

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

LYDIA GARCÍA-MERÁS

No hacemos historia del cine sino que hacemos la historia con el cine.

HELENA LUMBRERAS. Colectivo de Cine de Clase<sup>1</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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

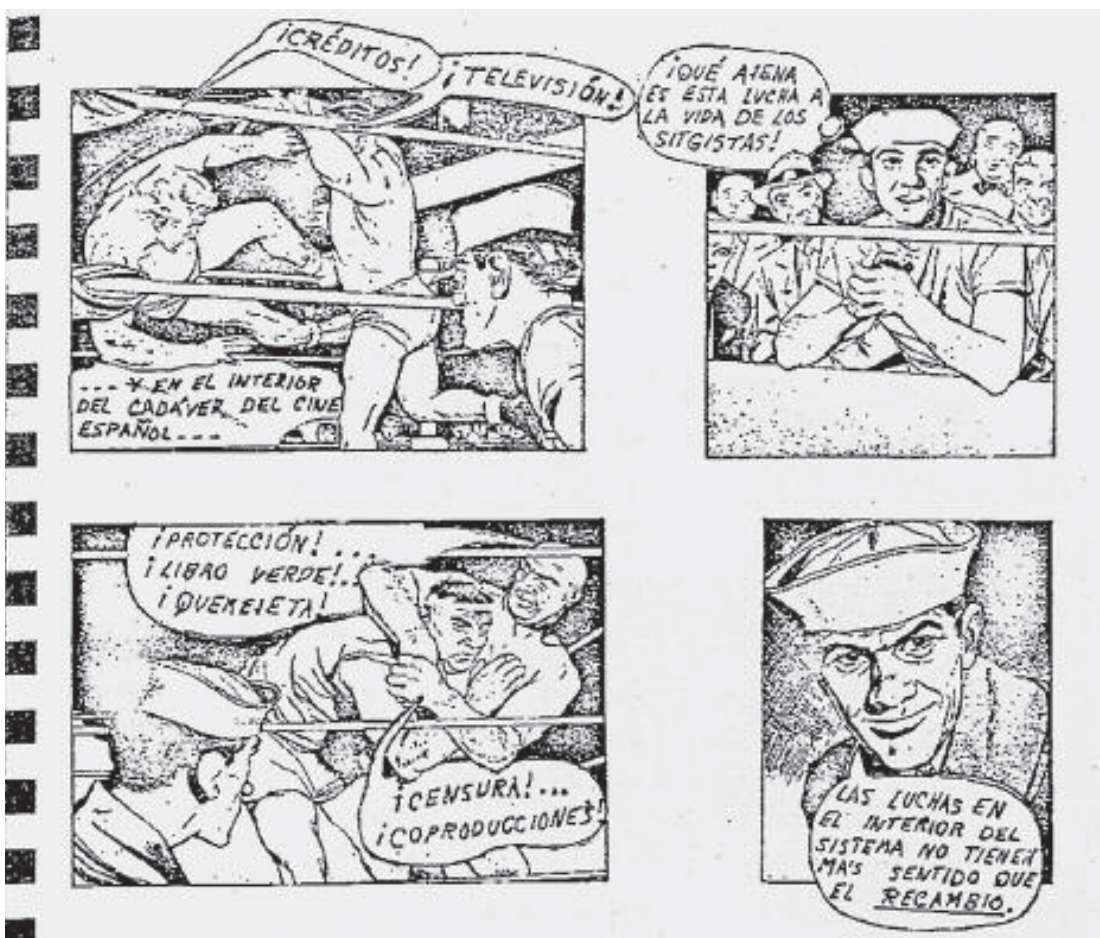
a producir sus propias obras. Estos vieron en el cortometraje en super-8 y en 16 mm –formatos que no estaban regulados en la legislación vigente– una oportunidad para desarrollar sus proyectos que, por sus bajos costes de producción y el trabajo colectivo, pensaban rentabilizar.

