.
- MARTÍ ROM, J. M., *La central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa,* autoedición, Octubre 1994.
- MARTÍ ROM, J.M., “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán”, en *Cinema 2002,* nº 38, Abril 1978.
- MARTINEZ-BRETÓN MATEOS-VILLEGAS, J.A., *La “denominada” escuela de Barcelona,* Madrid, Tesis Doctoral, Ediciones de la Universidad Complutense, 1984.
- MARX, K., *El capital. Critica de la economía política,* Mexico, FCE, 1968.
- MARX, K., *El dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte,* Barcelona, Ariel, 1971.
- MARX, K., ENGELS, F., *Periodismo revolucionario,* Mexico, Roca, 1975.
- MARX, K., *Miseria de la filosofía.* Habana, Orbe Editores, 1961.

- MARZAL, J.J., *Ciudadano Kane*, Valencia, Guías para ver y analizar cine, Octaedro, 2000.
- MARZAL, J.J. *David Wark Griffith*, Madrid, Catedra, 1998.
- MATTELART, A., *La Cultura como empresa multinacional*, Ciudad De Mexico, Era, 1974.
- MATTELART, A., *Los medios de comunicación de masas*, Argentina, El Cid, 1976.
- MATTELART, A., MATTELART, M., *Los medios de comunicación en tiempos de crisis*, Madrid, Siglo XXI editores, 1981.
- MATTELART, A., PIEMME, J. M., *La televisión alternativa*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1981.
- MATTELART, A., STURDZE, Y., *Tecnologie, culture et communication*, Paris, La documentatio Française, 1982.
- MAURO, D., *Cinéma et politique: investigations méthodologiques sur une relation complexe*, Tesis Doctoral, Marseille, 1979.
- McLUHAN, M., FIORE, Q., *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.
- MESA, C., PALACIOS, B., SANJINÉS, J., VON VACANO, A., *Cine boliviano: del realizador al critico*, La Paz, Gisbert, 1979.
- METZ, C., *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.
- MEYERS, W., *Los creadores de imagen. Poder y persuasión en Madison Avenue*. Barcelona, Editorial Ariel, 1991.
- MITRY, J, *História del cine Experimental* ,Valencia, Fernando Torres, 1974
- MITRY, J., *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- MITRY, J., *Estetica y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1989.
- MITRY, J., *Historia del cine Experimental*, Valencia, Fernando Torres, 1974.
- MOLES, A., *Sociodinámica de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1978.
- MONLEON, J.B. (comp.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura Española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995.
- MONTEBELLO, F., LEVERATTO, J., *Politiques du cinéma*, Paris, Lavoisier, 2003.
- MONTERDE, J. E., *Veinte años de cine español, 1973-1992. Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.
- MONTERDE, J., *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona , Laia, 1986

- MUÑOZ SUAY, R., “El match de Ditirambo”, *Fotogramas*, nº 929, Barcelona, 5-8-1966.
- NICHOLS, B. *Ideology and the Image in the Cinema and other Media*, Indiana University Press, Bloomington, 1981.
- NICHOLS, B., *Ideology and Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- NICHOLS, B., *La Representación de la Realidad*, Barcelona, Paidós, 2000
- NOGUEZ, D., *Cinema: Theorie, Lectures*, Paris, Klincksieck, 1973.
- NOGUEZ, D., *Le cinéma autrement*, Paris, Ed. du Cerf, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas*, Vol. VII, Espasa, Madrid, 1981.
- ORTIZ, A., TOLEDO, T. (Coords.): *Cine Ojo: el documental como creación*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995.
- PAÏNI, D., *Le cinéma: un art moderne*, Paris, Cahiers du Cinema, 1997.
- PALAO ERRANDO, J.A., *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2004.
- PANCORBO, L., *La Tribu televisiva : análisis del documentaje etnográfico*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1986
- PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- PASQUINO, G., *Manual de Ciencia Política*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1988.
- PERAZZO BARBAROSA V., *La parole en action : trois exemples de la mise en scène du réel*, Tesis Doctoral, Lille, ANRT, 1990.
- PEREZ MERINERO, D. Y C., *Cine Español: una reinterpretación*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- PEREZ PERUCHA, J. (comp.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Flor en la sombra, Catedra/Filmoteca española, 1997.
- PÉREZ PERUCHA, J. (coord.), *Los años que conmovieron al cinema –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988,
- PIVASET, J., *Essai sur la signification politique du cinéma*, Cujas, Paris, 1971.
- PLANTIGA, C., *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997

- POLAN, D., *The political language of film and the Avant-Garde*, London, U.M.I. research press, 1985.
- PONCE V. (comp.), *Pere Portabella pres en el camp de batalla*, Valencia, Diputación de Valencia, 1981.
- PONECH, T., *What is non-fiction cinema*, New York, Basic Books, 1999.
- PORTER MOIX, M., "La tasca cinematográfica del PSUC", *L'Avenç*, Barcelona, Julio 1986.
- POULANTZAS, N., *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- PROSS, H. *Estructura simbólica del poder: teoría y practica de la comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- RAMÍREZ, J.A., *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.
- RAMÍREZ, L., *Del posfranquismo a la demoracia*, Barcelona, Ediciones 2001, 1980.
- RAMONET, I., *Sociétés sous contrôle*, *Manières de Voir* n° 56, LMDP, Paris, Abril 2001.
- RAMOS, F., *Cinema marginal (1968-1973): a representacao em seu limite*, Sao Paulo, Ministério da Cultura, Ed. brasiliense, 1987.
- RANCIERE, J., *La fable cinematographique*, Paris, Seuil, 2001.
- RENOV, M. (ed.) *Theorizing documentary*, Londres, Routledge, 1993.
- RIAMBAU, E., TORREIRO, C., *Temps era temps: el cinema de l'escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993.
- RIGOL, A ; SEBASTIÁN, P : *La Guerra Civil Espanyola vista pels anarquistes : anàlisi de "Por qué perdimos la guerra" ,* Barcelona, PPU, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991
- ROCHA, G., *Revisión critica del cine brasileño*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- ROCK, P. *The Making of Symbolic Interactionism*, Totowa, N.J. Rowman and Littlefield, 1979.
- ROSEN, P. (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York, 1996.
- ROSEN, P. *Narrative, apparatus, ideology : a film theory reader*, New-York, Columbia University Press, 1986.

- ROSENTHAL, A., *New challenges for documentary*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- ROSSELLINI, R., *La television comme utopie*, Paris, Cahiers du cinema, 2001.
- ROSSIGNOL, V., *Filmer le réel : ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, BiFi, 2001.
- ROTH, L., *Mère, je brûle ! : L'éthique du documentaire*, en *Cahiers du cinéma*, nº 489, marzo 1995.
- SAÏD, E., *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagram, 1996.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona, Ediciones Paidós 1996.
- SANJINES, J., Grupo UKAMAU, *Teoría y práctica de un cine al lado del pueblo*, México, Siglo XXI Editores, 1979.
- SARRIS, A., *Politics and Cinema*, Columbia University Press, New York, 1978.
- SCHILLER, H. I., *Los manipuladores de cerebros. Libre empresa, imperialismo y medios de comunicación*, Buenos Aires, Gedisa, 1974.
- SCHILLER, H., *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- SCHUDSON, M., *Discovering the News*, Nueva York, Basic books, 1978.
- SCHWARTZEMBERG, R. G., *L'état spectacle. Essai sur et contre le star-system en politique*, Paris, Flammarion, 1977.
- SEGUIN, J. C., *Historia del cine español*, Madrid, Acento Editorial, 1995.
- SHOAH, E., STAM R., *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002.
- SHOHAT, E., STAM. R., *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.
- SOLANAS, F., GETTINO, O., *Cine, cultura y descolonización*, Ciudad de Mexico, Siglo XXI, 1973.
- SOLER, L., *Manual práctico para iniciarse como realizador de documentales: reglas, normas, técnicas de gran utilidad para el principiante*, Barcelona : CIMS, 2000
- SOUTO, R : *Técnica del cine documental y publicitario* ;Barcelona : Omega, D.L. 1973
- SUBIRATS, E. *Linterna Mágica*, Siruela, Madrid, 1997.
- SUBIRATS, E., *La crisis de la vanguardia y la cultura moderna*, Madrid, Libertarias, 1989.

- SUBIRATS, E., *La cultura como espectáculo*, Madrid, FCE, 1988.
- SUBIRATS, E., *Metamorfosis de la cultura moderna*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- SUSSEX, E., *The rise and fall of British documentary*, University of California Press, Berkeley, 1975.
- TERSCHT, H., *La venganza de la historia*, Madrid, El país-Aguilar, 1993.
- THERBÖRN, G., *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- TOURAINÉ, A., *Crítica de la modernidad*, Madrid, Temas de hoy, 1993.
- TRENZADO ROMERO, M., *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid, CIS-Siglo XXI, 1999.
- TRÍAS, E., *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977.
- UTRERA, R. OLID, M., *El cortometraje andaluz de la democracia*, Sevilla, PAPSA, 1993.
- VALLE, F. *Psicolingüística*. Madrid, Ediciones Morata, 1992.
- VALLES COPEIRO DE VILLAR, A., *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la generalitat Valenciana, 1992.
- VAN DER KEUKEN, J., *Aventures d'un regard. Films. Photos. Textes*, Paris, Cahiers du Cinema, 1998.
- VAZQUEZ MONTALBAN, M., *Como liquidaron al franquismo en dieciséis meses y un día*, Barcelona, Planeta, 1977.
- VAZQUEZ MONTALBAN, M., *Historia y comunicación social*, Madrid, Alianza, 1985.
- VAZQUEZ MONTALBAN, M., *Informe sobre la información*, Barcelona, Fontanella, 1971.
- VÁZQUEZ, M. (SATUÉ, F.J., ed.), *El poder*. Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- VILARÓS, T., *El mono de desencanto. Una crítica cultural de la transición democrática (1973-1993)*, Madrid, siglo XXI, 1998.
- VILLAFAÑE, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 1985.
- VIOTA, P., *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico, UNAM, 1982.
- VIRILIO, P., *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- VIRILIO, P., *La Máquina de Vision*, Madrid, Cátedra, 1998.

- VIRNO, P., *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003.
- VV.AA., (ALBIÑANA, A., ed.), *Pensamiento crítico vs. pensamiento único*. Madrid, Editorial Debate, 1998.
- VV.AA., (FROMM, E. comp.), *Humanismo socialista*. Barcelona Ediciones Paidós, 1980.
- VV.AA., (ROMAGUERA, J., ALSINA, H., eds.), *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos*. Barcelona, Editorial Fontamara, 1985.
- VVAA *El arte en la sociedad contemporánea*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- VVAA, *7 Trabajos de base sobre el cine español*, Valencia , Fernando Torres , 1975.
- VYGOTSKY, L.S., *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Crítica, 1989.
- WALLERSTEIN, I., *El moderno sistema mundial*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- WALLIS, B., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- WALRAFF, G., *El periodista indeseable*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- WALSH, M., *Brechtian Aspects of Radical Cinema*, BFI, London, 1981.
- WEBER, M. et al., *Sociología del Poder*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1978.
- WEBER, M., *Economía y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- WEINRICHTER, A., *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004.
- WHITE, D. M., AVERSON, R., *El arma de celuloide*, Maynar, Buenos Aires, 1974.
- WINSTON, B., *Caiming the real. The documentary film revisited*, Routledge, London, 1993.
- WINSTON, B., *Lies, Damn And Documentary*, London, British Film Institute, 2000.
- XAVIER, M., *A experiencia do Cinema*, Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- ZIMMER, C., *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, 1974.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

APENDICE 1

EXTRACTO DE LA TRANSCRIPCIÓN DE ALGUNAS ENTREVISTAS CON CINEASTAS MILITANTES.

1. Josep Miquel Martí Rom (Central Del Curt/Cooperativa de Cinema Alternatiu)

Vamos a ver, echando la vista atrás así resumidamente algunas fechas son 1955 las conversaciones de Salamanca. El famoso pentagrama de Bardem inaugura el nuevo cine español que supone una voluntad de renovación de las estructuras cinematográficas aunque leve y claramente inspirada en la tradición del mero realismo italiano. A mediados de los años sesenta empieza a aparecer lo que se conoce como cine independiente porque los costes de la tecnología cinematográfica se hacen accesibles para un mayor número de personas, detrás de cualquier cambio conceptual en el campo del arte lleva aparejado un cambio o evolución tecnológica que lo posibilita. Es decir, nuevo cine español al principio de los sesenta con Fraga en el Ministerio de Información y García Escudero en la dirección General de Cinematografía que dependía de ese mismo ministerio. Comienzan posteriormente a proliferar en España las cámaras de 16 milímetros coincidiendo con la época del desarrollismo y los planes de desarrollo.

También empiezan a proliferar las demandas de cine industrial para empresas que pretenden hacer público su producto, fábricas, etcétera. Esto es muy importante y nunca se dice porque de no ser por este ambiente general que promueve el uso del cine como una herramienta útil no se comprende la evolución del cine independiente en

España en esta década. De los profesionales que se dedican a este tipo de oficio cinematográfico algunos tienen ciertas inquietudes y en sus momentos libres comienzan a realizar cintas que poco a poco van conformando un corpus que conocemos como cine independiente. Este cine tiene dos vertientes en el contexto de Madrid y en el de Barcelona. En Madrid existe la Escuela Oficial de Cine y se percibe el fenómeno como un instrumento para acceder a la profesión cinematográfica de un modo gradual.

Toda la gente que hace cine independiente en Madrid acaba por realizar cintas en la industria y son de algún modo embutidos por el sistema. En cambio en Barcelona no existe escuela oficial de cine ni estudios, la industria del cine es algo lejano para la gente y sí que tienen cierta influencia los cineastas de la llamada Escuela de Barcelona que, aunque en el seno de la industria, encajan adecuadamente en la trasgresión buscada por un cine diferente.

El contexto, pues, del cine independiente es de gente que realiza cortmetrajes y que tiene inquietudes sociales. No les interesa entrar en los circuitos comerciales desde convicciones políticas propias. Es un movimiento muy diverso y variado que recoge personas y obras de todo tipo, que escapa a cualquier generalización. Es cine independiente porque es simplemente diferente al convencional. Estamos a finales de los sesenta y tiene lugar los sucesos de mayo del 68 que conmocionaron a la sociedad internacional, sobre todo a la europea. Son los años de gran confrontación política en España donde se celebra el juicio de Burgos en el año 70, en diciembre. Todo eso encaja en este contexto que te comento.

En ese momento asistimos a una radicalización de la política, se intuye que Franco va a acabar muriendo y eso produce un cierto ambiente de optimismo. Este último mes en el periódico La Vanguardia se están proliferando unos informes desclasificados por el gobierno de Estados Unidos sobre España y allí se puede ver cómo a finales de los sesenta se empieza a informar desde la embajada de Estados Unidos en España de que el régimen no goza de buena salud política. Se empieza a organizar el movimiento sindical y obrero y lo que era el cine independiente sin más ni más empieza a transformarse en un cine que se preocupa de cuestiones sociales hasta ese momento ausentes en el ámbito cinematográfico. Comprendemos que hay que involucrarse en la evolución de la sociedad hacia un sistema democrático y la gente que trabaja en el cine desde ese punto de vista comienza a denominarse cine marginal. Se sienten totalmente al margen del sistema industrial y comercial del cine desde posiciones ideológicas de izquierda. O sea que el cine independiente llega hasta finales de los sesenta donde experimenta una radicalización cada vez más acusada y se transforma en cine marginal. Ese es el contexto, al menos en Barcelona que es lo que yo conozco, en el que empieza todo a hervir.

En Cataluña siempre ha existido lo que se denomina sociedad civil. Es decir, un conjunto de personas que trabaja o colabora en entidades de barrio o de pueblo de una manera altruista para organizar actos culturales, teatro, cine foro, conferencias, etcétera. Aquí es algo que siempre ha existido es una válvula de escape de gente que quiere hacer cosas y por consiguiente quiere hacer que cambie el entorno socio político.

Como no hay plataformas públicas para realizar estas actividades la gente se organiza en los locales de barrio u otros, lo que va creando una red de posibles centros de exhibición de productos culturales. Eso es importante: hay una doble oferta demanda, como hay sitios para exhibir, la gente reclama cosas para ver y la gente que hace cosas ve que hay sitios donde hacerlas públicas. Se produce un doble *feedback*, una retro alimentación.

De ahí surge el salto de que a partir de principios de los setenta empieza a haber muchas prácticas cinematográficas independientes y marginales. En esos años Llorenç Soler ya ha hecho prácticas muy importantes, Portabella también ha realizado películas marginales, Padros, etc. Es decir, que hay una serie de gente que ya está trabajando en este entorno.

