

LOS COLECTIVOS CINEMATOGRAFICOS EN LA ESPAÑA TARDOFRANQUISTA: MILITANCIAS, TRANSGRESIONES Y RESISTENCIAS

Roberto Arnau Roselló*

Resumo: O presente artigo é uma primeira aproximação aos movimentos cinematográficos que se desenvolveram em Espanha entre o final do franquismo e o início da transição democrática, cujas propostas se situam a meio caminho entre a experimentação formal e a intervenção política efetiva sobre a realidade social do momento.

Palavras-chave: Cinema militante, coletivos de cinema, política, ideología, contra-informação, documentário.

Resumen: Este trabajo supone una primera aproximación a los movimientos cinematográficos que se desarrollaron en España entre el final del franquismo y el inicio de la transición democrática, cuyas propuestas formales se sitúan a medio camino entre la experimentación formal y la intervención política efectiva sobre la realidad social del momento.

Palabras clave: Cine Militante, colectivos de cine, política, ideología, contra-información, documental.

Abstract: This work represents a first approach to the cinematic movements developed in Spain between the end of Franco's regime and the beginning of the democratic transition, whose proposals are situated half way between formal experimentation and effective political intervention on the social reality.

Keywords: Militant Cinema, collective cinema, politics, ideology, counter-information, documentary.

Résumé: Cet article est une première approche des mouvements cinématographiques qui sont apparus en Espagne à la fin du régime franquiste et au début de la transition démocratique, et dont les propositions se situent à mi-chemin entre l'expérimentation formelle et l'intervention réelle de la politique sur la réalité sociale du moment.

Mots-clés: Cinéma militant, cinéma collectif, politique, idéologie, contre-espionnage, documentaire.

* Universitat Jaume I, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Grupo de investigación ITACA, 12071, Castellón, España. E-mail: roberto.arnau@com.uji.es
Submissão do artigo: 25 de setembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

1.Introducción: algunas precisiones pertinentes

En este artículo se propone una aproximación al estudio de un episodio sin precedentes en la historia del cine español, concretamente el referido a la producción colectiva de cine documental militante durante el tardofranquismo hasta el principio de la democracia, entre los años 1967 y 1981. Para iniciar esta andadura y orientar adecuadamente tanto su estructura como su contenido, conviene aclarar algunas cuestiones de partida realizando una serie de precisiones conceptuales y metodológicas que nos permitirán delimitar mejor nuestro objeto de estudio, matizar el análisis y obtener resultados más rigurosos de la investigación.

Cabe señalar, pues, para empezar, que esta propuesta es la materialización de una línea de investigación iniciada en una tesis doctoral más amplia sobre la experimentación formal y la militancia política en el cine español del mismo periodo, defendida hace unos años en la Universitat Jaume I de Castellón por el autor.¹ En ella, se realizaba una aproximación global al conjunto de prácticas fílmicas no institucionales gestadas en esa década. Aunque el trabajo de tesis doctoral será citado en algunos pasajes, aquí nos ocuparemos de concretar su horizonte centrándonos exclusivamente en el trabajo de los colectivos cinematográficos constituidos como tales por sus miembros como una forma de resistencia al régimen y a las estructuras industriales del cine de aquellos tiempos en España. Como veremos, el modo de organización colectivo responde también a una estrategia de lucha frente al poder franquista y es un elemento fundamental a tener en cuenta para evaluar el alcance de dichas prácticas, organización y propuestas programáticas.

1) ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2006), “La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)”, TDX. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>

Por otro lado, es necesario subrayar la singularidad de tal fenómeno en nuestro país para situar correctamente sus propuestas cinematográficas en relación al contexto internacional. La influencia que ejercen sobre estos cineastas las actividades desarrolladas por los colectivos de cine franceses o italianos fundados al calor de los acontecimientos de Mayo del 68, es más que evidente. No es necesario realizar un análisis demasiado profundo para percatarse de ello, sin embargo, a pesar de tal condicionamiento, se detectan más diferencias que semejanzas entre los colectivos y sus films. Sobre todo una, fundamental, que tiene que ver con el contexto de represión, marginalidad y clandestinidad en el que se desencadenan estas prácticas en España, lo que las acerca más a las existentes en algunos países latinoamericanos (Argentina, Chile, Bolivia, etc.) que a lo europeos.