El otro factor determinante para el desarrollo del cine militante fue el descrédito del maltrecho experimento emprendido por la administración franquista en materia cinematográfica que se conoce por el nombre de Nuevo Cine Español. En 1967 se había producido el cese de José María García Escudero, hasta entonces Director General de Cinematografía y Teatro y adalid de este proyecto. García Escudero, que provenía del cineclubismo, se había propuesto apoyar desde su cargo el surgimiento en España de un movimiento cinematográfico que supusiera una apertura en las formas de expresión que fuera un digno reflejo de las “nuevas olas” que en aquel momento abrían nuevas posibilidades expresivas (Nouvelle Vague, Free Cinema, Cinema Novo...). Sin embargo, el objetivo de modernizar el cine español promocionando el trabajo de los jóvenes realizadores resultó un fracaso por las reticencias de casi todos los implicados. Por un lado la Administración no veía con buenos ojos las licencias que se tomaban los jóvenes vivamente politizados de la Escuela Oficial de Cine. Por el otro, los realizadores veteranos contemplaban con suspicacia las atenciones que recibían estos cachorros desde *Nuevo Cine* –la revista que promocionaba a los directores afines al espíritu aperturista–. Pero lo definitivo fue que los propios realizadores recién salidos de la EOC, a los que estaban destinadas las ayudas, las desdeñaron. De hecho, las medidas aplicadas “desde arriba” chocaron estrepitosamente con los estudiantes, que entendieron que bajo esta estrategia de apariencia bienintencionada se ocultaba el deseo de lavarle la cara a la dictadura ofreciendo una falsa imagen de mayor independencia creativa y utilizándolos a ellos como cómplices de la operación.<sup>13</sup> En definitiva, el objetivo de las medidas fue interpretada como una forma de control institucional en un momento en el que, para desesperación de muchos de los recién licenciados, soportaban las arbitrariedades de la censura. La tibia política de apertura de García Escudero fue rechazada por los directores cansados de que les censuraran y reacios a contribuir al mantenimiento de esta situación.

La corriente de cine militante fue, en definitiva, una reacción a las pretensiones del Nuevo Cine Español por parte de aquellos directores más radicales que decidieron salirse del sistema de producción estatal realizando sus trabajos con absoluta libertad, descartando los formatos prohibidos y sirviéndose de aquellos que la Nouvelle Vague les había enseñado a apreciar (fundamentalmente 16 mm).<sup>14</sup> Cuando García Escudero, el hasta entonces Director General de Cinematografía, se propuso poner en marcha el Nuevo Cine Español tenía en mente las I Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955), aquellas en las que Juan Antonio Bardem había definido el cine español como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”.<sup>15</sup> Pero para los jóvenes realizadores había llovido mucho desde aquello. Las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine celebradas en Sitges (1967) pondrían en evidencia el contraste entre dos generaciones con concepciones muy distintas sobre el papel que debe desempeñar el cine en la sociedad.

### La bofetada de Sitges

En las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine cineastas en activo, estudiantes y licenciados de la Escuela Oficial de Cine propugnaron en Sitges un “cine libre” en lo que sería la primera revisión crítica de las Conversaciones de Salamanca. El espíritu de las reivindicaciones salmantinas había sido en los años cincuenta el germen teórico del Nuevo Cine Español, el cual pretendía remozar estética e industrialmente la producción española; sin embargo, a finales de los años sesenta los sitgistas –pues así se denominaron a los agitadores que protagonizaron los incidentes de estas Jornadas– estaban demasiado impacientes como para conformarse con el llamado posibilismo, es decir, el cine aperturista pero sin extralimitaciones que fomentaba el Nuevo Cine Español. Al fin y al cabo, el escenario político era otro y las promesas incumplidas de mayor libertad resultaron a todas luces insuficientes desde el punto de vista de los jóvenes cineastas. Prueba de ello fue el alboroto que se organizó en las que serían las primeras y las últimas Jornadas de este tipo. Celebradas del 1 al 6 de octubre de 1967, se trataba de un evento de carácter institucional patrocinado por el Ayuntamiento de Sitges y el Sindicato Local de Hostelería.<sup>16</sup> A lo largo de las Jornadas, además de proyectar las últimas creaciones de los pupilos, se pretendía que los alumnos participaran en inocuos