En mi grupo somos gente que tenemos en el año 70 alrededor de veinte años. En este ambiente se da nuestro despertar a la vida, en un contexto universitario ya que yo estudiaba ingeniería donde todo bulle. Conozco a García Ferrer que nunca estuvo en el colectivo de la CDC, pero que fue mi compañero en el cine club de ingenieros en Barcelona. Juan Martí Valls y yo fundamos la CDC, él estaba en el cine club Informe 35 de Barcelona instalado en un local social de los curas de los escolapios pero organizado por CCOO. Este cine club y el de ingenieros eran dos lugares privilegiados por estar de algún modo amparados por los sacerdotes y por la universidad. La escuela de ingenieros era en Barcelona un lugar bastante neutro, en otras universidades había mucho más control policial, ya que se consideraba que los científicos no tenían inquietudes políticas. Nosotros aprovechamos este contexto de escuela idílica, de la que se creía que sólo pensaba en la técnica, para programar

todas aquellas películas que no se podían ver en Barcelona. Así empezamos a proyectar todo aquel material que existía y todas aquellas películas que estaban prohibidas como *Viridiana* por ejemplo. Sólo estando ahí ya conocí en un año a todas las personas que tenían esas películas en sus manos. De este modo Juan Martí Valls y yo nos dimos cuenta de que tenemos acceso a un material prácticamente invisible en Barcelona y en España, que tenemos confianza con la gente que realiza ese cine, que nos lo deja siempre que queremos y decidimos que tenemos que organizar todo ese material. Nosotros en ese momento formábamos parte de la vocalía de la federación de Cataluña de cine club y nos decidimos el año 72 a salir de la federación para, en caso de que hubiera algún problema, no implicarla.

Con todo bien planificado y como dos personas aparte de la federación montamos la CDC. Cogemos todo ese material que tenemos a mano y lo ponemos a disposición de todos esos lugares de exhibición que ya conocíamos. Llevábamos ya tres años participando en la junta de la federación de cine clubes, conocíamos todos los cine clubes, el entorno de distribución y teníamos los productos cinematográficos. En ese sentido fuimos sólo los que juntamos ambos sectores. Eso fue un éxito, empezamos en el año 74 y poco a poco fue cobrando entidad. Había un material que pertenecía a CCOO que procedía del PCE y que originariamente venía de Italia del PCI.

En Italia estaban ya muy organizados con la red de producción y exhibición que había creado la productora del PCI, UNITELEFILM. Y se decidió desde allí hacer una o dos copias más de las películas más importantes de su archivo para enviarlas a España. Estas películas llegaban aquí y las distribuía CCOO por medio de un circuito llamado El

Volti, pero en estos años se dan cuenta de que nosotros queremos más posibilidades de distribución y hay un momento en el que todo el material de CCOO nos es cedido y de esa manera tenemos una base más amplia de films .

Todos los pases que se hace de la película *Viridiana* de Luis Buñuel hasta el año 80 ó 81 están organizados por la CDC, es decir que alguna vez cuando una persona dice “yo vi *Viridiana* cuando estaba prohibida en Barcelona”, yo le digo “pues detrás estábamos nosotros”. Posibilitabamos que una serie de cine que estaba prohibido se pasara por lo menos en Cataluña.

En verano del 75 sucede un hecho que para otros nosotros fue decisivo y son las jornadas de Almería. La cosa fue bastante casual porque la gente que lo organizaba no esperaba que se llevara a cabo un acontecimiento de ese calado, como después resultó. Se tituló las jornadas como de cine amateur para camuflar el contenido político. Nosotros ya llevábamos un año con la CDC y teníamos cierta experiencia en ese entorno marginal, digamos. Ya habíamos hecho *Un libro es un arma* con la CDC y llevas un cierto bagaje, una cierta reflexión que de alguna manera te orienta y te permite aportar ideas. Allí conocimos a gente de toda España y durante cinco o seis días estuvimos viendo películas y charlando sobre el cine que realizamos o distribuimos.

Eso fue determinante porque gente de Madrid, de Bilbao, de Valencia, de Sevilla, de Cataluña, pudimos comprobar e intercambiar experiencias con otros que hacían cosas similares a las nuestras y pese a que de oídas sí que sabíamos que había gente por toda la Península y en las islas, pudimos físicamente encontrarnos en un mismo espacio y con un mismo objetivo, y eso fue maravilloso. Hicimos contactos y el

material de la CDC comienza a circular por todo el país. Fue un poco como un efecto dominó porque conocíamos a gente con la que teníamos confianza y esa gente conocía las redes de distribución de su zona de modo que podíamos llegar a lugares a los que hacía tan sólo unos meses no podíamos siquiera imaginar. Almería fue más importante de lo que se cree.

Nos damos cuenta inmediatamente de que la distribución por toda España conlleva un trabajo considerablemente más importante que la distribución por Cataluña que hasta ese momento veníamos realizando en la CDC. Por toda España significa mayor trabajo de gestión mayor lentitud. Antes como todos los cine clubes estaba en Cataluña teníamos un piso al que venían a recoger las películas para proyectarlas y al que acudían para devolverlas, lo que era un sistema muy cómodo y rápido para nosotros que hacía más ágil la gestión de la CDC. No había una gran infraestructura porque no era necesaria, pero a partir de tener que enviar las películas por España necesitamos más medios pese a que nosotros habíamos defendido siempre que los ciclos pagaran un mínimo alquiler por las pelis.

Necesitábamos dinero para seguir haciendo cosas y nunca hubo problemas con la gente porque lo entendían a la perfección, sin un mínimo económico no podíamos sostener ni la mínima infraestructura que teníamos al principio. Desde que ampliamos nuestro campo de acción a toda España necesitábamos una persona contratada para gestionar todas las contrataciones de las películas.

Para optimizar el funcionamiento de la CDC nos dimos cuenta de que era una tontería ir a la RENFE cada vez para enviar la película a

una ciudad y después ir a recogerla, y así sucesivamente, de modo que pensamos en organizar un recorrido por diferentes ciudades de una misma película. Eso hoy puede parecer evidente pero entonces nos parecía un verdadero hallazgo. Ya que una película se movía por España, por qué no organizar un recorrido previo y aprovechar el conocimiento del contexto. Así organizamos circuitos con una cierta logística con el fin de sacarle el máximo partido a los viajes de las películas. No quiero que esto se entienda como que teníamos una lógica empresarial pero a mí me gusta decir que es la misma lógica que el campesino que organiza su producción porque se basa en la autogestión. Lo digo porque cuando hablas de asuntos de éstos de logística parece que sea un invento del siglo XX y para nada esto viene de muy antiguo, se ha hecho toda la vida.

Nosotros hacemos un poco eso, cogemos el mapa de España y sabemos los puntos en los que hay demanda de ciertas películas y organizamos un viaje por diversos cine clubes de provincias españolas. Contactamos con la persona que había de proyectar la película en una ciudad determinada y le decíamos que una vez concluida la proyección tenía que enviarla por la RENFE a otra ciudad y así la siguiente persona podía hacer lo mismo con lo que una película circulaba por muchos lugares. Hay que decir que de todas estas vueltas por España que duraban hasta un mes o un mes y medio nunca fallo nadie, las películas tiraron siempre a su destino y fueron recuperadas por la CDC sin ningún problema.

Esto es significativo. Lo importante pues no era la CDC ni las películas sino la gente que posibilitaba que todo este sistema estuviera en marcha y funcionara. Es decir que cuando alguien hace algo como

nosotros es porque hay todo un grupo y un contexto de gente que está preparada para recibir eso.

Cuando nosotros pusimos en marcha la CDC ya pensamos que estábamos realizando un trabajo interesante. Pero tampoco pensábamos que tuviera la importancia que tuvo. No ha habido nunca más en España una distribuidora alternativa. Yo en aquel momento ya aparte de recoger todo el material que estaba recogiendo en cuanto a datos y películas ya me estaba preocupando mucho por dos cosas por un lado porque sabía que pasados unos años eso tendría mucha importancia, y vendría una persona, en este caso tú, que nos preguntaría por cómo hacíamos aquello, por eso yo me preocupé por reunir y hacer estadísticas de todo que publiqué en *Cinema 2002*, por otro lado sabíamos que lo importante era trabajar y que fruto de una práctica queríamos sacar conclusiones teóricas. Nuestra manera de entender el hecho cinematográfico era primero tener una cierta práctica para poder reflexionar sobre ella. Teníamos una cierta sensación de que había que hacer cosas muy rápido y que no había que pensar demasiado. Esa fue siempre nuestra manera de actuar. Aquí donde estamos ahora en mi casa de Monroig, era nuestro centro de reunión donde discutíamos y razonábamos los fines de semana en los pinos estos de aquí en las épocas que hacía mejor tiempo y hacíamos nuestras asambleas para orientar nuestro trabajo reflexivo. De todo esto yo tomaba nota y los textos que se publicaba en las revistas como *Cinema 2002* no los hacía yo sólo sino que eran fruto de estas reuniones. Yo me limito a condensar todo aquello que se reflexiona en el seno del grupo. Tuvimos mucha confrontación en Barcelona con un grupo que se llamaba el Grup de Producció porque estos concedían el trabajo de otro modo, pensaban que había que partir de una reflexión

teórica para después llevar a cabo una práctica coherente y ajustada a las pretensiones de cada grupo. Nos critican de excesivamente voluntaristas, argumentando que eso no produce ningún avance teórico político. Pero a nosotros nos sentaba muy mal porque creíamos en la unidad de los grupos antifranquistas antes que en las diferencias y no nos sentíamos bien con esas afirmaciones.

Nosotros veíamos todo eso como un ambiente abierto es decir que exigía una participación abierta aunque algunos de nosotros veníamos de entornos militantes pero no militábamos ninguno en ningún partido. Pese a que algunos tuvieran determinados filiaciones nosotros pensábamos en la unidad de las fuerzas y no hacíamos distinciones entre militancia concretas, nuestra militancia era trabajar por difundir ese tipo de cine. Había gente que estaba en posiciones cercanas al anarquismo, otros que no militaban en ninguna organización política pero simpatizaban con las ideas de izquierdas, pero todo el mundo que participaba en la CDC pensaba que lo importante era ese tipo de cine y ahí estábamos todos de acuerdo. No había una excesiva política en el interior del grupo, la política era algo a priori que sabíamos que estaba ahí por la necesidad de derrocar el estado franquista, pero a partir de ahí teníamos que hacer piña y eso fue factible. Al principio no nos acaban de entender, pero nos funcionaba perfectamente.

No entendían que la cooperativa de cine alternativo podía hacer la película *Un libro es un arma* que es un film a nivel global de la lucha por la cultura y al cabo de dos años hacer la película *Entre la esperanza y el fraude* que es una visión anarquista de la guerra civil española. Pero eso era posible porque en el interior de la CDC había un grupo que tenía esa visión y no teníamos por qué compartirla en cada detalle para

apoyarla. Al hilo de esto y volviendo al tema de Almería, en agosto del 75, nosotros estamos hartos de este concepto de cine marginal en el sentido de que pensamos que es un concepto vago y poco adecuado para las prácticas que nosotros llevamos acabó. El término alternativo no se conocía todavía en España y lo propuse seguramente de algún sitio que lo había leído del extranjero o algo así, no me acuerdo. El caso es que nada se inventa y no sé exactamente de donde lo saqué si de algunas prácticas de Inglaterra o Estados Unidos o algo así. Entonces nosotros, como reflexión de aquel año, hacemos un manifiesto al que llamamos por un cine alternativo y con ese manifiesto condensado llegamos a Almería donde coincidimos con la aportación de Tino Calabuig del colectivo de cine de Madrid y de ahí sale el manifiesto de Almería. Entonces el nombre de alternativo tuvo éxito así de repente, a través de Cinema 2002, y a partir de ese momento empieza a aparecer el teatro alternativo y demás. Bueno pues ya va bien.

Aquí al estar tan cerca de Francia se sentía muy fuertemente que había un cambio político inminente que se iba a producir, no sólo por la salud de Franco.

Nosotros en la cooperativa no teníamos ninguna experiencia cinematográfica previa y no teníamos material para realizar películas. Aprendemos a hacer cine haciendo cine, no hay tampoco una reflexión a priori, hacemos lo que buenamente sabemos, sin más. Cabe entenderlo, ahora ves una de las películas nuestras y una de las de Portabella y se nota mucho la diferencia, se ve cuanto trabajo de reflexión fílmica hay de un lado y de otro. Y es lógico porque las personas debimos de entornos diferentes por ejemplo mi padre no tenía ningún tipo de estudios, éramos gente culturalmente muy modesta, ahora mi

conocimiento cultural es amplio pero no era así cuando tenía veinte años. Sin embargo en el caso de Portabella, por ejemplo, que procedía de la burguesía catalana tenía acceso a determinados productos culturales, viajes, etc... que evidentemente afectaban a su visión del hecho cultural, aunque mucha gente haya atacado a Portabella, yo creo que había mucha gente de la burguesía catalana que no tenía esas inquietudes, así que tiene doble merito por su parte.

Llorenç Soler que proviene de una extracción social baja; su cine es coexistente con el de Portabella y no tienen nada que ver. Pero eso es lógico porque uno hace unas prácticas mucho más elaboradas en la forma como *Umbracle*, y eso responde a una determinada persona, una determinada historia, una determinada extracción social. Cada uno hacíamos en ese momento lo que podíamos y no hay nada que excluya a lo demás, sino que todo suma. Todo está en la línea de derrocar al régimen, unos en una línea más radical y otros en otras, pero cada uno dentro de sus posibilidades.

De hecho lo que está claro, al menos en Barcelona, es que todos somos amigos. Podemos tener nuestras diferencias en cuanto a los comportamientos culturales y cinematográficos, pero continuamos teniendo amistad y sobre todo respeto por el resto de personas que tienen opiniones cinematográficas diferentes. Yo concretamente comprendo el cine primero aprendiendo y siendo una rata de cine club, viendo muchas películas y leyendo muchos ensayos sobre cine, pero por otro lado tengo dos referentes muy concretos en las personas de Llorenç Soler por un lado que es como mi hermano mayor porque tiene diez o doce años más que yo y realiza películas cuando yo todavía no sé lo que es el cine. y de Pere Portabella por otro. Yo conozco a Portabella muy pronto y él había

llevado a cabo dos experiencias colectivas muy importantes en Barcelona como son la escuela de Aixelà en el curso 68 y 69, y el *Institut del Teatre* en el curso 72 donde yo le escucho y comprendo más o menos lo que propone en cuanto a reflexión teórica cinematográfica. Durante un año convivo con el haciéndole una larga entrevista como tú ahora a mí más o menos para hacer un libro. Este libro sale en el 74 y lo hicimos entre García Ferrer y yo.

Surge el movimiento de objeción de conciencia con Pepe Beunza a la cabeza y deciden encerrarse el año que les tocaría hacer la mili en un barrio llamando Can Serra a realizar prestaciones sociales en beneficio de las capas populares. Este grupo lo ve muy claro y piensan que una vez pasado este año van a convocar a la prensa y declarar públicamente su acción de objeción de conciencia al servicio militar franquista.

Nosotros durante un año vamos yendo muchos fines de semana a Can Serra a ver cosas que iban haciendo y grabarlas. Poco a poco vamos grabando algunas intervenciones y entrevistas (en las que la cámara las lleva Llorenç Soler) y lo montamos todo dejando una cola en negro para cuando los cogieran. Cuando los cogen vamos al estudio y grabamos la cola en negro con una locución que dice creo recordar: “el día 23 de diciembre fueron detenidos e ingresados en la prisión de Figueres”. Esta es la experiencia Can Serra, estar un año con ellos y también pensábamos que esto daba un nuevo frente abierto para la lucha. Sin duda ha sido la película de cine marginal o alternativo que más difusión ha tenido y por los canales más diversos. Siempre que hemos hecho cosas así nos hemos sentido como privilegiados, porque podíamos ponernos al servicio de unas luchas concretas, en el caso de Beunza y sus compañeros ellos eran los autores y promotores de todas las actividades

que se retratan en el film y nosotros simplemente rodábamos lo que ellos hacían, primero porque estábamos de acuerdo y nos impregnábamos de sus luchas, y después porque era nuestra manera de militar.

La relación entre los medios de producción y los productos que se hacen son importantes. ¿Por que nuestras películas ahora pasado el tiempo dala sensación de que no tienen calidad y eso? Porque nosotros no sabíamos más, en las obras de Portabella y Soler se nota que dominan la técnica. Rodábamos la mayor parte de las veces por falta de medios con negativo de sonido y eso da una calidad de imagen contrastadísima y pobre. Rodábamos con cámaras manuales que no permitían grabar mas de 20 segundos aprovechables, todo esto hay que explicarlo porque sino la gente ve hoy las películas y no entiende los condicionamientos que teníamos. Nosotros le teníamos una manía terrible al trípode, casi por principio, estábamos convencidos que el uso del trípode era una imposición del sistema, fíjate que tontería, por que a veces un poco de trípode no nos hubiera venido mal. La financiación nos la procurábamos elaborando dossiers previos sobre algún tema como en el caso de *Un libro es un arma*, para la cual recaudamos dinero editando un informe de 70 páginas que se titulaba *Atentados contra la cultura* y que había prologado aunque sin firma Manuel Vázquez Montalbán.