Además, por su propia naturaleza, cabe advertir de algunas dificultades inherentes a la realización de esta investigación que han condicionado sus resultados al tiempo que han servido de acicate para la consecución del trabajo. En primer lugar hay que hacer referencia a las dificultades metodológicas que implica la ejecución de un estudio de estas características. Los colectivos de cine de este periodo, dadas las condiciones en las que se gestan, son, por definición, organizaciones en las que la participación de sus miembros está sometida a una alta dosis de provisionalidad. Las altas y las bajas en los distintos grupos son considerables, además de las detenciones llevadas a cabo por la policía del régimen, lo que por otra parte demuestra la vitalidad de sus actividades, se realizan cambios continuos en las formaciones, que están en construcción permanente, con lo que se complica la tarea de inclusión o exclusión de miembros en sus respectivos entornos. En segundo lugar, no podemos obviar la falta de fuentes bibliográficas existentes para acercarnos a esta cuestión, lo que nos ha llevado a entrevistar personalmente a muchos de sus participantes para obtener información de sus actividades. Sólo

algún libro aislado publicado en la época como el de Matías Antolín,² el de PaulinoViota³ o el de Andrés Linares,⁴ contiene cierta información, aunque parcial, sobre el tema. No obstante, además de las contadas referencias escritas sobre el periodo,⁵ hemos de contar con los análisis de los colectivos de críticos Marta Hernández y F. Creixells vertidos en las diversas publicaciones en las que desarrollaron su actividad militante, como *Comunicación XXI*, *La mirada*, *Contracampo*, *Destino* o *Arc Voltaic*, en las que construyen las bases para un cine materialista desde una óptica semiótica estructuralista⁶ que denuncia la alienación del cine de masas, irreflexivo, acrítico y condescendiente con el régimen.

2. Un panorama diverso y multiforme

Una vez hemos despejado estas pequeñas lagunas iniciales, podemos acometer el análisis del cine colectivo sobre una base más rigurosa que garantice la distancia crítica de nuestro acercamiento y

2) ANTOLÍN, Matías (1979), *Cine marginal en España*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid.

3) VIOTA, Paulino (1982), *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico: UNAM.

4) LINARES, Andrés (1976), *El cine militante*, Madrid: Castellote.

5) En los últimos años se han publicado trabajos que tratan aspectos específicos del cine militante en España, como la obra fundamental sobre el cine independiente y militante ROMAGUERA, Joaquín y SOLER, Llorenç (2006), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España: 1955-1975*, Barcelona: Laertes; o el análisis comparativo entre el cine realizado en Cataluña y los colectivos del Mayo francés que se propone en BERZOSA CAMACHO, Alberto (2009), *Cámara en mano contra el franquismo (Desde Cataluña a Europa, 1968-1982)*, Barcelona: Al Margen.

6) GARCIA-MERÁS, Lydia (2007), “El cine de la disidencia. La producción militantes antifranquista (1967-1981)” en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Granada: UNIA/Arteleku/Macba.