“Alegoría del cine español de la época a través de un cómic sitgista” en Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, p. 79.

debates acerca de la naturaleza del oficio hacia el cual se encaminaban, pero las intervenciones de los alumnos de la Escuela Oficial de Cine de Madrid (especialmente de Manuel Revuelta, Antonio Artero, Pedro Costa, Bernardo Fernández y otros),<sup>17</sup> transformaron las Jornadas en una verdadera asamblea en la que se discutieron los temas que interesaban realmente a los futuros profesionales, asuntos como el valor ideológico del cine, su carácter como mercancía, el papel del realizador en una sociedad capitalista e incluso se habló acerca de la función de la Escuela Oficial de Cine como un aparato estatal de control.<sup>18</sup> A partir de lo discutido en aquellos debates se redactaron unas conclusiones que fueron sometidas a votación, en la que se hallaban las siguientes propuestas:

Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial y burocrática.

Para lo cual son condiciones indispensables:

- a. El libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b. Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un Sindicato de base democrática.
- c. Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permisos de rodaje anejos.
- d. Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos, ni administrativos directos o indirectos.
- e. Supresión de censura previa, a película completada y para exhibición.
- f. Supresión del interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del sindicato democrático.
- g. Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por el sindicato democrático.
- h. Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura de la actual EOC.<sup>19</sup>

Con fecha del último día de las Jornadas (6 de octubre de 1967), el extremismo de las conclusiones –que socavaban cada uno de los principios que sostenían el Nuevo Cine Español– causó estupefacción a las autoridades locales y los profesores de la Escuela Oficial de Cine. A pesar de lo inesperado de sus reivindicaciones, la reacción no se hizo esperar: los ejemplares de las conclusiones fueron secuestrados para impedir su difusión.<sup>20</sup> Durante la tensa cena de clausura, en la que los estudiantes trataron de dar publicidad a las conclusiones, se produjeron diversos incidentes.<sup>21</sup> El ambiente se caldeó hasta el punto de que el alcalde de la ciudad propinó una bofetada a uno de los participantes y, tras el consiguiente revuelo, intervino la guardia civil deteniendo a varios estudiantes;<sup>22</sup> pero más allá de la anécdota, la escaramuza de Sitges pone de manifiesto el fracaso en política cinematográfica de García Escudero. El tono doliente con el que el autor de *La primera apertura. Diario de un Director General* (1978) refleja el episodio de Sitges, no ofrece lugar a dudas. En él se lamentaba de lo desatinadas que le parecían las demandas de los estudiantes en comparación con la actitud constructiva que su generación había tenido durante las Conversaciones de Salamanca.<sup>23</sup> García Escudero fue cesado tan solo un mes después de la celebración de las Jornadas de Sitges.





“Un frente común: el colectivo Marta Hernández y los sitgistas” (cómic sitgista) en Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, p. 61.

El desenlace de este encuentro y la falta de propuestas realizables de las recogidas el manifiesto en cuestión impidieron que, a diferencia de la publicación de las Conversaciones de Salamanca, las reivindicaciones de las Jornadas obtuvieran el apoyo mediático pretendido.<sup>24</sup> Solo una fracción de la prensa las suscribió (*Fotogramas* fue una de ellas), mientras que la mayoría redactaron artículos desfavorables o, en el mejor de los casos, asépticos sobre lo sucedido. En cualquier caso, lo interesante del enfrentamiento fue la consideración del posibilismo como la perpetuación de un sistema y la visión del director de cine como un elemento represor al servicio de la clase dominante.<sup>25</sup> El abismo entre los jóvenes alumnos y sus profesores era evidente. Si Salamanca y el Nuevo Cine Español defendían un cine como arte, en Sitges rechazaban este supuesto. Si los primeros reclamaban el amparo estatal y medidas proteccionistas como el establecimiento de una Escuela Oficial, los sitgistas denunciaban a esta institución al entender que su mera existencia era una estrategia para transformarlos en burócratas al servicio del aparato ideológico del Estado.<sup>26</sup> Con estos planteamientos dieron al traste la opción de una “tercera vía” decantándose –al menos en teoría, porque en la práctica fue muy distinta– por la clandestinidad.