2. Mariano Lisa (Colectivo de Cine de Clase)

El ambiente de la época era propicio para la aparición de un cierto cine de resistencia dado que el franquismo se veía cada vez más debilitado ya que al estar identificado con una sola persona, que se encontraba en un avanzado estado de decrepitud, el conjunto de la sociedad preveía su inminente final. En ese momento se habían rebajado bastante los mecanismos de control y de represión que no actuaba del modo en el que lo hacían en los años cuarenta. Sabías si eras militante que sí te cogían ibas a comisaría, no sabías si podrías salir vivo pero la presión de los medios de comunicación pudiera provocar una repercusión internacional que no interesa en esos momentos al régimen. España quiere entrar en la Comunidad Económica Europea y no puede permitir que se emita una imagen negativa al exterior de la perversidad del sistema político.

Aparte de esto, también influye que las nuevas generaciones van perdiendo el miedo acumulado durante cuarenta años de dictadura ya que al no haber vivido la guerra civil y la represión posterior tienen una frescura y un ímpetu que las anteriores generaciones habían ido perdiendo por el desgaste de los años continuos de lucha y aniquilamiento político.

El código penal franquista era tremendo, en épocas anteriores existía la prisión menor que era doce a quince años, la reclusión que era de cuatro a seis años, y la prisión mayor que era de veinte a treinta años. Luego estaba, claro, la pena de muerte.

Aquí empieza a establecerse una relación con Europa, mucha gente emigrar al continente, ya se viaja más, se contempla otras realidades, y se comienza a contrastar la realidad represiva española con otras situaciones en países cercanos. En España, por ejemplo, un adulterio te podía llevar a la cárcel, suponía una pena de prisión menor, una situación verdaderamente tragicómica. Había problemas que realmente pertenecían a un mundo muy atrasado y que contrastan con los movimientos internacionales que en esos momentos desata la guerra de Vietnam.

Se da la paradoja de que los periódicos silenciar las huelgas y los movimientos de protesta que se producen dentro de nuestras fronteras, pero, sin embargo, dan cobertura a ciertos conflictos y huelgas que se desarrollan en los países vecinos y de las cuales dan cuenta las agencias internacionales de prensa.

Poco a poco, se va produciendo una mayor sensibilización social y se va perdiendo progresivamente el miedo a tener opiniones diferentes de las oficiales. En concreto en relación con el cine la gente que se movía en ese ambiente comienza a tener un interés por cambiar la situación y por extensión cambiar el mundo, puede sonar muy grandilocuente, pero en ese momento lo contemplamos como una posibilidad porque mucha gente tiene ese mismo sentimiento político.

En nuestro caso concreto del Colectivo de Cine de Clase, Elena Lumbreras empieza la politización en Italia porque venida de la escuela oficial de cine y nacida en Cuenca es una mujer católica que descubre los planteamientos políticos de izquierda en ese país. Comienza a militar en el movimiento cinematográfico de oposición italiano y viene a España a realizar la película *España 68: El hoy es malo pero el mañana es mío*,

semilla del trabajo posterior del todavía por constituir Colectivo de Cine de Clase.

En esos momentos ya se está realizando un cierto cine independiente y militante en España aunque aún precariamente, el trabajo cinematográfico y sus herramientas propias son todavía muy caros y pesados, cualquier pequeño equipo resulta prácticamente inmanejable. Con las cámaras de 16 milímetros empieza a poderse hacer un cine un poco más ligado a la base y a los costes soportables por pequeños equipos de producción, pese a que en esa época es considerado un formato sobre todo televisivo, no estrictamente reservado para la producción cinematográfica. En los años sesenta y setenta todo lo que se producía en televisión y requería cierta calidad, se rodaba en 16 milímetros. Elena Lumbreras tuvo la suerte de encontrarse con material técnico de primera categoría en el centro experimental de la cinematografía de Roma donde estudió y dada su experiencia comenzó a trabajar en televisión realizando programas sobre la vida de la clase trabajadora, de la gente de a pie, lo que le permitió conocer de primera mano la realidad social de las capas populares e integrarse en ellas.

La evolución tecnológica de los equipos permite que los realizadores lleguen a lugares a los que no se podía acceder con la tecnología anterior, dado su peso y la dificultad para su transporte. Es el problema que se encuentran los antiguos cineastas como Dziga Vertov y S.M. Eisenstein cuando deciden desplazar sus equipos a la calle. Manejan una maquinaria precisa pero con la que no pueden desplazarse cómodamente y de modo ágil entre la gente que participa en las acciones sociales que se ruedan. Yo me inicio en el cine desde el punto de vista del espectador, soy un cinéfilo que frecuenta las salas de arte y ensayo

desde que soy estudiante y veía todo el cine que se programaba en aquel momento en Barcelona. Había un procedimiento por el cual algunas películas se estrenaban en salas comerciales en primer lugar, después pasaban a reestreno, después pasaban a los cines de barrio de modo que podía ver una película en un cine más barato si observabas bien su recorrido por la cartelera. Yo veía cine casi compulsivamente.

Al final de los años sesenta y principios de los años setenta empecé a escribir unos guiones para una productora de Barcelona que llevaban los hermanos Balcázar, aquí en Esplugues de Llobregat, y que hacían spaghetti western, pero escribí un guión a partir de las guerras carlistas de Valle Inclán y cuando se lo presenté se rieron de mí, diciéndome que eran un estudio pequeño que no podía siquiera pagar los gastos de vestuario de una producción como la que yo les proponía.

Ya en el año 1970 conozco a Elena Lumbreras y es a través de ella como empiezo a relacionarme de una manera más directa con el medio, ya que ella es cineasta titulada.

En la militancia política me inicio, con una cierta conciencia política cuando empieza a constituirse el movimiento estudiantil a través del sindicato de estudiantes, en el que yo participé activamente, pero siempre desde la base. Había muchos estudiantes que creíamos que había que organizarse desde la base, que ya estaba bien de teorías. Queríamos una lucha política que tuviera una base social, no una base elitista ni teórica, el pueblo había de participar en ello. Cuando me fui a la mili y volví ya no me sentía integrado en el movimiento estudiantil y decidí que tenía que integrarme como enseñante en alguna organización, ya que en ese momento no existía ningún movimiento en este sector profesional. CCOO surge en Asturias organizada desde la base y aquí ocurre lo

mismo con el movimiento sindical del profesorado. Había un interés por separar el movimiento obrero del movimiento estudiantil, ya que empiezan a surgir discrepancias y se crean muchos grupos a la izquierda del PCE. Yo milité en el PSUC porque era el único partido que tenía militancia obrera, el resto eran casi todos partidos sobre todo de estudiantes.

Desde esta perspectiva socialista de movimiento obrero me afilio y me colocan en una célula de la enseñanza, aunque yo todavía no era profesor, pero como era licenciado me colocan en el grupo y eso me ayuda a decidirme por intentar ingresar en el cuerpo de enseñantes y consigo en el curso 70-71 un interinaje en un instituto. Si no hubiera pasado esto, me hubiese dedicado al mundo de la edición que en Barcelona estaba muy en auge en ese momento. Gracias a todo esto y a mi participación el movimiento sindical docente conozco a Elena Lumbreras que tras volver de Italia, consigue un trabajo como profesora que le garantiza su subsistencia. Yo a ella la conocí antes como enseñante que como cineasta; empezamos a organizar un cierto movimiento de profesores ya que todos los interinos de ese momento, cerca de un 90% del personal, estaban en condiciones precarias de trabajo, etc.

El 31 de enero del año 71 no habíamos cobrado nada en todo lo que llevábamos de curso, sabíamos que el ministerio había enviado el dinero pero por unos intermediarios que existían entonces no nos llegaba, así que iniciamos una huelga e inmediatamente nos pagan para que no se haga más fuerte la cosa.

En enseñanzas medias la mayoría de los profesores éramos jóvenes antifranquistas y había un cierto ambiente propenso a movilizaciones. Básicamente fuimos Elena y yo los que nos pusimos en contacto con los diferentes institutos para promover una huelga que llegó a afectar a 22 provincias, que para un sector que nunca se había movilizado, no estaba nada mal. A final del curso, a primeros de Agosto del 71, la patronal de la construcción firma un convenio colectivo, aprovechan el periodo estival en el que la gente desaparecía de la ciudad y esta se quedaba desierta, y CCOO organiza una huelga en contra de ese convenio para mejorarlo. Nos llaman a los de enseñanza para acudir a un piquete e ir de obra en obra para concienciar a los obreros de lo que estaba ocurriendo con ese convenio. En un momento determinado Elena les dijo “¿compañeros, que hacéis aquí trabajando, es que no sabéis que hay huelga?” e inmediatamente un montón de trabajadores se unieron al piquete. Acabamos unas doscientas personas reunidas y acudimos al sindicato vertical donde nos detuvieron.

A Elena no le hicieron nada, consiguió que la trataran de usted, no se atrevieron a pegarle, lo que era más frecuente entre los hombres, a mi me estuvieron pegando con toallas para no dejarme marcas. La violencia era común pero tuvimos la suerte de que no pasaran a mayores como había ocurrido en otros casos, con descargas eléctricas. Teníamos el piso completamente limpio de cualquier material subversivo o contra informativo, así que, si no cantábamos, no nos podían hacer nada. No dijimos nuestra filiación política, tan sólo nos limitamos a declarar que éramos profesores que estaban en la cuarta planta en el edificio del sindicato vertical en la que corresponde a enseñanza en busca de ofertas de empleo e información sindical. Esto es lo que constó en nuestra

declaración, nos trasladaron a Elena a la cárcel de mujeres del barrio de la Trinidad y yo a la modelo donde estuvimos presos durante quince días con un escrito del fiscal por el que se sobreseía el caso por falta de acusaciones.

Acaba el verano y cuando empieza a volver la gente del PSUC empiezan a decirnos que no nos relacionemos con nadie, porque estamos vigilados por la policía, etc. Ahí es cuando empieza nuestra “expulsión” del partido. No era una expulsión formal, ya que no había carnet de militancia en la clandestinidad, pero a través de personas cercanas nos enterábamos de que en el ambiente político del PSUC pensaban que habíamos declarado el nombre de cada unos de los militantes cercanos a nosotros, hasta el punto de que hubo muchas personas que cambiaron de domicilio porque creían que la policía iba a detenerlos por nuestra declaración como militantes comunistas, que les podía costar hasta veinte años de cárcel. Por otro lado, las huelgas de enseñantes fracasan precisamente en Barcelona y nos vemos de repente sin trabajo. Es un momento en que nos vemos completamente fuera de todo lo que nos rodeaba hasta entonces, la docencia, y la militancia política.

Ahí no habíamos hecho todavía cine como colectivo, porque Elena sí que había hecho *El Cuarto Poder* con Llorenç Soler anteriormente. Entonces nos encontramos en esta situación, en que nos consideran como apestados, considerados como leprosos en otra época, y ya rodamos algunas manifestaciones en el año 71 que no tuvieron ninguna continuidad y fue una cosa puntual sin ningún proyecto de por medio, una especie de ensayo o entrenamiento de lo que posteriormente haríamos en el Colectivo.

Después del rechazo del movimiento del PSUC no podíamos rodar manifestaciones ni actos políticos porque al no estar vinculados a ellos no tenemos información sobre las fechas lugares y horarios de los acontecimientos. Si quieres rodar movimientos sociales tienes que estar vinculado a ellos e informado de todos sus movimientos y convocatorias puesto que formas parte de ellas, ¿no?

Decidimos hacer una película sobre la situación del campesinado español que pretendía ser un ensayo sobre la situación del campo en España teniendo en cuenta que había dos bases fundamentales que eran el minifundio en Galicia y el latifundio en Andalucía aunque en nuestro proyecto también entraba el pequeño campesino autogestionado, es decir hacer un hueco a las diferentes modalidades y culturas campesinas. Estuvimos documentándonos con bibliografía, con entrevistas con especialistas sobre el campo y economía agraria, en fin, con las diferentes fuentes que nos permitieran tener una visión completa y panorámica del tema con el que nos estábamos enfrentando. Hicimos contactos con gente de Galicia, uno de ellos es José Manuel Beigas, profesor de estructura económica de la Universidad de Santiago que sale en *El Campo para el hombre* y que representa el movimiento antifranquista gallego. Después fuimos a grabar a diferentes aldeas. El bajo clero tiene cierta sensibilidad hacia los temas sociales en estos lugares y entrevistamos a muchos que también nos servían de protección porque en esos momentos la policía no podía entrar en territorio eclesiástico y en alguna ocasión algún sacerdote consciente nos guardó las películas de una posible incautación.

Dada la situación laboral de la época y la carencia de medios, también en la policía y la guardia civil faltaban recursos. Los guardias iban a pie, así que nuestra estrategia era filmar en un lugar y desplazarnos rápidamente en coche hacia otro punto que distara unos cincuenta kilómetros del primero, de modo que la guardia civil no podía dar con nosotros. Rodamos pues en Galicia y Andalucía sobre todo, aunque también en Castilla y Cataluña, y vimos que el problema de este proyecto era la financiación. Un proyecto de esta envergadura necesitaba de unos recursos mínimos que permitieran el desarrollo del film en toda su plenitud, ya que nos proponíamos abarcar la mayor parte de España posible. La película es cara y nosotros teníamos una economía doméstica que no permitía unos gastos extraordinarios de esta envergadura, y no nos proporcionaba el tiempo suficiente que exigía el proyecto. De este modo empezamos a comprar 120 metros de película, unos diez minutos, que rodábamos durante nuestras vacaciones laborales o en periodos estivales.

Mas o menos íbamos viviendo (eso sí de un modo espartano) y ahorrando cuanto podíamos para comprar película, Elena no encontraba trabajo y yo iba trabajando esporádicamente y en condiciones precarias en la enseñanza privada. Llevar a cabo el proyecto en su totalidad tal y como se había concebido al principio era totalmente inviable, por eso decidimos centrarnos en lo que ya teníamos rodado en Galicia y Andalucía en el verano de 1972 y el invierno de 1973 durante la campaña de la aceituna que coincidió con el viaje estelar de Carrero Blanco.

Poco antes de las navidades de 1973, el 18 de Diciembre había convocada una manifestación en la plaza de Cataluña en apoyo de los procesados en el Proceso de los 1001 de CCOO, yo fui por allí y había un despliegue militar impresionante. El caso es que llegamos a Andalucía al pueblo de Los Corrales donde teníamos un contacto y resultaba que a un jornalero de 80 años lo tenían retenido porque había sido secretario de la CNT en el pueblo en la república... en fin cualquier reacción era poca, acababan de matar a Carrero Blanco y encerraban a cualquiera que fuese sospechoso de izquierdismo.

Nuestro contacto en Andalucía era Diamantino García Costa, uno de los que más apoyaron al Movimiento Campesino andaluz de aquellos años, fue presidente de Sindicato de Obrero del Campo (SOC) y era una persona totalmente entregada a la causa campesina era el cura de Los Corrales y nos guió durante todo el rodaje por los pueblos de la comarca. Con él rodamos los trabajos de la aceituna, de la vendimia y demás. Después también rodamos en las comarcas catalanas del Penedes que hubieran servido si hubiésemos realizado el proyecto completo pero que quedaron fuera del montaje por no haber podido completar la franja del campesinado medio. No teníamos material para hacerlo todo, así que decidimos definitivamente que el peso de la película debía recaer sobre aquellos campesinos que soportaban unas condiciones más duras y vivían en las situaciones más precarias de explotación. Nosotros lo que hacíamos por una parte era filmar, por otra parte grabábamos la voz, ya que el sincronismo entre imagen y sonido no nos interesaba especialmente y también por una cuestión incluso de seguridad. En la época convenía tener precauciones.

La cuestión del lenguaje cinematográfico... nosotros lo que pretendíamos es que el cine que hacíamos fuese desde el punto de vista del lenguaje lo más claro posible, lo más preciso pero que la imagen también tuviera su autonomía.

En el film están las aportaciones de Julia León con la música y el grafismo.

La siguiente película será *O todos o ninguno*, la que nos planteamos rodar en principio durante las navidades de 1975, nuestros trabajos se realizaban siempre en periodos vacacionales en los que no estábamos vinculados al trabajo. Muere Franco y empieza a haber mucho movimiento, excepto el partido comunista que continua siendo perseguido, el PSOE y sus militantes ven reducida la presión del régimen sobre ellos. Lo que nosotros pensábamos hacer era durante esas navidades ir a Madrid, entrevistar a los principales líderes de la oposición y tratar de venderlo a televisiones extranjeras que a partir de la muerte del dictador solicitan crecientemente informaciones obre la evolución política del país.

Hay un movimiento obrero y estudiantil muy potente en casi todo el estado y en ese momento las televisiones pueden llegar a pagar hasta 1000 dólares por cada minuto de filmación, imagínate. A partir de esas ventas pretendíamos financiar nuestro cine. Vamos a Madrid nos ponemos en contacto con Marcelino Camacho, no hubo problema, con Tierno Galván, tampoco hubo problema, con Felipe González sin embargo no pudimos contactar porque nos remitían a su jefe de prensa. Este jefe de prensa nos cita en un hotel de cinco estrellas de Madrid, vemos que tiene una pinta de ejecutivo agresivo impresionante y mantuvimos la entrevista por compromiso pero ya de entrada vimos que

no era lo que esperábamos de un partido de izquierdas. En vista de esas ínfulas cuando se trata de un partido que ni siquiera es legal se anunciaba lo que haría posteriormente González durante su mandato. Nos vamos a Sevilla donde hay una iglesia ocupada a rodar y seguidamente volvemos a Barcelona donde tenemos la intención de hacer lo mismo que en *El campo para el hombre*, ir recogiendo movimientos obreros y sindicales para realizar una especie de mosaico de la movilización social que hay en ese momento en España, pero seguimos con el problema económico y no podemos ir a todos los lugares donde hay movimiento así que decidimos centrar nuestra atención sobre una sola huelga y elegimos la de LAFORSA que de alguna manera es representativa de todo el movimiento.

Es la huelga más larga que se había llevado a cabo en muchos años en Cataluña, aunque aquí había habido antecedentes de huelgas fuertes. Tuvo su importancia aunque no era la única huelga importante que se desarrollaba. Hacemos un poco lo que hace Eisenstein con la revolución de 1905, ya que en principio él pensaba hacer un film sobre toda la revolución pero acaba eligiendo el episodio del Potemkin en Odessa. El peligro que hay es que si tratas de abarcar mucho el film se diluye y eligiendo un episodio se concentra. *O todos o ninguno* también es una elección estética de ese tipo, eligiendo un momento concreto de una lucha como una metonimia de la parte por el todo.

Hacemos intervenir dentro de la historia que contamos la representación de esa historia llevada a cabo por los mismos protagonistas. Nosotros nos ponemos en contacto con los de LAFORSA en Enero del 76 y la huelga había empezado en Noviembre del 75, es decir que ya nos habíamos perdido un momento decisivo como es el de

la gestación de la huelga, un periodo importante. Luego durante el desarrollo de la huelga había momentos que no podíamos rodar porque no teníamos película virgen, por ejemplo cuando hacen la marcha aquella de todos los obreros de la Fabrica desde Cornellà hasta Gobierno Civil en Barcelona las imágenes las conseguimos de un obrero que con su propia cámara de súper 8 había podido grabar algunos planos porque nosotros en esa economía constante del material no teníamos suficiente para abarcar muchos de los aspectos o acciones de la huelga. Nosotros nos limitamos a cazar a los representantes una vez han acabado las asambleas y durante la celebración de estas nos limitábamos a rodar algún plano para situar al espectador pero no teníamos recursos para rodar toda la asamblea.

Rodábamos el acto para que se viera y luego las intervenciones de la gente se sintetizaban para que quedase lo más significativo y con el material del que disponíamos llegase para el film completo. Por ejemplo en un caso en el que en este film aparece una manifestación de unas mujeres en Cornellà delante de la iglesia con las chaquetillas de obrero de la fabrica, eso ocurrió por la tarde y sin luz para rodarlo, pero se puso en escena con los mismos participantes para que formase parte de la película y con el riesgo añadido que cuando lo estaban poniendo en escena al día siguiente a plena luz las mujeres, nosotros estábamos expuestos a que nos detuviera la policía puesto que había mucha vigilancia en aquellos días debido a la progresiva extensión de la huelga. Pese a que era la representación de una acción, esa representación tenía el mismo riesgo que el acto en sí.

El planteamiento del colectivo era dar la voz al que nunca se le escucha. Hacer visible lo que es invisible, es decir, lo que no sale en los medios de comunicación. Este dar la voz pretendía hacerse con los mismo protagonistas que llevaban adelante sus luchas sociales, laborales o políticas, se trataba de que también el movimiento obrero controlara el proceso de producción de su propio film, de que estuvieran inmersos en él como parte de su lucha, que intervinieran en cuestiones de contenido y forma (aunque sobre todo lo relativo al contenido), que opinaran, etcétera... es decir era una actitud que teníamos ante el cine militante: que debía incluir los trabajadores a los que reflejaba.

A diferencia de nuestra anterior película, *El campo para el hombre*, en la que nos aseguramos de tener la imagen y el sonido asincrónico y por separado por si nos pillaban con el material, aquí, en *O todos o ninguno*, nos ponemos delante de la cámara como una acción política, es decir en este año 76 ya estamos cansados de la represión en general y con esto pretendemos decir: estos somos, si queréis nos podéis detener. Existe esta opción de provocación al poder que es una elección propia del momento histórico como te he dicho antes.

Luego rodamos algunos materiales sueltos para futuros proyectos, como la manifestación en Sant Boi en el 76, y otras cosas que no recuerdo. También teníamos un proyecto de producción que no llegó a buen puerto, sólo conseguimos rodar alguna parte, porque comenzamos todavía en el 75 pero la pretensión era hacer una obra que de algún modo completaba una especie de trilogía de la que ya habíamos hecho las dos primeras partes. La primera el campo, la segunda la fábrica y la tercera que no llegamos a realizar que era el barrio, es decir la vida de la gente en su entorno más cercano del vecindario y lo que las asociaciones de

vecino hacían en cuanto a actividades sociales. Ya no queríamos retratar la parte más épica esta de lucha y demás sino el día a día cotidiano de los trabajadores siempre desde el punto de vista crítico y reivindicativo. Rodamos una secuencia en una escuela con guión y con un operador, llegamos a la escuela de Cornellà y les entregamos un guión sobre, no se si tú te acuerdas, la introducción en la EGB de la Teoría de Conjuntos, de la Matemática llamada moderna, que luego fue un fracaso por que era una cuestión compleja incluso para los profesores. Nosotros cogimos una pequeña introducción y queríamos que diera como resultado un esbozo de los axiomas de este lenguaje matemático incluso que tuviera una estructura matemática. Mis aficiones por la lógica matemática me inclinaban a tratar de desarrollar un lenguaje que, a partir de unos cuantos conceptos y unos cuantos axiomas, podía deducir el funcionamiento íntegro de un sistema. Como hacía Peano. Un poco era en ese sentido pero a nivel infantil, se trataba de explicar los rudimentos de la teoría de conjuntos y la intención era pasar a una aplicación social de esa teoría: es decir, el conjunto era la ciudad, el barrio, la casa, etc. el elemento era el individuo, y demás para ver qué individuos se relacionaban con qué individuos, qué clases interaccionaban con qué clases sociales, etcétera. Solamente rodamos la primera secuencia que era la clase esta de introducción y luego ya pasamos a otras cosas.

Seguidamente empezamos nuestro film *A la vuelta del grito* que expresa un poco lo que dice el título. Ya veíamos que todo el movimiento político del franquismo se había dado por concluido y para nosotros quedaban muchas cosas por hacer, ya se suponía que estábamos en democracia y gozábamos de plenitud de derechos y era un poco como crítica a eso. La película la edificamos por episodios, y era un momento

en el que teníamos mas dinero debido a que *O todos o ninguno* circuló mucho por los cine clubs y aunque no generaban ingresos para siquiera subsistir, aparte nosotros no lo hacíamos como modo de vida, si que nos proporcionaba la posibilidad de compra de más material cinematográfico para realizar futuras producciones. También se vendió alguna parte a televisiones y dispusimos de unos recursos de los que no habíamos dispuesto hasta el momento.

A partir de aquí viene el desierto y el silencio absoluto. Desde diferentes instancias se nos empieza a decir que ese es un cine que ya no tiene sentido, que en democracia hay otros cauces par expresar nuestras opiniones, se empieza a dismantelar estas bases de locales de vecinos, obreros, sindicales. Son básicamente los partidos de izquierda los que toman el poder en los ayuntamientos y a partir de ese momento una vez instalados en el poder no pueden tolerar que se les ponga en cuestión o se les critique demasiado así que deciden convocar un desmantelamiento de los grupos de base en aras del optimo funcionamiento democrático de las instituciones, ahora ya de izquierdas y por tanto del pueblo.

Te podía contar por ejemplo, en Cornellà los dirigentes sindicales que aparecen en *O todos o ninguno* estuvieron en la lista del ayuntamiento tras las elecciones y ocuparon cargos de concejalía. Al oponerse a la política que ponía en practica el alcalde se encerraron en el ayuntamiento y fueron desalojados por la policia, a partir de ese momento fueron relegados de sus funciones y pusieron en la lista a dos personas que no causaran problemas, mucho más dóciles. La izquierda llegó un momento en el que se le cuestionaba porque accedieron al poder político y se limitaron a vaciar el estado franquista para llenarlo con sus huestes. En CCOO por ejemplo la estructura conserva todo la

organización del sindicato vertical y demás. A ciertos niveles las leyes cambian, pero esencialmente se conserva el espíritu del poder anterior. Otro ejemplo, aquí en la televisión catalana el que fue director con Jordi Pujol de presidente de la Generalitat, Alfons Quintá Sadurni, que había sido del PSUC, pues este tío lo que hizo es coger la estructura jerárquica y anquilosada de televisión española y copiarla, simplemente. El mismo poder que tenía el director de RTVE lo tenía ahora el de TV3, por tanto lo que está haciendo es corromper, conservar una cierta estructura de poder y perpetuarla en otro organismo similar. En ese sentido hace que el movimiento se desarticule y todo esto desaparece. Hacemos algún intento de entrar en Televisión pero siempre con negativas y malas formas por parte de este director hacia Elena, que le había conocido durante el rodaje de *El Cuarto Poder*. Aún así, nunca entramos en Televisión. Y así nos quedamos.

Nosotros teníamos contacto con la Central de Curt, que tenían una infraestructura muy operativa y muy bien organizados. También directamente nosotros íbamos haciendo proyecciones a nivel personal en las que organizábamos debates aunque las menos. Nosotros habíamos acabado quemados de las organizaciones políticas y teníamos muy buena relación con gente militante a nivel personal, pero a nivel orgánico no nos identificábamos ya con ningunas siglas.

El grafismo de *A la vuelta del grito* lo hicieron un grupo de grafistas de la Liga Comunista Revolucionaria (LCR) que se llamaban “El cubri”. Julia León que había hecho los gráficos y la música en nuestra anterior película había marchado de Barcelona así que se lo propusimos a este grupo de creadores y quedamos contentos con su trabajo.

En nuestras películas se nota que se organizan las acciones al margen de CCOO; la Coordinadora de Empresas en Crisis (CEC) que existe en Barcelona y que agrupa a más de mil empresas, no es bien vista desde CCOO que desautoriza su capacidad de movilización y convocatoria. CCOO cree que no es un movimiento viable, demasiado izquierdista. Pero en nuestras películas aparece gente haciendo mítines que no eran de CCOO, sino del MC o la LCR y nosotros no los desautorizábamos como interlocutores... esto era una actitud sectaria de CCOO que no compartía casi ningún libre pensante. Nosotros tratábamos de conciliar todas aquellas actitudes que emanaban del interior de la lucha, lo que no hicimos nunca es ir a la dirección de CCOO, MC o LCR a preguntar qué querían que saliese en nuestras películas, apelábamos sin paliativos a la base.

Sobre todo nos fijábamos en cinematografías militantes de Latinoamérica, que tenían unas propuestas tanto de contenido como expresivas muy interesantes y se desarrollaban en unas condiciones muy similares a las nuestras, aunque también conocíamos el grupo de Chris Marker y otras propuestas europeas que influían en nuestro trabajo.

3. Andrés Linares (Colectivo de Cine de Madrid)

En el mundo del cine y de la cultura había muchos profesionales militantes tanto técnicos como acomodadores pero la labor que se hacía a nivel sindical resultaba monótona, repetitiva y poco práctica.

Cuando llevas un tiempo realizando tareas relacionadas exclusivamente con envío de correo, te cansas y piensas que lo que haces no vale para nada. Así, Miguel Hermoso y yo, que pertenecemos a una célula del partido comunista de España nos planteamos que debemos poner nuestros muchos o escasos conocimientos de cine al servicio de la causa obrera, y que en vez de dedicar la energía a trabajos de buzoneo y demás, decidimos coger las cámaras de 16 milímetros y registrar lo que acontecía en las ciudades españolas sin tener absolutamente ningún reflejo en medios de comunicación oficiales. Cuando se produce una huelga o una manifestación, no quedan reflejadas en las noticias, se censuran abiertamente los contenidos que no interesa programar, no existen para nada. Por ello decidimos ponernos al servicio de la realidad social y política de nuestro tiempo.

En mil novecientos setenta arranca la actividad del Colectivo de Cine de Madrid. La primera producción que se lleva a cabo trata sobre el fallecimiento de un obrero de la construcción de Getafe, se titula *Pedro Patiño*, y se trata de un trabajo muy rudimentario dadas las condiciones en las que se desarrolla y el precario material cinematográfico que se utiliza.

Se ruedan algunas secuencias en el pueblo del fallecido, se acude al entierro, se insertan elementos de diverso tipo, y se entrevista a la

viuda del obrero con sonido no sincrónico, para realizar el revelado de la película en el extranjero. Yo viajé a Roma, con motivo de una exposición para recaudar fondos para comisiones obreras (CCOO), invitado por cineastas del partido comunista italiano que apoyaban lo que hacíamos y nos pusieron en contacto con personas de UNITELE Films para montar y poder hacer copias de nuestras películas.

Existían ciertos lazos de partido a partido que facilitaban el conocimiento del entorno en el extranjero, pero era el contacto personal lo que procuraba el acceso a las instalaciones cinematográficas de estas productoras. Sólo en esta primera película trabajamos con Italia. A partir del año 1971 por motivos de cercanía y comodidad empezamos a trabajar con París. En Francia existe la organización UNICITE del partido comunista con muchos medios a su disposición, como estudios de producción y salas de montaje que les permite llevar acabo una labor regular de producción y distribución de películas. Cuando se trata de grabaciones que tienen un carácter más periodístico no se trata de elaborar un discurso con ellas, sino que se envía fuera para ser positivas y se intentan vender a las televisiones extranjeras para que se difunda más ampliamente el contenido de las luchas que reflejan. Así se logra que estas noticias cumplan su cometido contrainformativo y se hace patente que en España, pese a la represión de la dictadura, existe un movimiento cinematográfico y político que intenta derrocar al franquismo.

Cuando se acumula más material y se concibe un proyecto de más entidad, se trata de realizar un documental o una película que trate más profunda y extensamente el conflicto social que retrata. Se realiza la

película *Presos* sobre todo con trucajes y fotos fijas tomadas por presos políticos de la cárcel de Carabanchel. No sé cómo, se sacan esas fotos de la cárcel, una vez en nuestras manos se utilizan en la construcción de la película.

Cuando hay varios materiales aunque sea dispersos pero que responde a un elemento común, se hace una película como *La lucha obrera en España* sobre acontecimientos sociales que estaban teniendo lugar en aquel momento en Asturias, huelgas en las minas, manifestaciones y altercados con la policía, etcétera. Todos los elementos que eran susceptibles de agrupar en torno a cierta unidad temática, se articulaban para organizarse en un solo film.

Bajo este mismo patrón se realiza la película *universidad 71-72* que relata las huelgas y manifestaciones estudiantiles en Madrid, donde se llega a expulsar a cuatro mil estudiantes de un total de veinte mil. La película *Proceso 1001* también responde a este esquema de producción. Las cámaras son prestadas, el material cinematográfico se compra con dinero de los propios realizadores, o se utilizan colas de película sobrante de otros trabajos. Una vez rodado el material lo único que hace falta es tener dinero para coger un tren hacia París, que te dejaran una casa para quedarse en la ciudad durante el montaje de la película, de modo que los recursos económicos necesarios son prácticamente nulos.

Lo que sí quiero destacar es que nunca recibimos ayuda financiera de ningún organismo ni entidad, pese a que éramos miembros del partido comunista, éste nunca puso un céntimo. Mucha gente pensaba en aquel mito del oro de Moscú, pero de eso no había absolutamente nada. Ni un duro. Existía una unidad de cine del partido comunista, pero no al estilo francés o italiano, a la que se le propuso por parte del colectivo organizar

una estructura de gestión cinematográfica como la de algunos partidos comunistas europeos. Pero en la época de la clandestinidad eso no tenía demasiado sentido y, cuando se legaliza el partido comunista, la proposición cae en saco roto. Aquí por circunstancias especiales o por cualquier otro tipo de motivo no se produce este fenómeno, sino que hay un cierto desconocimiento mutuo que queda ilustrado por esta divertida y a la vez dolorosa anécdota: el grado de desconocimiento que mostraba los dirigentes del partido en todo lo tocante a los medios de comunicación contemporáneos llegaba a extremos insospechados.