La advertencia de Sitges fue tan contundente que para evitar nuevos incidentes las Jornadas se transformaron en un festival cinematográfico especializado en el cine fantástico, concretamente en el que hoy se conoce como Festival Internacional de Cinema de Catalunya. En una esclarecedora entrevista publicada en 1974 al director del festival, el entrevistador pone en un serio un aprieto a Antonio Ráfales al interrogarle sobre los orígenes del festival y al preguntarle acerca del verdadero motivo por el cual se especializó en el género fantástico y de terror. Convenientemente subtitulada “La Semana de 1967 no es Historia” –en

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

### **La labor de la crítica materialista: los colectivos Marta Hernández y F. Creixells**

El papel que la crítica cinematográfica desempeña en los años setenta y, en especial, las aportaciones de las agrupaciones de críticos Marta Hernández y F. Creixells son esenciales para entender el fenómeno del cine militante. El ejercicio de esta actividad constituye en sí misma una forma de intervención de carácter político –tanto por la forma como por el contenido de discurso– que tiene por objeto desterrar la cinefilia del análisis fílmico y sustituirlo por un estudio más riguroso que se apoya en materialismo histórico. Esto suponía que, en lugar de realizar un mero análisis textual de la película, profundizaban sobre la estructura industrial y el marco sociopolítico que la arropaba con el apoyo metodológico de los estudios de semiótica y de la recepción.<sup>72</sup> Aunque algunos artículos que cuestionaban el análisis idealista de los films comienzan a publicarse en dos revistas de los años sesenta, *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, será a partir de los primeros años de la Transición cuando estos colectivos transformen radicalmente el panorama crítico en España. Su incidencia en él será mayor de lo esperado gracias a una circunstancia coyuntural: mientras el número de revistas especializadas en cine decae, aquellas de carácter generalista se multiplica a tenor de los cambios políticos que se vislumbraban.

Marta Hernández se crea en Madrid a finales de 1973 a consecuencia de la desaparición de la revista especializada *Nuestro Cine* y de la inestabilidad de otras cuya supervivencia peligraba.<sup>73</sup> Bajo su enigmático nombre se camuflaban seis críticos cinematográficos: Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha (ambos procedentes de *Nuestro Cine*), Javier Maqua (de *Film Ideal*), los hermanos Carlos y David Pérez Merinero<sup>74</sup> y Alberto Fernández Torres. La elección del nombre resulta toda una declaración de intenciones. Denominan Marta al colectivo por Marta Harnecker, la psicóloga chilena discípula de Althusser y autora de *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*, un compendio del ideario marxista ortodoxo muy leído en las universidades durante los años setenta; y Hernández en homenaje al poeta republicano Miguel Hernández que murió de tuberculosis en la cárcel, donde permaneció recluido tras conmutársele la pena de muerte.<sup>75</sup>

Sus miembros deciden aunar fuerzas con el fin de participar en el mayor número posible de publicaciones y expandir su radio de acción con artículos en *Cambio 16*, *Destino*, *Comunicación XXI*, *La mirada*, *Posible*, *Doblón*, *Contrastes*, *Ciudadano...* tribunas desde las que polemizan sobre el modo convencional en el que se abordaba la crítica de cine proponiendo una fórmula alternativa. La línea izquierdista de sus textos y sus despiadados ataques a Elías Querejeta y a lo que este representaba, les ocasionaron no pocos conflictos, de ahí que fueran expulsados de todas y cada una de las revistas en las que colaboraron hasta la aparición de *Comunicación XXI*, una interesantísima publicación en la que pudieron desplegar su aparato teórico con comodidad.<sup>76</sup>

Con una orientación semiótico-marxista, Marta Hernández realiza en *Comunicación XXI* un análisis estructuralista del cine, su distribución y exhibición, en un tono acorde con el resto de los artículos que allí se publicaban. Dirigida por José Antonio Martín con diseño de Alberto Corazón, colaboraban nombres como Román Gubern, Domènec Font, Santos Zunzunegui, un joven Juan Antonio Ramírez (con textos sobre arte conceptual o el cómic dirigido a mujeres) o Manuel





Ilustración del artículo Marta Hernández: "Nuevas normas de censura", *Comunicación XXI*, nº 21, pp. 18-19.

Vázquez Montalbán, que escribía un artículo fijo sobre la historia de la comunicación, lo que da idea del tipo de orientación moderna y progresista de la publicación. La revista se hacía eco de las corrientes metodológicas en boga pero apenas conocidas en España en artículos en los que se analiza el fenómeno publicitario, la televisión, la prensa gráfica y escrita y en los que se aplicaban la teoría de la comunicación del "profeta" Marshall McLuhan, o los postulados de Abraham Moles y Gilles Deleuze. En 1976 publican una selección con los textos más representativos titulada *El aparato cinematográfico español* a los que añaden algunos redactados *ex profeso*. No obstante, para cuando este texto sale a la luz, el grupo había empezado a desmembrarse. En un primer momento con la salida de Pérez Perucha y posteriormente con el abandono de los hermanos Pérez Merinero, desencantados por el supuesto giro al derechismo que advierten en el colectivo y que exponen en *Cine español, una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepan* (1976), un ensayo en el que despotrican contra el cine español en su conjunto y del que no se libran sus antiguos colegas.<sup>77</sup>

Tras su paso por *Comunicación XXI*, miembros de Marta Hernández fundaron dos revistas, *La mirada* y *Contracampo*. *La mirada*, con Domènec Font como editor jefe, tuvo una muy corta duración (tan solo cuatro números, de abril de 1978 a octubre de 1978).<sup>78</sup> La revista, ubicada en Barcelona, se abría con una carta de apoyo a los componentes de Els Joglars, condenados a dos años de presidio



Ilustración de la carta al director de Javier Maqua "Una carta abierta" que responden Francesc Llinás, Julio Pérez Perucha y José Luis Téllez.

por injurias al ejército por la obra teatral *La Torna*. Estaba especializada en cine y nació, según se lee en sus páginas "(...) como instrumento de reflexión política e ideológica en el sector, con un intento de inscribir un trabajo de aproximación materialista en un campo tan virgen y, a su vez, tan compartimentado como es el cine, buscando el andamiaje que sostiene el aparato cinematográfico español como aparato ideológico-cultural instrumentalizado y dependiente".<sup>79</sup> *La Mirada* se disolvió por problemas económicos que vinieron acelerados por un aviso de que el nombre estaba registrado y que legalmente no podía emplearse. A continuación se fundó *Contracampo* (se creó en 1979 y su último número data de 1985), proyecto del que se descuelga Javier Maqua por lealtad con Domènec Font.<sup>80</sup> *Contracampo* continuará la labor iniciada por estos críticos en los primeros setenta pero sus redactores no precisarán del amparo de Marta Hernández y firmarán con sus nombres. Sin embargo, la revista será el escenario de un enfrentamiento entre los antiguos componentes del colectivo cuya trayectoria final se trasluce en dos jugosas cartas al director remitidas por Javier Maqua y acompañadas de las correspondientes réplicas que ratifican la extinción del colectivo.<sup>81</sup>

Paralelo a Marta Hernández, concretamente en la primavera de 1974, surgió el colectivo barcelonés F. Creixells, un proyecto similar al anterior en el que se integraron Félix Fanés, Gustau Hernández, Ramon Herreros, Julio Pérez Perucha y Ramón Sala, a los que habría que añadir, con una participación más puntual, a Jesús Garay. Sus textos se publicaron fundamentalmente en *Destino*, una revista cultural de notable peso durante la Dictadura que en origen se había caracterizado por una alineación falangista, pero que a partir de 1957 se convirtió en la lectura obligada de la disidencia catalana.<sup>82</sup> Otra revista en la que aparecían de forma habitual sus escritos –aunque no por demasiado tiempo debido a las fricciones con la directiva– fue *Tele/eXprés*. Dicha publicación, que perte-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. Ibid.