Durante un viaje que realiza la dirección del partido a Vietnam, se realizan visitas a fábricas y a granjas campesinas que son filmadas por un equipo cinematográfico. De vuelta a París, se filmó también la despedida en el aeropuerto. Antes de subir al avión se le entrega a la dirección del partido las imágenes que se han filmado durante el viaje avisandoles de que las películas contenían negativos que habían de ser revelados en el laboratorio para proceder al montaje del reportaje. Durante el viaje, que debía ser muy largo, tuvieron curiosidad y decidieron abrir las latas para ver lo que se había rodado. Empezaron a sacar la película comprobando que no se veía nada y sin saber que estaban velando el negativo de la película. Esto es un reflejo perfecto del nivel de conocimiento del medio que tienen los políticos.

Al principio de la existencia del colectivo no teníamos conocimiento de que se estaban realizando actividades del mismo tipo en otras partes de la geografía española. Al poco tiempo que empiezan a funcionar comenzamos a tener unas relaciones más amplias, nos

reunimos con otros colectivos, principalmente de Cataluña donde tenemos noticias que se ha rodado el encierro de los intelectuales en Montserrat. Llegamos a contactar con estos grupos y se produce un intercambio de material cinematográfico basado en la circulación de copias de las películas de ambos grupos. Cuando se crea la Central del Corto, que estructura la exhibición y la distribución, las relaciones evidentemente se vuelven más fluidas, sí.

Hasta el año 75 todo el material que se rueda se envía fuera de España para ser revelado y montado. Aunque hay ciertos intentos de distribución del material propio y de algunos que se les ofrecía al colectivo procedentes de Barcelona o incluso de Sudamérica que se difunde a través de la federación española de cine club en colegios mayores y centros universitarios. Incluso películas como *Potemkin*, *Octubre* o *La Madre*, que estaban prohibidas por la censura se proyectaba en estos circuitos paralelos.

La producción del colectivo se reduce a muy pocos títulos y algunos muy cortos, entonces para cine club y universidades se utilizaban otras películas que cumplimentaban la proyección. Por un lado materiales propios y por otros materiales que reflejaban otras luchas y otros puntos del planeta, como las cubanas de Santiago Álvarez.

Coincidiendo con la transición política en el colectivo sólo quedo yo, Miguel Hermoso ha sufrido una caída en manos de la represión franquista por actividades relacionadas con una filmación del 1 de mayo, y estando procesados y a la espera de juicio tiene que retirarse. Estaré yo sólo unos años recibiendo ayudas esporádicas de diferentes personas hasta que hacia el año 75 se incorporan más personas al grupo. Entre ellos está Adolfo Garijo, Tino Calabuig, etcétera, con lo que se

crea un grupo de producción más amplio y también se amplía el espacio de la distribución. Se establece así un aparato cuya única misión es traer y llevar las copias de las películas para su proyección pública. Como cineastas que queremos realizar películas, no sólo hacer contrainformación, tenemos ciertas influencias teóricas de los debates que se libra y las páginas de las revistas francesas *Cahiers du Cinema* y *Cinethique*, y cada uno tiene su propia manera de entender el oficio, eso se respeta.

Dentro del colectivo lo que se plantea fundamentalmente es conseguir que las acciones sociales que se ruedan, se vean y se oigan públicamente, con eso era suficiente para nosotros. Al rodearse las películas en circunstancias tan precarias, el simple hecho de poder llegar a ver mínimamente el acto que se había rodado constituye un motivo de satisfacción para los integrantes del colectivo. Que el material llegase en perfecto estado a París y que desde el laboratorio se dijera que se veía era verdaderamente maravilloso. Se rodaba con cámaras muy rudimentarias y teniendo que esconderse no sólo de la policía sino de algunos miembros de organizaciones o sindicatos que en más de una ocasión llegaron incluso a rompernos la cámara al no saber quiénes éramos y creer que podíamos poner en peligro su integridad al filmar sus caras. Incluso aunque supieran que pertenecíamos a partidos de izquierdas sabían que si la policía confiscaba nuestras cámaras podía tomar represalias contra ellos. No buscábamos una estética, sino que el material cinematográfico fuese lo más efectivo posible para la lucha política, que tuviera una difusión pública lo más amplia que nuestros circuitos paralelos permitían. Que las películas tuvieran entidad de por sí, ya que no había nada que reflejase el país realmente como era en

aquel momento cualquier imagen que retrasase manifestaciones obreras o estudiantiles era para nosotros suficiente. En cuanto a las actitudes estéticas de otros de autores como Godard, recuerdo que hace dos años se programó en el festival de cine de Bilbao ZINEBI una muestra de las películas que realizó en los años setenta, en ese período de compromiso político muy activo, y no se sostienen hoy en día en absoluto como películas a mi juicio.

Por nuestra parte tuvimos un planteamiento un poco ingenuo ya que creímos que con la llegada de la democracia nuestro trabajo había dejado de tener sentido, dado el ambiente de perversidad que provocaba la ley de prensa y la desaparición de la censura. Creímos que la realidad de los movimientos sociales y políticos españoles iba a ser contada por la prensa la radio la televisión, y nosotros no tenemos una estructura como para competir con ellos. Esto unido a un cierto cansancio después de una época de militancia muy activa y de haber volcado toda su energía y todo su tiempo en ello, produjo que abandonamos estas actividades y realizáramos tanto Miguel Hermoso como yo algunos trabajos en el seno de la industria cinematográfica. Pensamos que un final digno que queríamos darle al colectivo podría coincidir, con la película *El oro del PCE o la fiesta por la democracia* (1978) que se hizo en unas condiciones mucho mejores que todas las anteriores debido a que el PCE intervino económicamente en la producción, consiguiendo grandes cantidades de película virgen. Se rodó con varias cámaras, 3 ó 4 equipos grababan simultáneamente el evento con una división del trabajo a raíz de la cual unos equipos rodaban ciertos temas y otros lo hacían con temas diferentes que tenían que ver con la fiesta de legalización del partido. Se consiguió siete u ocho horas de material bruto, lo que era una

barbaridad en la época y a lo que no estábamos para nada acostumbrados, con lo que la proporción de material para el montaje sobrepasaba lo habitual y se consiguió llevar a cabo un trabajo más elaborado y más fino que muchos de los anteriores realizados por el colectivo en condiciones, eso sí, mucho más desventajosas para el ejercicio de la actividad fílmica.

Ya el PCE estaba legalizado, se había producido una cierta conquista de las libertades y con esta última película pretendíamos hacer una presentación en sociedad de la base del partido para terminar nuestra actividad de un modo apoteósicog. De todos modos a la película le rodeó cierto ambiente enrarecido por diversos motivos, ya que la dirección del partido la tomó como un canto a la militancia de base. La fiesta estuvo a punto de ser desconvocada por la dirección del PCE porque estaba diluviando, incluso los técnicos del montaje de megafonía y otros servicios avisaba del peligro que entrañaba subir al escenario y tocar los micrófonos o equipos de amplificación. Allí en Torrelodones el comité central decide suspender la fiesta y Juan Antonio Bardem es el encargado de comunicárselo a la base, los militantes que han estado esperando este momento histórico durante tanto tiempo no se conforman y se revelan ante esta orden hasta que la fiesta acaba celebrandose en condiciones deplorables. Aún así el partido se gasta el dinero en producir la película pero muestra un completo desinterés o una profunda inoperancia a la hora de obtener una mínima rentabilidad política entre el gasto cinematográfico y la inversión en trabajo militante que conlleva la realización de un largometraje como éste.

Aquél era un momento muy cambiante. La fiesta se celebra el 12 de junio y las elecciones se celebran el 15 del mismo mes, el PCE no

consigue los resultados que se esperaba en las urnas después de toda la represión del franquismo. Los partidos desde mi punto de vista nunca consiguen comprender el alcance y la utilidad del trabajo que realizan sus militantes cineastas.

En mi posterior película, ya en solitario, titulada *Dolores*, la pretensión de control y supervisión del contenido del trabajo por parte del PCE es inaudita e inexcusable. Durante algunos pases que se realizaban para comprobar estado y evolución del montaje, el propio Santiago Carrillo de un modo muy diplomático y educado nos sugirió algunos cortes concretos que nosotros, por supuesto, no hicimos. La película se estrenó en un momento muy delicado ya que fue en mil novecientos ochenta y uno, después del golpe de estado de Tejero, primero en el País Vasco y en Asturias, donde intervinieron los grupos de ultra derecha que estaba entonces en pleno auge, los guerrilleros de Cristo Rey, pese a que la película estaba funcionando muy bien y sacaron a golpes de bate de béisbol a los espectadores de la sala hechos que motivan la retirada de la película de las salas por parte de los exhibidores. Recuerdo que pedimos ayuda al resto de partidos políticos o al menos se habló del tema para que en las cortes se elevara un escrito de protesta contra eso, es decir, que se había tenido que retirar una película de cartel por las presiones de ciertos grupos terroristas de ultra derecha, paradójicamente fue el partido socialista obrero español el que presentó ese escrito al ministro de cultura, dejando estratégicamente al PCE en segundo plano. Otro elemento que contribuyó negativamente fue la implantación por el PCE de la política de territorialización, que consistió en que los militantes en vez de ser agrupados por profesión o por pertenecer a un determinado ámbito, tienen que ir cada uno a su zona y

militar en la célula del partido de su barrio. Esto deshizo organizaciones muy fuertes como el movimiento estudiantil porque se impone la prohibición de organización que no sea a nivel local y se desarticuladores una compleja red de colaboraciones que en ciudades como Madrid se realizaban precisamente entre diferentes sectores urbanos. De este modo se produce la disolución y la dispersión de multitud de grupos profesionales o estudiantiles.

Algo muy curioso durante la etapa de clandestinidad del grupo es que nunca se perdió una bobina durante el envío del material al extranjero. En aquel momento esas películas se consideraban propaganda ilegal, de modo que si la policía te cogía con ellas ibas directamente a comisaría, entonces el material permanecía oculto en algún lugar. El grueso del material del colectivo estuvo durante años en casa de un amigo que niquiera era militante del PCE, Gonzalo García Pelayo, que se ofreció generosamente para guardar las películas en el trastero de su vivienda hasta que pudo volver a salir a la luz. En ese período de la clandestinidad algunas copias de películas como las soviéticas por ejemplo, las tenía el aparato de distribución gestionado por Julio Pérez Perucha entre otros que compartían una pequeña casa con jardín. A raíz de la detención de algún miembro del PCE, se deciden enterrar las copias en el jardín, se cava un hoyo y se tapa con tierra. Después de algunos meses cuando se desentierra el material, su estado es deplorable e inservible para la proyección pública. En muchas ocasiones no es que las películas se perdieran, sino que por algún imprevisto se deterioraron y resultaban inoperantes.

Ya te digo, las películas iban y volvían casi sin incidencias, muchas veces íbamos nosotros físicamente con el material y en otras

ocasiones, a través de las revisiones del metro de la parada de la Puerta del Sol que eran algunos militantes de comisiones obreras o simpatizantes del PCE, que nos ayudaban en el transporte del material. Cogías el material, ibas al metro y le decías a uno que ya sabíamos que era próximo a nosotros, toma ve con esto a Chamartín y pregunta por tal, se lo das y él ya sabe. El enemigo común del franquismo unía mucho a la gente y podías contar casi con cualquier persona que en otro momento se hubiese desentendido de asuntos que pudieran traerle problemas con el régimen.

Nuestra película *Vitoria*, del año 76, surge a raíz de escuchar la noticia por la radio de que había habido un encierro en una iglesia de la ciudad vasca con una contundente respuesta represiva de la policía que había causado numerosos heridos e incluso muertos. Ese mismo día nos llamamos por teléfono y decidimos viajar hacia allá con el equipo de rodaje. Cogimos dos cámaras y unos cuantos rollos de película, unos en color y otros en blanco y negro, y junto a Tino Calabuig y Adolfo Garijo nos fuimos para allá. Previamente hicimos un contacto desde aquí con una persona de comisiones obreras que estaba en Vitoria y una vez llegados allí comenzamos a rodar las declaraciones de los familiares de uno de los muertos y las imágenes del entierro sobre todo. Se incluyen declaraciones de personas que habían estado en la iglesia y que habían presenciado la carga de la policía, se relata lo que las personas percibieron y lo que ocurrió durante la represión policial. Ese material se rodó en un par de días y volvimos a Madrid. Pensamos que ya en ese año 77 este tipo de película no necesita viajar al extranjero sino que puede ser revelada y difundida aquí. Cometimos el error esa vez de llevarlo al laboratorio FOTOFILM, y pese a ponerle un título falso a las cintas, por

algún motivo que desconocemos, el laboratorio sospechó que contenían material ilegal. Los jefes de la empresa quieren denunciar al colectivo a la policía pero afortunadamente entre los trabajadores de la empresa hay militantes del PCE o de comisiones obreras que avisan a los miembros del Colectivo de Cine de Madrid de la inminente denuncia a las autoridades. Gracias a que en ese momento el PCE tiene una gran presencia política y muchos profesionales del cine que generan beneficios a la industria son militantes, la dirección del partido crea una comisión compuesta por, entre otros, Eloy de la iglesia y Roberto Bodegas, para dirigirse al laboratorio e interceder por los autores de esas filmaciones. Sobre todo, Eloy de la Iglesia que en esos momentos dirige películas de un enorme impacto comercial como *El Pico*, presiona a los dueños de la empresa para que no denuncien la existencia de esas películas a cambio de continuar revelando sus films comerciales.

Es curioso cómo todavía en el 77, existe tanta presión del franquismo. Yo no me quedaría con ninguna película del colectivo en particular si hay alguna que refleja esa cierta sensación de urgencia por nosotros experimentada en ese momento es, sin duda, *Vitoria*. Pero por ejemplo la película *Hasta siempre en la libertad*, realizada a raíz de los sucesos de Atocha está mucho más cuidada y elaborada, es más larga, aborda el tema con mayor profundidad, pero esta hecha en otro momento completamente diferente, el año 1978. Aunque solo hay un año de diferencia entre las dos películas, el ambiente es totalmente diferente. Sin embargo, *Vitoria* siendo de lo más rudimentario desde el punto de vista técnico es la que mejor refleja ese momento histórico, pero tanto una como la otra son las dos caras de una misma moneda: por un lado un

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

cine de urgencia política y de escasez de medios, por otro lado un cine igualmente de contra información, pero mucho más elaborado.

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

APENDICE 2

FOTOGRAMAS CLAVE DE LOS FILMS ANALIZADOS

1. *EL CUARTO PODER* (COLECTIVO DE CINE CLASE, 1970)



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4

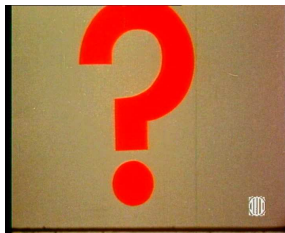


Fig.5



Fig.6



Fig.7



Fig.8

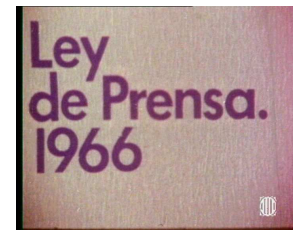


Fig.9

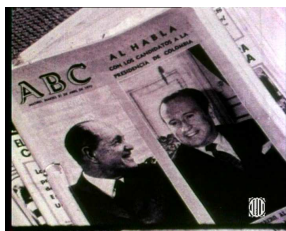


Fig.10

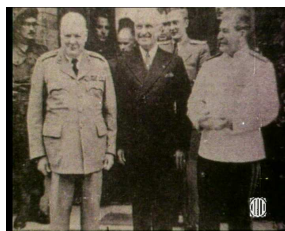


Fig.11

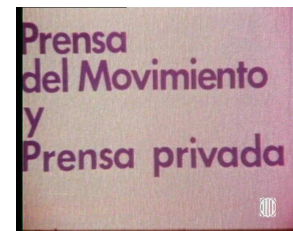


Fig.12

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

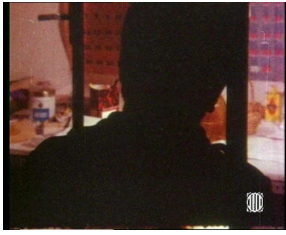


Fig. 13

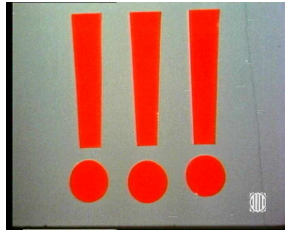


Fig. 14

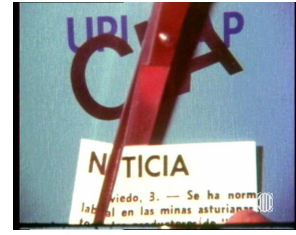


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

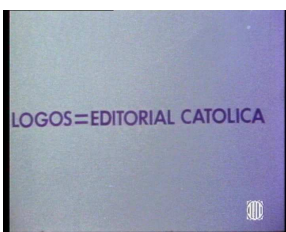


Fig. 28

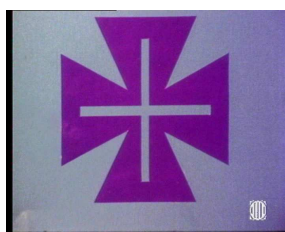


Fig. 29



Fig. 30

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

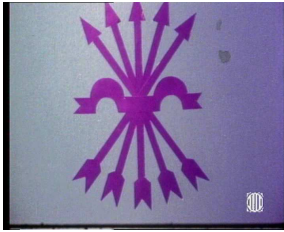


Fig.31

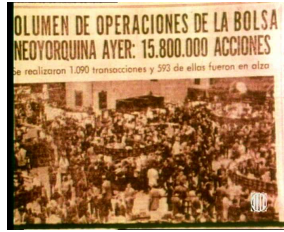


Fig.32



Fig.33



Fig.34



Fig.35

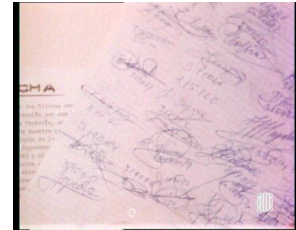


Fig.36



Fig.37



Fig.38



Fig.39



Fig.40



Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.44



Fig.45



Fig.46



Fig.47

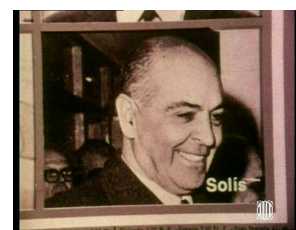


Fig.48

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.49



Fig.50



Fig.51



Fig.52

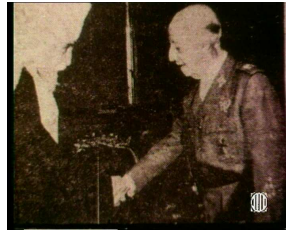


Fig.53



Fig.54



Fig.55



Fig.56



Fig.57



Fig.58



Fig.59



Fig.60



Fig.61



Fig.62



Fig.63



Fig.64



Fig.65



Fig.66

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.67



Fig.68



Fig.69



Fig.70



Fig.71

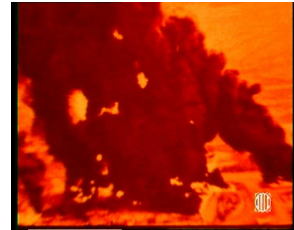


Fig.72



Fig.73



Fig.74



Fig.75



Fig.76



Fig.77



Fig.78

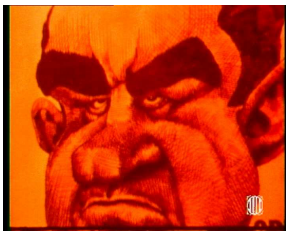


Fig.79



Fig.80



Fig.81



Fig.82



Fig.83



Fig.84

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.85



Fig.86



Fig.87



Fig.88



Fig.89



Fig.90

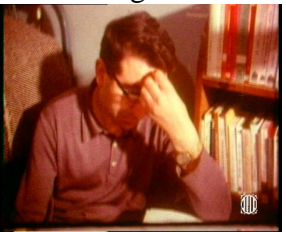


Fig.91

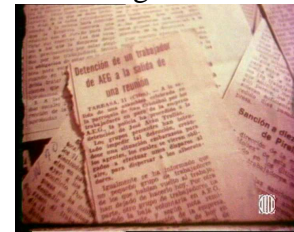


Fig.92



Fig.93

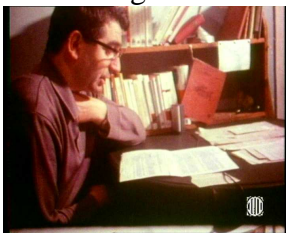


Fig.94



Fig.95



Fig.96

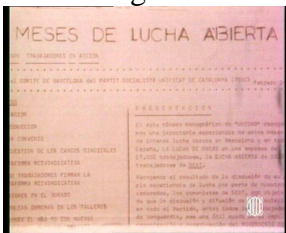


Fig.97



Fig.98

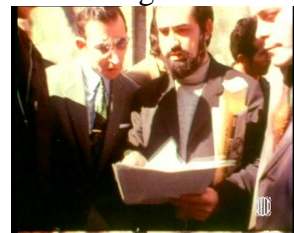


Fig.99



Fig.100

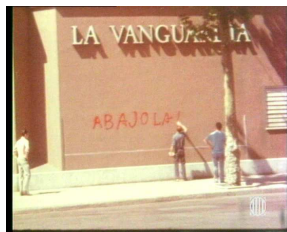


Fig.101



Fig.102

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.103



Fig.104



Fig.105



Fig.106



Fig.107

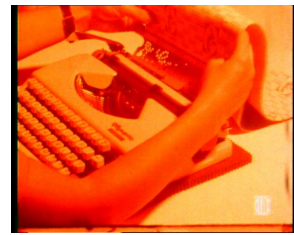


Fig.108

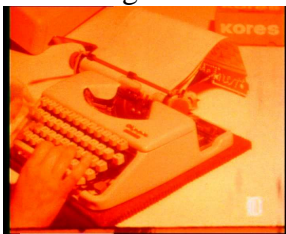


Fig.109

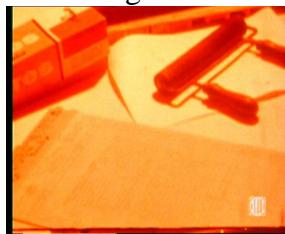


Fig.110



Fig.111



Fig.112

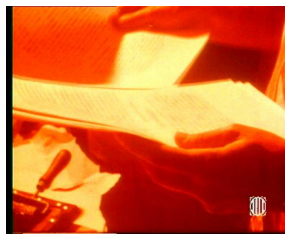


Fig.113



Fig.114



Fig.115



Fig.116

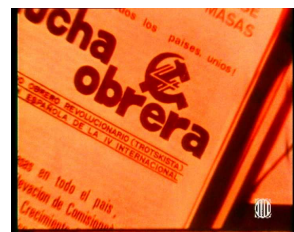


Fig.117

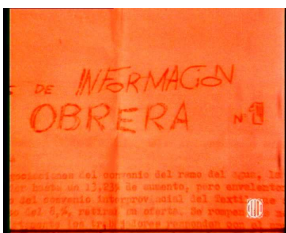


Fig.118



Fig.119



Fig.120

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.121



Fig.122



Fig.123

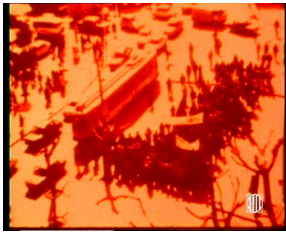


Fig.124



Fig.125



Fig.126



Fig.127



Fig.128



Fig.129



Fig.130



Fig.131



Fig.132



Fig.133



Fig.134

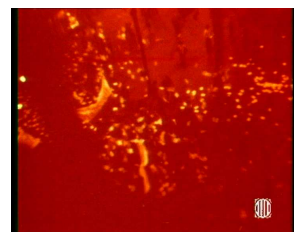


Fig.135

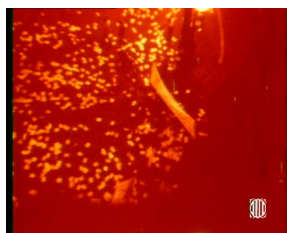


Fig.136

2. UN LIBRO ES UN ARMA (1975) – COOP.CINEMA ALTERNATIU

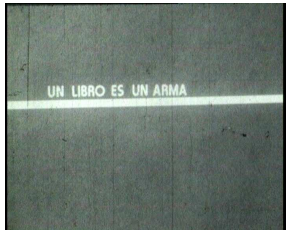


Fig.1

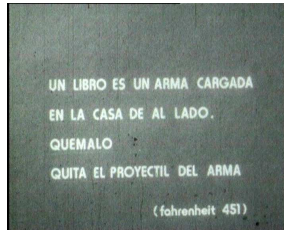


Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5

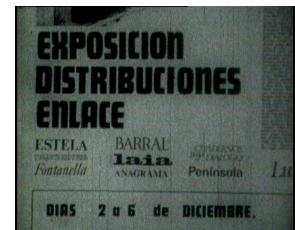


Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9

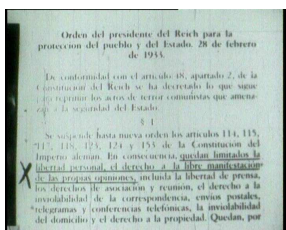


Fig.10



Fig.11

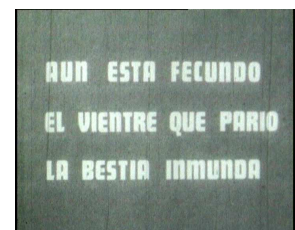


Fig.12

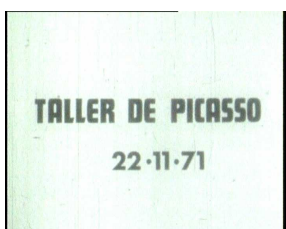


Fig.13



Fig.14



Fig.15

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.16



Fig.17



Fig.18

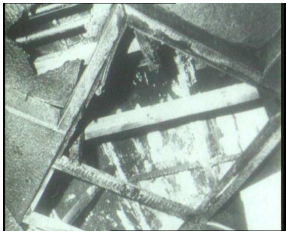


Fig.19



Fig.20

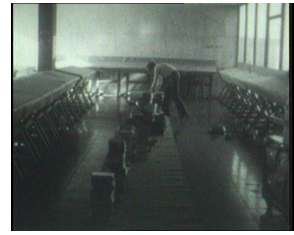


Fig.21

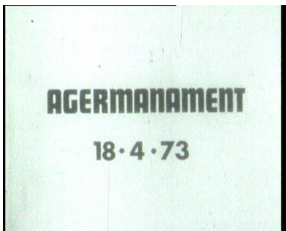


Fig.22



Fig. 23



Fig.24

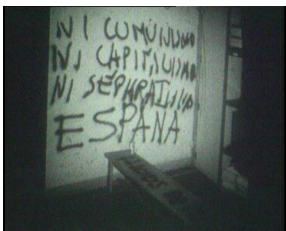


Fig.25



Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30

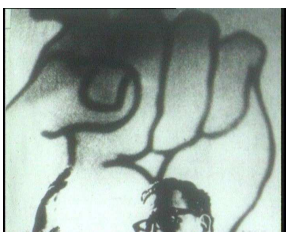


Fig.31



Fig.32

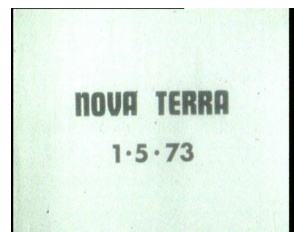


Fig.33

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

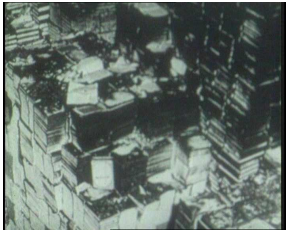


Fig.34



Fig.35

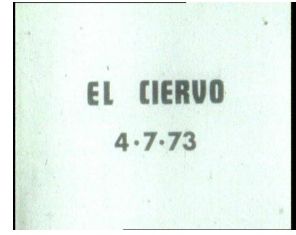


Fig.36

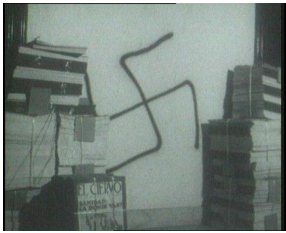


Fig.37



Fig.38



Fig.39



Fig.40

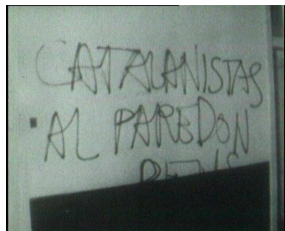


Fig.41

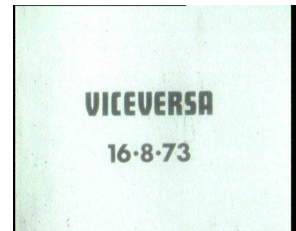


Fig.42

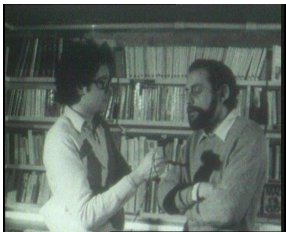


Fig.43



Fig.44



Fig.45

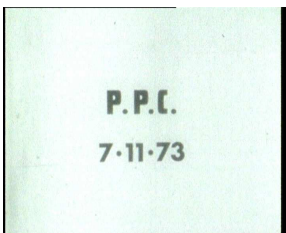


Fig.46



Fig.47

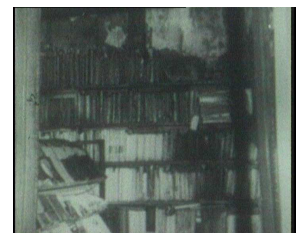


Fig.48



Fig.49

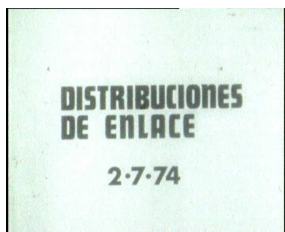


Fig.50



Fig.51

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.52



Fig.53



Fig.54



Fig.55

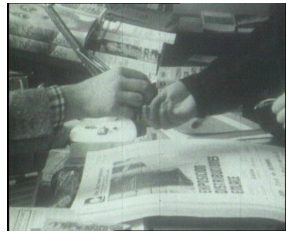


Fig.56



Fig.57



Fig.58



Fig.59



Fig.60



Fig.61



Fig.62

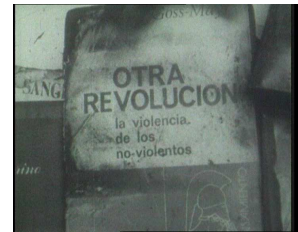


Fig.63

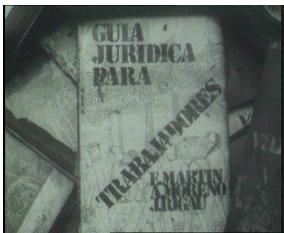


Fig.64



Fig.65

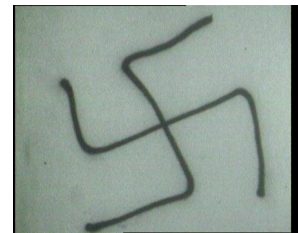


Fig.66

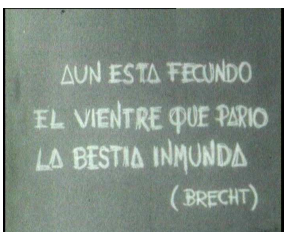


Fig.67

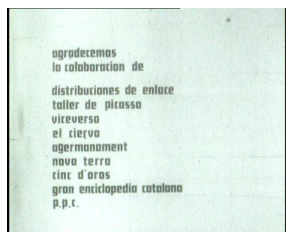


Fig.68



Fig.69

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

3. CAN SERRA (1976) – COOP. CINEMA ALTERNATIU



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6



Fig.7

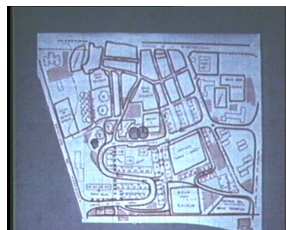


Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14



Fig.15

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.16

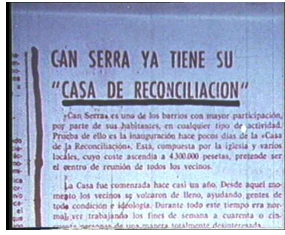


Fig.17



Fig.18



Fig.19

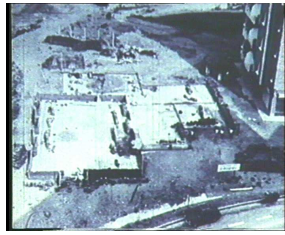


Fig.20



Fig.21

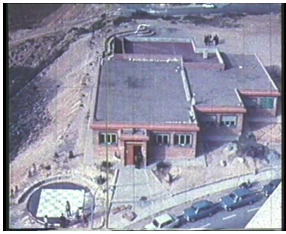


Fig.22



Fig.23

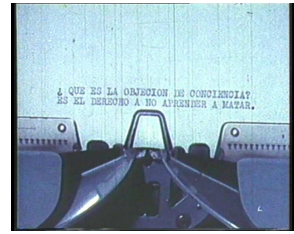


Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig.27

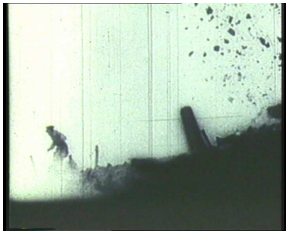


Fig.28

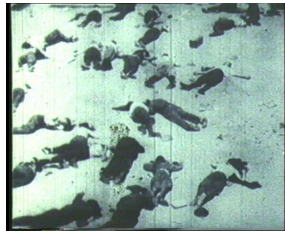


Fig.29

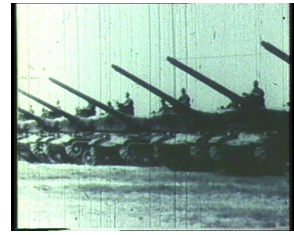


Fig.30



Fig.31

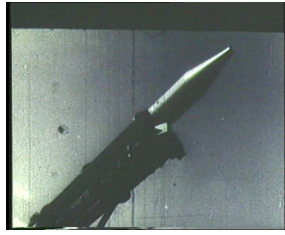


Fig.32

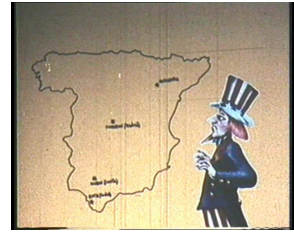