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

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

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

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

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

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

17. Ibid.

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

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

20. Marta Hernández: *El aparato cinematográfico español*, op. cit., p. 214.
21. Para una descripción pormenorizada del accidentado desenlace de las Jornadas de Sitges, ver Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: "Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español", op. cit.
22. M. Vidal Estévez: "Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español 1961-1973", en *Los Nuevos Cines españoles. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Institut Valencià de Cinematografia, 2003.
23. Ibid.
24. Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, Alertes, Barcelona, 2006.
25. Carlos y David Pérez Merinero: *Cine español. Algunos materiales por derribo*. Cuadernos para el diálogo. Colección Los suplementos, n° 41, Madrid, 1973, p. 26.
26. Ibid.
27. F. Creixells. "El festival de cine Fantástico y de Terror de Sitges. Al habla con su director, A. Ráfales", *Tele/eXpres* (18 de septiembre de 1974).
28. Entre los que nacen aquellos años se hallaban el Colectivo de Cine de Madrid (1970), la distribuidora Central del Corto (1974) de la que surge un año más tarde su productora asociada, la Cooperativa de Cine Alternativo, el Equipo Imaxe (1974). También es el periodo en el que se crean los dos colectivos de críticos que transformarán con sus análisis materialistas el panorama de crítica cinematográfica: Marta Hernández (1973) y F. Creixells (1974).
29. Francisco Llinás: "Cortometraje independiente: Una reivindicación", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Fundación Colegio del Rey / Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Caja de Asturias / Sociedad General de Autores de España, 1996, p. 182.
30. Parte de la confusión entre ambos grupos proviene de los difusos límites de ambas posturas, que nunca fueron compartimentos estancos. Así, cineastas al margen a la industria como Paulino Viota, se acogieron luego a ella y viceversa, como fue el caso de Francisco Llinás, "legal", en un principio y clandestino a partir de 1974. Julio Pérez Perucha: "Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción", en Francisco Llinás (ed.) *Cortometraje independiente español 1969-1975*. Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 11-23.
31. El término "amateur", a menudo rechazado por cuantos participaban en esta clase de eventos, era el exigido por la burocracia de la época para distinguir la proyección de subformatos (8 y 16 mm) de los utilizados por los profesionales de la industria cinematográfica, de 35 mm.
32. Las Conclusiones de la I Muestra de Cine Independiente de Almería pueden consultarse en Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, op. cit., pp. 154-155. Los firmantes son Manuel Abad, Albert Abril, Tino Calabuig, Raúl Contel, Santiago de Benito, Rafael Gassent, José Luis Jiménez, Antonio García Rayo, José Miguel Gómez, Enrique López Manzano, Josep Miquel Martí Rom, Francesc Xavier Martí Rom, José Martínez Siles, Juan Mas, Eduardo Orellana, Ricardo Pérez, Josep María Robusté, Fausto Romero, Ana Sánchez y Manuel Sanchis.
33. Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, op. cit., p. 154.
34. La publicación de la "Declaración sobre los cines nacionales" no estuvo exenta de polémica ya que en su día hubo un cruce de acusaciones entre Josep Miquel Martí Rom y Julio Pérez Perucha sobre los supuestos añadidos a la versión de la Declaración que se ofreció a la prensa. Según Josep Miquel Martí Rom, Perucha incluyó en el punto tercero a las "Islas Baleares y al País Valenciano" junto al "País Gallego, País Vasco y Países Catalanes" como entidades nacionales con una identidad diferenciada del resto del Estado sin la aceptación de los representantes de Cataluña. Pérez Perucha, por el contrario, sostuvo que los presentes no estaban en su mayoría de acuerdo y que fueron la tendencia representada por Romaguera y Martí Rom los que quisieron imponer su visión sobre el resto de los firmantes, trastocando la versión inicial.
35. AA.VV. "Declaración sobre los cines nacionales" recogida por Josep Miquel Martí Rom "IV Jornadas do cine Ourense", *Cinema 2002*, n° 14, abril de 1976, pp. 67-70.
36. Julio Pérez Perucha: (1996) "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*, op. cit., p. 197.
37. Ibid.
38. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984, La Voz de Galicia*, La Coruña, 1985, p. 347.
39. Ibid.
40. Ángel Luis Hueso Montón: "Años de efervescencia política (Desde as posturas ideolóxicas cara ó mundo industrial)", en *Historia do cine en Galicia*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 1996, p. 187.
41. Julio Pérez Perucha: (1996) "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 198.
42. Ángel Luis Hueso Montón: "Años de efervescencia política (Desde as posturas ideolóxicas cara ó mundo industrial)", op. cit., p. 186.
43. Julio Pérez Perucha: "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 197.
44. Santos Zunzunegui: "De los cines de las nacionalidades a los cines de las autonomías", en VV.AA. *Escritos sobre el cine español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, p. 66.
45. Julio Pérez Perucha: "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 200.
46. Los miembros de estos grupos entendían que un cine revolucionario tenía que ser colectivo "como colectiva es la revolución". Matías Antolín: *Cine marginal en España*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1979, p. 142.
47. La precisión en las fechas es difícil de justificar documentalmente ya que se basa en las declaraciones posteriores a los hechos de los implicados. Sabemos que Andrés Linares y Miguel Hermoso habían realizado algunas películas sobre los presos del proceso 1001 y sobre el movimiento obrero. Por su parte Tino Calabuig había dirigido *La ciudad es nuestra* antes de comenzar a trabajar en equipo con los anteriores. Tino Calabuig. "El colectivo de cine de Madrid (1975)". Carta remitida a *Desacuerdos* en el año 2005.
48. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.
49. Tino Calabuig: "El colectivo de cine de Madrid (1975)". Carta remitida a *Desacuerdos* en el año 2005.