Fig.33

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.34

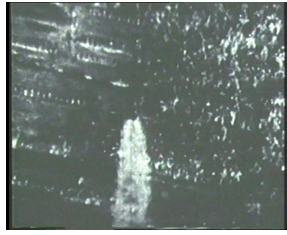


Fig.37

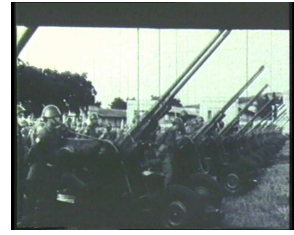


Fig.36

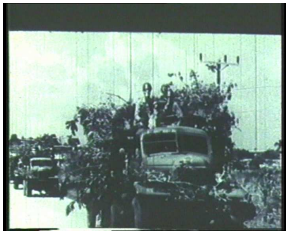


Fig.37

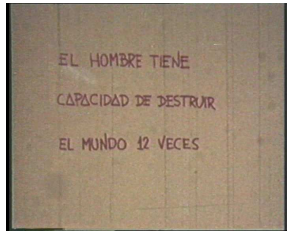


Fig.38



Fig.39



Fig.40



Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.44



Fig.45



Fig.46



Fig.47



Fig.48



Fig.49



Fig.50



Fig.51

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

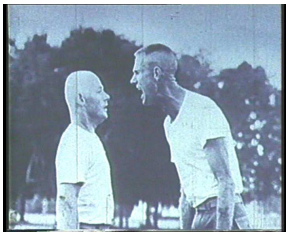


Fig.52



Fig.53



Fig.54

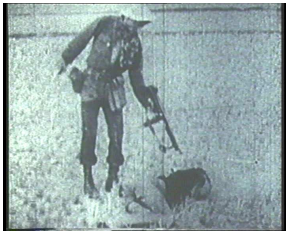


Fig.55



Fig.56

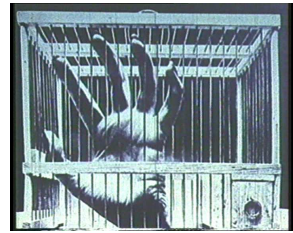


Fig.57

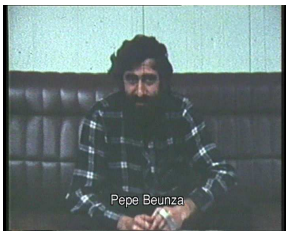


Fig.58



Fig.59



Fig.60



Fig.61

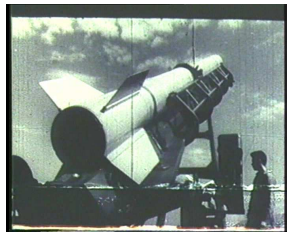


Fig.62

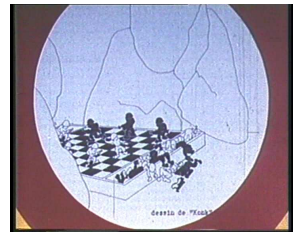


Fig.63



Fig.64



Fig.65



Fig.66



Fig.67



Fig.68

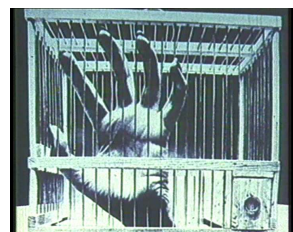


Fig.69

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.70



Fig.71

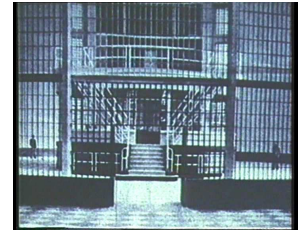


Fig.72



Fig.73



Fig.74



Fig.75

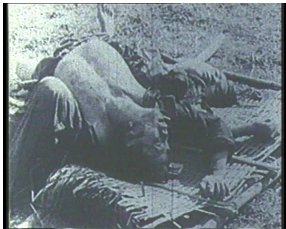


Fig.76



Fig.77



Fig.78



Fig.79



Fig.80



Fig.81

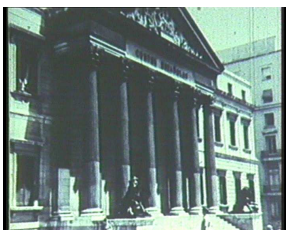


Fig.82



Fig.83



Fig.84



Fig.85



Fig.86

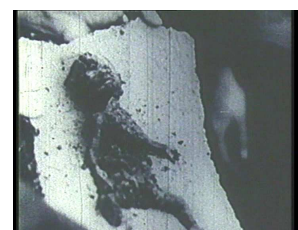


Fig.87

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

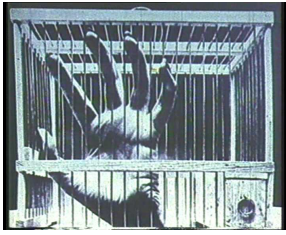


Fig.88



Fig.89

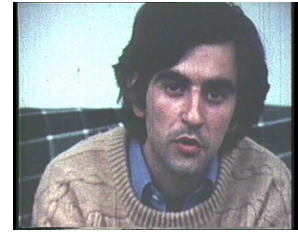


Fig.90



Fig.91

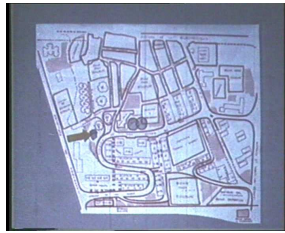


Fig.92

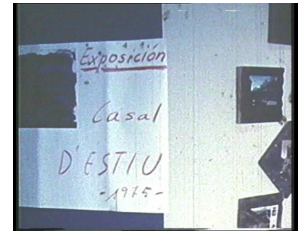


Fig.93



Fig.94

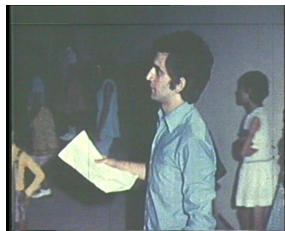


Fig.95



Fig.96



Fig.97



Fig.98



Fig.99



Fig.100



Fig.101



Fig.102

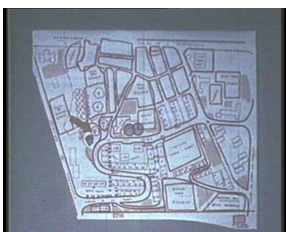


Fig.103



Fig.104



Fig.105

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.106



Fig.107

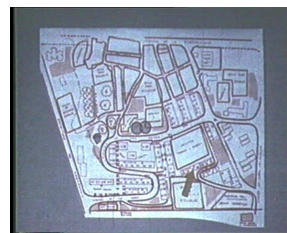


Fig.108



Fig.109



Fig.110



Fig.111



Fig.112



Fig.113



Fig.114

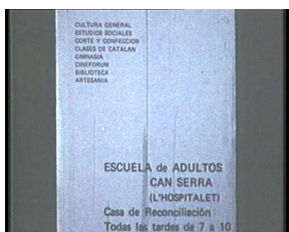


Fig.115



Fig.116



Fig.117



Fig.118



Fig.119

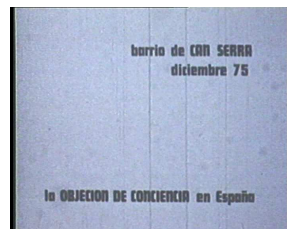


Fig.120

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

4. *INFORME GENERAL* (1976) - PERE PORTABELLA



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5

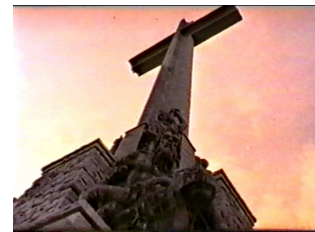


Fig.6



Fig.7



Fig.8

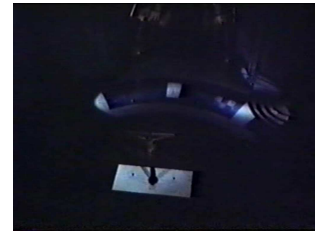


Fig.9



Fig.10



Fig.11

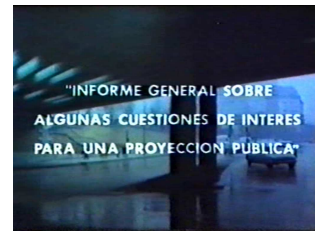


Fig.12



Fig.13



Fig.14



Fig.15

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.16



Fig.17



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig.34

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.35



Fig.36



Fig.37



Fig.38



Fig.39



Fig.40

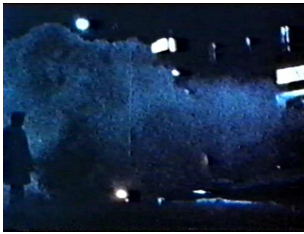


Fig.41



Fig.42



Fig.43



Fig.44



Fig.45



Fig.46



Fig.47



Fig.48



Fig.49



Fig.50



Fig.51



Fig.52

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.53



Fig.54



Fig.55



Fig.56



Fig.57



Fig.58



Fig.59



Fig.60

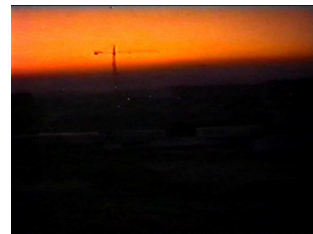


Fig.61



Fig.62



Fig.63



Fig.64



Fig.65

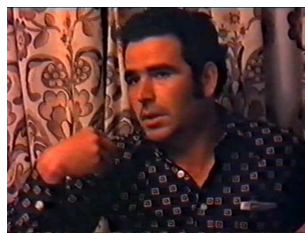


Fig.66



Fig.67



Fig.68



Fig.69



Fig.70

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.71



Fig.72



Fig.73



Fig.74



Fig.75



Fig.76



Fig.77



Fig.78



Fig.79



Fig.80



Fig.81



Fig.82



Fig.83



Fig.84



Fig.85



Fig.86



Fig.87



Fig.88

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.89



Fig.89



Fig.90



Fig.91



Fig.92



Fig.93



Fig.94



Fig.95



Fig.96



Fig.97

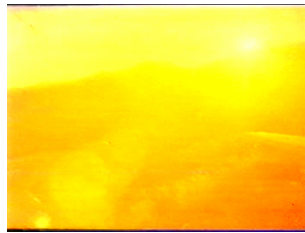


Fig.98



Fig.99



Fig.100



Fig.101



Fig.102



Fig.103



Fig.104



Fig.105

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.106



Fig.107

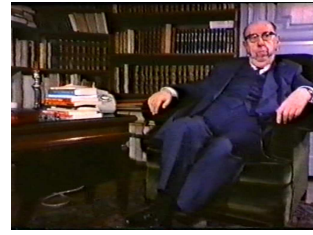


Fig.108



Fig.109



Fig.110

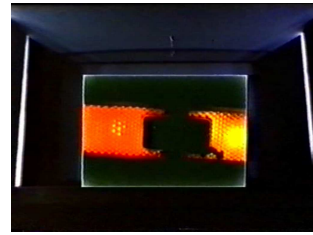


Fig.111



Fig.112



Fig.113



Fig.114

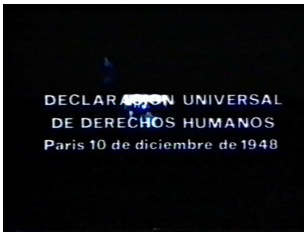


Fig.115



Fig.116

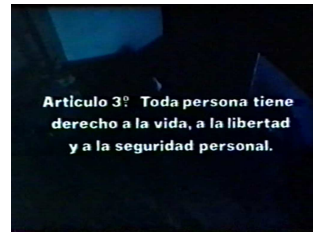


Fig.117



Fig.118



Fig.119



Fig.120



Fig.121

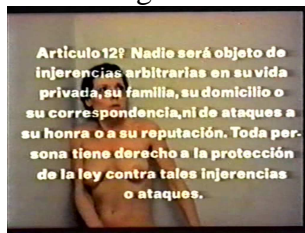


Fig.122

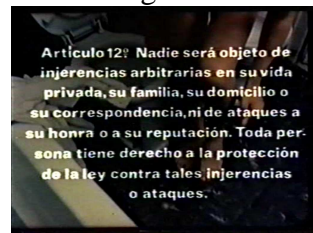


Fig.123

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.124



Fig.125

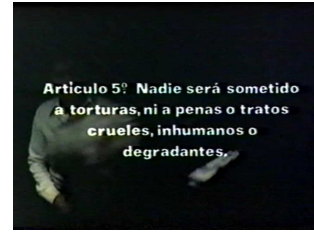


Fig.126

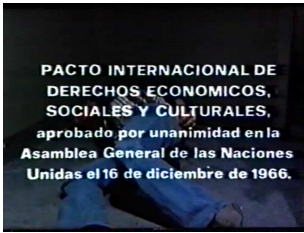


Fig.127



Fig.128

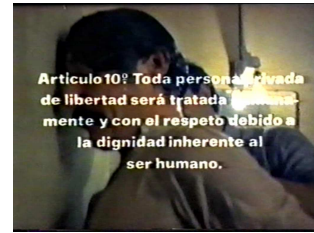


Fig.129



Fig.130



Fig.131



Fig.132



Fig.133



Fig.134



Fig.135



Fig.136



Fig.137



Fig.138

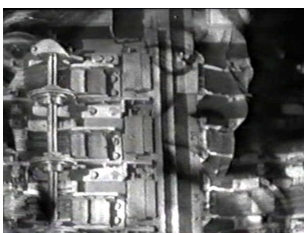


Fig.139



Fig.140



Fig.141

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.142



Fig.143



Fig.144



Fig.145



Fig.146



Fig.147



Fig.148



Fig.149



Fig.150



Fig.151



Fig.152



Fig.153



Fig.154



Fig.155



Fig.156

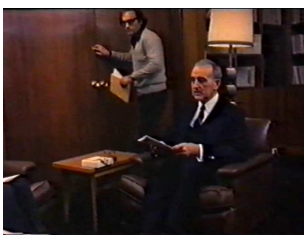


Fig.157



Fig.158



Fig.159

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.160



Fig.161



Fig.162



Fig.163



Fig.164



Fig.165



Fig.166



Fig.167



Fig.168

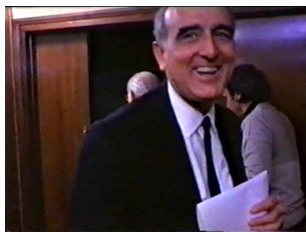


Fig.169



Fig.170



Fig.171



Fig.172



Fig.173



Fig.174



Fig.175

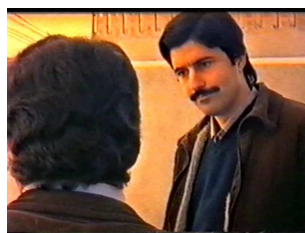


Fig.176



Fig.177

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.178



Fig.179



Fig.180



Fig.181

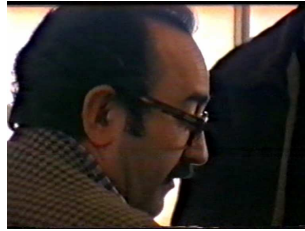


Fig.182



Fig.183



Fig.184



Fig.185



Fig.186



Fig.187



Fig.188



Fig.189



Fig.190



Fig.191



Fig.192



Fig.193



Fig.194



Fig.195

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.196



Fig.197



Fig.198



Fig.199



Fig.200



Fig.201



Fig.202



Fig.203



Fig.204



Fig.205



Fig.206



Fig.207



Fig.208



Fig.209



Fig.210



Fig.211



Fig.212



Fig.213

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.214



Fig.215



Fig.216



Fig.217



Fig.218



Fig.219



Fig.220



Fig.221



Fig.222



Fig.223



Fig.224



Fig.225



Fig.226



Fig.227



Fig.228



Fig.229



Fig.230



Fig.231

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)



Fig.232



Fig.233



Fig.234



Fig.235



Fig.236



Fig.237



Fig.238



Fig.239



Fig.240



Fig.241



Fig.242

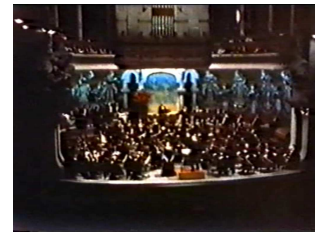


Fig.243

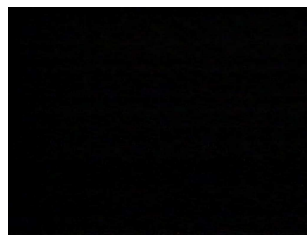


Fig.244

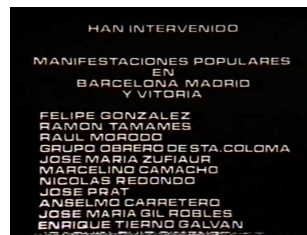


Fig.245

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

APENDICE 3

FICHAS TÉCNICAS

TÍTULO	<i>Informe General</i>
REALIZACIÓN	Pere Portabella
AÑO	1976
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	170'
PRODUCCIÓN	Films 59
FOTOGRAFÍA	Manel Esteban
GUIÓN	Pere Portabella, Carles Santos, Octavi Pellisa
MONTAJE	Jose M ^a Aragonés
MUSICA	Carles Santos

TÍTULO	<i>El Campo para el hombre</i>
REALIZACIÓN	Colectivo de Cine de Clase
AÑO	1975
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	48'
PRODUCCIÓN	Colectivo de Cine de Clase

TÍTULO	<i>El Oro del PCE o la fiesta por la democracia</i>
REALIZACIÓN	Andrés Linares
AÑO	1978
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	65'
PRODUCCIÓN	C.E.I.S.S.A. (Madrid)
FOTOGRAFÍA	Roberto Bodegas, José Luis García Sanchez, Andrés Linares
GUIÓN	José Vidal Beneyto
MONTAJE	Javier Tejedor

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>Quién es Vitoria</i>
REALIZACIÓN	Francisco J. Gómez Tarín
AÑO	1974
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	60'
PRODUCCIÓN	ACIC
FOTOGRAFÍA	Francisco J. Gómez
GUIÓN	Antonio J. Sánchez Bolaños, Francisco J. Gómez
MONTAJE	Francisco J. Gómez

TÍTULO	<i>Aidez l'Espagne</i>
REALIZACIÓN	Pere Portabella
AÑO	1969
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	5'
PRODUCCIÓN	Colegi d'Arquitectes de Catalunya
GUIÓN	Pere Portabella
MONTAJE	Pere Portabella

TÍTULO	<i>Che, Che, Che</i>
REALIZACIÓN	Javier Aguirre
AÑO	1968
FORMATO	35 mm. b/n
DURACIÓN	24'
PRODUCCIÓN	Actual Films (Madrid)
FOTOGRAFÍA	Rafael Casenave, Raúl Pérez Cubero, Manuel Rojas
GUIÓN	Javier Aguirre
MONTAJE	Rafael Casenave
MUSICA	Eduardo Polonio, Jose Agustín Goytisolo

TÍTULO	<i>Can Serra</i>
REALIZACIÓN	Cooperativa de Cinema Alternatiu
AÑO	1976
FORMATO	16 mm. b/n y color
DURACIÓN	30'
PRODUCCIÓN	Cooperativa de Cinema Alternatiu

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>Estado de Excepción</i>
REALIZACIÓN	Iñaki Núñez
AÑO	1976
FORMATO	35 mm. color
DURACIÓN	15'
PRODUCCIÓN	Araba Films (Vitoria)
FOTOGRAFÍA	Iñaki Núñez
GUIÓN	Iñaki Núñez
MUSICA	Mikel Laboa

TÍTULO	<i>Ez</i>
REALIZACIÓN	Imanol Uribe
AÑO	1977
FORMATO	35 mm. color
DURACIÓN	13'
PRODUCCIÓN	Zeppo Films (Madrid)
FOTOGRAFÍA	Javier Aguirresarobe
GUIÓN	Pedro Burgalete, Imanol Uribe
MONTAJE	Julio Peña, Susana Ocaña
MUSICA	Ibai Recondo, Artza Anaik

TÍTULO	<i>Lock Out</i>
REALIZACIÓN	Antoni Padrós
AÑO	1973
FORMATO	16 mm.
DURACIÓN	122'
PRODUCCIÓN	Antoni Padrós
FOTOGRAFÍA	Carlos Gusi
GUIÓN	Antoni Padrós, Fernando Huici
MONTAJE	Miguel Bonastre
MUSICA	Luis Rambla

TÍTULO	<i>A José Luis Cano y a todos los muertos por la amnistía</i>
REALIZACIÓN	Francisco Avizanda
AÑO	1977
FORMATO	Super 8 mm. color
DURACIÓN	28'
PRODUCCIÓN	Francisco Avizanda
MUSICA	Imanol, Tangerine Dream

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>Acció Santos</i>
REALIZACIÓN	Pere Portabella, Carles Santos
AÑO	1973
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	12'
PRODUCCIÓN	Films 59
FOTOGRAFÍA	Manel Esteban
MUSICA	Frederic Chopin

TÍTULO	<i>Antisalmo</i>
REALIZACIÓN	Llorenç Soler
AÑO	1977
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	15'
PRODUCCIÓN	Llorenç Soler
FOTOGRAFÍA	Llorenç Soler
GUIÓN	Llorenç Soler
MONTAJE	Llorenç Soler

TÍTULO	<i>El Cuarto Poder</i>
REALIZACIÓN	Elena Lumbreras, Llorenç Soler
AÑO	1970
FORMATO	16 mm, b/n y color
DURACIÓN	37'
PRODUCCIÓN	Elena Lumbreras, Llorenç Soler
FOTOGRAFÍA	Llorenç Soler
GUIÓN	Elena Lumbreras

TÍTULO	<i>Numax Presenta</i>
REALIZACIÓN	Joaquín Jordà
AÑO	1979
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	100'
PRODUCCIÓN	Asamblea de Trabajadores de Numax

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>O todos o ninguno</i>
REALIZACIÓN	Elena Lumbreras, Mariano Lisa
AÑO	1976
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	
PRODUCCIÓN	Colectivo de Cine de Clase
FOTOGRAFÍA	Elena Lumbreras, Mariano Lisa, Ramón Rulo
GUIÓN	Elena Lumbreras, Mariano Lisa
MUSICA	Ramón Rulo, Rosa León

TÍTULO	<i>Universidad 71-72</i>
REALIZACIÓN	Colectivo de Cine de Madrid
AÑO	1972
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	20'
PRODUCCIÓN	Colectivo de Cine de Madrid

TÍTULO	<i>Viaje a la explotación</i>
REALIZACIÓN	Cooperativa de Cinema Alternatiu
AÑO	1974
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	18'
PRODUCCIÓN	Cooperativa de Cinema Alternatiu

TÍTULO	<i>A la vuelta del grito</i>
REALIZACIÓN	Elena Lumbreras, Mariano Lisa
AÑO	1978
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	40'
PRODUCCIÓN	Colectivo de Cine de Clase
MONTAJE	Rori Saénz de Rojas
MUSICA	Bernardo Fuster, Luis Mendo, Jose Mario Branco

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>Arriluce</i>
REALIZACIÓN	Jose Angel Rebolledo
AÑO	1974
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	8'
PRODUCCIÓN	Jose Angel Rebolledo
FOTOGRAFÍA	Javier Aguirresarobe
GUIÓN	Jose Angel Rebolledo
MONTAJE	Jose Angel Rebolledo

TÍTULO	<i>Film sin nombre</i>
REALIZACIÓN	Llorenç Soler
AÑO	1970
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	23'
PRODUCCIÓN	Llorenç Soler
FOTOGRAFÍA	Llorenç Soler
GUIÓN	Llorenç Soler
MONTAJE	Llorenç Soler

TÍTULO	<i>D'una matinada</i>
REALIZACIÓN	Maria Montes
AÑO	1972
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	10'
PRODUCCIÓN	Josep Lluís Seguí
FOTOGRAFÍA	Josep Lluís Seguí
GUIÓN	Maria Montes
MONTAJE	Josep Lluís Seguí

TÍTULO	<i>Illa</i>
REALIZACIÓN	Carlos L. Piñero
AÑO	1976
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	18'
PRODUCCIÓN	Equipo Imaxe (A coruña)
FOTOGRAFÍA	Xesus Montero
GUIÓN	Carlos L. Piñero
MONTAJE	Carlos L. Piñero
MUSICA	Martín Codax, Amancio Prada, Miró Casabella

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>Largo viaje hacia la ira</i>
REALIZACIÓN	Llorenç Soler
AÑO	1969
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	24'
PRODUCCIÓN	Llorenç Soler
FOTOGRAFÍA	Llorenç Soler
GUIÓN	Llorenç Soler
MONTAJE	Llorenç Soler

TÍTULO	<i>Monegros</i>
REALIZACIÓN	Antonio Artero
AÑO	1969
FORMATO	35 mm.
DURACIÓN	22'
PRODUCCIÓN	Documento Films
FOTOGRAFÍA	Raúl Artigot
GUIÓN	Antonio Artero
MONTAJE	Maruja Soriano
MUSICA	Jose Antonio Labordeta

TÍTULO	<i>El sopar</i>
REALIZACIÓN	Pere Portabella
AÑO	1974
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	50'
PRODUCCIÓN	Films 59
FOTOGRAFÍA	Manel Esteban
GUIÓN	Pere Portabella
MONTAJE	Teresa Alcocer

TÍTULO	<i>Resumen de noticias</i>
REALIZACIÓN	Francisco Avizanda
AÑO	1978
FORMATO	Super 8 mm. color
DURACIÓN	62'
PRODUCCIÓN	Francisco Avizanda, Patxi Chocarro
FOTOGRAFÍA	Francisco Avizanda, Patxi Chocarro
GUIÓN	Francisco Avizanda, Patxi Chocarro
MONTAJE	Francisco Avizanda
MUSICA	Pablo Guerrero, Luis Pastor, Imanol, Soledad Bravo

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>Sega Cega</i>
REALIZACIÓN	José Gandía Casimiro
AÑO	1972
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	43'
PRODUCCIÓN	José Gandía Casimiro
FOTOGRAFÍA	Just Cuadrado
GUIÓN	Francesc Perez Mondragón, Joan Garí, José Gandía Casimiro.
MONTAJE	Joan Garí, José Gandía Casimiro

TÍTULO	<i>Swedwenborg</i>
REALIZACIÓN	Antoni Padrós
AÑO	1972
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	32'
PRODUCCIÓN	Antoni Padrós
FOTOGRAFÍA	Llorenç Soler
GUIÓN	Antoni Padrós
MONTAJE	Antoni Padrós

TÍTULO	<i>Un libro es un arma</i>
REALIZACIÓN	Cooperativa de Cinema Alternatiu
AÑO	1975
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	34'
PRODUCCIÓN	Cooperativa de Cinema Alternatiu

TÍTULO	<i>Vitoria</i>
REALIZACIÓN	Colectivo de Cine de Clase
AÑO	1976
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	25'
PRODUCCIÓN	Colectivo de Cine de Clase

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>682.3133 Buffalo Minnesota</i>
REALIZACIÓN	Carles Santos
AÑO	1977
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	6'
PRODUCCIÓN	Carles Santos
FOTOGRAFÍA	Pere Joan Ventura
GUIÓN	Carles Santos
MUSICA	Carles Santos

TÍTULO	<i>Bost</i>
REALIZACIÓN	Jose Julián Bakedano
AÑO	1973
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	11'
PRODUCCIÓN	Jose Julián Bakedano
GUIÓN	Jose Julián Bakedano
MONTAJE	Jose Julián Bakedano
MUSICA	Emerson Lake and Palmer

TÍTULO	<i>Cada-ver-es</i>
REALIZACIÓN	Angel García del Val
AÑO	1981
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	72'
PRODUCCIÓN	CINEMAGICO (Valencia)
FOTOGRAFÍA	Angel García del Val, Angel Beltrán
GUIÓN	Angel García del Val, Angel Beltrán
MONTAJE	Angel García del Val
MUSICA	Penderecki, Herrmann, Tchaikovski, Ravel, Popol

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>Maria</i>
REALIZACIÓN	Javier Rebollo
AÑO	1972
FORMATO	Super 8 mm.
DURACIÓN	9'
PRODUCCIÓN	Grupo de Producción del Cine Club Universitario
FOTOGRAFÍA	
GUIÓN	Carmen Larrabeti, Jose M ^a Paradinas, Juan Ortuoste
MONTAJE	Juan Ortuoste

TÍTULO	<i>Manual de ritos y ceremonias</i>
REALIZACIÓN	Josep Lluís Seguí, María Montes
AÑO	1973
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	21'
PRODUCCIÓN	Josep Lluís Seguí
FOTOGRAFÍA	Lluís Rivera
GUIÓN	Josep Lluís Seguí

TÍTULO	<i>Umbracle</i>
REALIZACIÓN	Pere Portabella
AÑO	1972
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	85'
PRODUCCIÓN	Films 59
FOTOGRAFÍA	Manel Esteban
GUIÓN	Pere Portabella, Joan Brossa
MONTAJE	Teresa Alcocer, Emilio Rodríguez

TÍTULO	<i>Travelling</i>
REALIZACIÓN	Luís Rivera
AÑO	1972
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	12'
PRODUCCIÓN	Luís Rivera
FOTOGRAFÍA	Luís Rivera
GUIÓN	Luís Rivera

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>UTS-Cero</i>
REALIZACIÓN	Javier Aguirre
AÑO	1967
FORMATO	35 mm. b/n
DURACIÓN	9'
PRODUCCIÓN	Actual Films (Madrid)
FOTOGRAFÍA	Juan García
GUIÓN	Javier Aguirre
MUSICA	Luis de Pablo

TÍTULO	<i>Contactos</i>
REALIZACIÓN	Paulino Viota
AÑO	1970
FORMATO	35 mm.
DURACIÓN	64'
PRODUCCIÓN	Paulino Viota
FOTOGRAFÍA	Ramón Saldías
GUIÓN	Javier Vega, Paulino Viota, Santos Zunzunegui
MONTAJE	Gonzalo Alvarez, Guadalupe Güemes

TÍTULO	<i>Espectador- Rellotge- Llum- Conversa</i>
REALIZACIÓN	Carles Santos
AÑO	1967
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	6'
PRODUCCIÓN	Films 59
FOTOGRAFÍA	Manel Esteban
GUIÓN	Carles Santos

TÍTULO	<i>O Monte e noso</i>
REALIZACIÓN	Llorenç Soler, Fernando Vázquez, Mireia Pigrau
AÑO	1978
FORMATO	16 mm. b/n
DURACIÓN	33'
PRODUCCIÓN	Coordinadora Nacional de Montes
FOTOGRAFÍA	Llorenç Soler
GUIÓN	Llorenç Soler

La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)

TÍTULO	<i>Sexperiencias</i>
REALIZACIÓN	José María Nunes
AÑO	1969
FORMATO	35 mm. b/n
DURACIÓN	91'
PRODUCCIÓN	José María Nunes
FOTOGRAFÍA	Jaume Deu Casas
GUIÓN	José María Nunes
MONTAJE	Ramón Quadreny
MUSICA	Joan Pedrol, Carlos Otero y Nuria Espert

TÍTULO	<i>Bi</i>
REALIZACIÓN	Jose Julián Bakedano
AÑO	1972
FORMATO	16 mm. b/n y color
DURACIÓN	11'
PRODUCCIÓN	Jose Julián Bakedano, Leopoldo Zugaza
FOTOGRAFÍA	Jose Julián Bakedano, Juan Manuel Zugaza
GUIÓN	Jose Julián Bakedano

TÍTULO	<i>Personajes para una historia</i>
REALIZACIÓN	Luis Rivera
AÑO	1974
FORMATO	16 mm. color
DURACIÓN	26'
PRODUCCIÓN	Luis Rivera
FOTOGRAFÍA	Luis Rivera
GUIÓN	Luis Rivera