50. Para hacerse una idea de lo que suponía rodar en aquellos tiempos sugerimos la lectura de "Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante", op. cit.

51. Tino Calabuig: "El colectivo de cine de Madrid (1975)", op. cit.

52. Ibid.

53. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.

54. Otras películas del colectivo fueron *A la vuelta del grito* (1978), sobre la crisis del capitalismo, *l Aniversario de Txiki en Cerdanyola* (1976), *Campo andaluz* (1981), *Escuela de San Ildefonso* (1983) y *Lucha vecinal* (1983). Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005.

55. La Central del Curt fue creada por Albert López Miró, Joan Martí Valls, Josep Miquel Martí Rom, en su mayoría cineclubistas universitarios y miembros de grupos de amateurs. Luego se incorporaron Marià Aragón y Josep Viusà. Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, op. cit., p. 156.

56. Mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <[http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/abr01\\_b.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html)>

57. El colectivo anónimo SPA debe su nombre a Salvador Puig Antich, uno de los últimos ajusticiados por el franquismo –murió a garrote vil en 1974. Puig Antich había pertenecido al MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), un grupo anarquista ligado al movimiento obrero que nació a principios de los setenta influido por el mayo francés.

58. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.

59. Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, op. cit., p. 156.

60. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984*, op. cit., p. 574. Posteriormente se les une Manuel Abad y, ocasionalmente, otros muchos integrantes: Marcial Lens, Suso Vázquez Montero, Carmen Jove, María Vilanova, Félix Casado, Xavier Iglesias, Maruchi Olmo, Juan Cuesta, Manuel Prieto, Antonio Barandela, Xavier Villaverde, José Manuel Villanueva y Carlos Amil. Ángel Luis Hueso Montón: "Años de efervescencia política (Desde as posturas ideológicas cara ó mundo industrial)", en *Historia do cine en Galicia*, op. cit., p. 184.

61. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984*, op. cit., p. 575.

62. Miembros destacados de Yaiza Borges fueron Aurelio Carnero, Juan Antonio Castaño, Fernando G. Martín, José Miguel Gómez Santacreu, José Alberto Guerra, Josep Vilageliú, Alberto Delgado, Francisco Javier Gómez Tarín, Juan Puelles y Antonio José Bolaños. Domingo Solá Antequera: "El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias. Génesis y desarrollo". IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Cuadernos de la Academia, 2005, p. 93.

63. Julio Pérez Perucha: "Del colectivo como forma de intervención" y mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <[http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/abr01\\_b.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html)>

64. Domingo Solá Antequera: "El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias. Génesis y desarrollo", op. cit., p. 92.

65. El nombre del boletín era un juego de palabras que aludía al efecto que produce dicho movimiento de cámara y, en un sentido metafórico, al deseo de borrar todo lo indeseable de la práctica fílmica.

66. Mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <[http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01\\_2005/abr01\\_b.html](http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html)>

67. El realizador Andrés Linares lo precisaba en los siguientes términos: "La distribución es clave para el Colectivo ya que el cine que hacemos, si no lo distribuimos, joder, pues no cumple la labor de contrainformación ni de agitación, que es su fin último." "Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante", realizada por Matías Antolín, op. cit., pp. 64-69.

68. Andrés Linares: *El cine militante*, op. cit., pp. 42-43.

69. Ibid.

70. Los documentos previstos al respecto, pertenecientes al "Ciclo de Iniciación al cine español" (1973-1974) han sido retirados por el autor/responsable de los mismos.

71. Alberto Fernández Torres y Jesús G. Requena: "El presente como historia. Entrevista con Paulino Viota", *Contracampo*, nº 1, abril de 1979, pp. 16-25.

72. "La revolución ha acabado: Hemos vencido. Las 'rupturas del 69' y su herencia", mesa redonda con Julio Pérez Perucha, Fefa Vila y María Ruido, moderada por Marcelo Expósito. *Ezine*, <<http://www.unia.es/artepensamiento03/ezine/ezine10/dic00.html>>

73. Carlos y David Pérez Merinero: *Cine español. Una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepan*. Anagrama, Barcelona, 1976, p. 63.

74. Imanol Zumalde Arregi: "Asignatura pendiente. Pequeño breviario de historiografía del cine español", en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, Vía Láctea Editorial, Perillo-Oleiros (La Coruña), 2005.

75. El motivo de que se optara por un nombre de mujer no está claro aunque quizá se deba a un perverso juego de ocultación de identidades, puesto que los provocadores escritos del colectivo estimularon el deseo de muchos de conocer a tan díscola (e inexistente) señorita, lo que probablemente fue fuente de diversión para sus miembros. Yaiza Borges, el colectivo de cine canario emplearía también un nombre femenino, en este caso típicamente canario, al que añadieron el apellido del autor de *Ficciones*, Jorge Luis Borges.

76. Según parece, en el número 16 de esta revista se definen los presupuestos teóricos Marta Hernández, lo que da cuenta del deseo de sistematización y de rigor metodológico de este colectivo. Lamentablemente, no hemos logrado localizar este número.

77. Los detalles de la ruptura se explican en Imanol Zumalde Arregi: "Asignatura pendiente. Pequeño breviario de historiografía del cine español", en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, op. cit.

78. Los Pérez Merinero ya no participaron en esta revista aunque sí el resto de Marta Hernández más otros redac-

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

79. La Redacción. *La Mirada*, nº 2, mayo de 1978.

80. El motivo es un enfado que se insinúa en una carta enviada por Maqua a *Contracampo*. Javier Maqua: "Respuesta a una apostilla", *Contracampo*, nº 10-11, marzo-abril de 1980, pp. 10-12.

81. Javier Maqua: "Una carta abierta", *Contracampo*, nº 8, enero de 1980, pp. 8-9. A esta le sigue la contestación firmada por Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha y José Luis Téllez "... Y una apostilla". La segunda carta puede consultarse en Javier Maqua: "Respuesta a una apostilla", op. cit., así como la respuesta de la Redacción.

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

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

84. Esto es visible en artículos como el de Ernest Blasi: "Buscar el campo de batalla", *Arc Voltaic*, nº 1, verano de 1977.

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

86. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.

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