nos permita relejar con mayor detalle el panorama filmico-político de esos años. Como decíamos al comienzo de nuestra argumentación, en ese momento (1967-1981) cristaliza en España un variado y renovado movimiento cinematográfico de oposición a la dictadura franquista y a las estructuras fílmicas, que considera el cine como la herramienta idónea para acelerar el proceso de descomposición del régimen y el advenimiento de un sistema democrático. De este modo, se llevan a cabo innumerables producciones que conforman un corpus extenso de films producidos bajo la forma de colectivos o pequeñas cooperativas clandestinas⁷ cuyas películas no se exhiben en los circuitos convencionales (cines comerciales), sino a través de una extensa red de locales (formada por cineclubs, parroquias, asociaciones obreras, festivales de cine, etc.) con ramificaciones en gran parte del país. Desde una marginalidad y clandestinidad sobradamente practicada en la época y conscientemente asumida por los miembros de los grupos de cine como una condición imprescindible para su supervivencia, estos colectivos buscan fórmulas alternativas para la producción, distribución y exhibición de sus proyectos. El trabajo colectivo, en esencia, cuestiona en sí mismo la lógica individualista que promueve el capitalismo. Además, en aquellos años, representa por añadidura un claro posicionamiento político contra el régimen franquista, que se ve desbordado ante las connotaciones culturales, económicas y políticas que tiene el trabajo colectivo, donde intervienen una multiplicidad de agentes difusos cuyas actividades son difícilmente controlables y en los que la responsabilidad autoral se diluye, con la posibilidad de eludir ocasionalmente las acciones represivas. En palabras de Pérez Perucha:

7) PÉREZ PERUCHA, Julio (2005), “Del colectivo como forma de intervención”, seminario Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas (Desacuerdos-UNIA), Ezine. Disponible en: http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/frame.html

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. (Pérez Perucha: 2003, 110).

En esos momentos, mantener cualquier postura estética diferente a la corrección moral imperante implica la expresión de un signo de disidencia ante el régimen. Por ello, 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 político-cultural.

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, obviaremos el estudio de la actividad de los colectivos más destacados para detenernos en las organizaciones más pequeñas, o periféricas, que desempeñan un papel secundario en el desarrollo de este movimiento -aunque no por eso menos decisivo- pero, por el contrario, desarrollan programas originales, bien siendo pioneros en su acción por constituirse como precedentes directos de los “grandes” colectivos, bien llevando a

cabo una labor no sólo cinematográfica sino más marcadamente social, política o pedagógica. Aquellos en definitiva que, de algún modo, corren el riesgo de diluirse en la heterogeneidad político-cultural del momento y borrar sus huellas, tras casi cuatro décadas de profundo (y desde luego en absoluto inocente) olvido por parte de la historiografía fílmica española. Los grupos más numerosos e influyentes que se gestan, sobre todo, en Madrid y Barcelona, han sido estudiados en otras investigaciones⁸, y por su volumen de producción, capacidad organizativa y longevidad han de ser objeto de un análisis individual, sistemático, que escrute en profundidad el alcance teórico de sus respectivos programas.

Consideramos que nuestra elección, por tanto, está sustentada sobre criterios de representatividad, más que sobre los estrictamente cuantitativos, dado que los colectivos incluidos en este estudio son una síntesis realizada por el autor de las actividades llevadas a la práctica por un número elevado de grupos independientes casi simultáneamente en muchos puntos de nuestra geografía. No pretendemos incluir a todos los colectivos existentes en España pues no es nuestro objetivo en estas páginas realizar un censo exhaustivo de dichas organizaciones. Tampoco de todas aquellas actividades que pudieron ser un elemento más en la génesis del movimiento, como Jornadas, encuentros, festivales, etc. Tan sólo pretendemos otorgar a estas experiencias colectivas el lugar que les corresponde y recuperar el sentido político de sus películas. A través de una reflexión final acerca del destino y paradojas de dichos filmes, conscientes de que han sido sometidas en la mayoría de los casos a procesos de remontaje y reapropiación motivados por la necesidad de

8) ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2006), "La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)", TDX. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>

ilustrar con estas (sus) imágenes algunos discursos del consenso posterior de la transición.

3. Los colectivos cinematográficos como expresión de la oposición política antifranquista

En todo el territorio español se inician experiencias similares, 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, como el caso de las fértiles Jornadas de Cine de Ourense,⁹ que se concretan en el Manifiesto de Orense, o el Simposio de Estudios cinematográficos de Sant Feliu de Guixols). Aún así, podemos destacar en el estado español el papel de una docena de 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 transformación¹⁰, del que no resulta útil realizar una taxonomía por la incontable diversidad de filmes que lo integran. Tal como señala Viota,¹¹ existen dos focos diferenciados del resto del país en los que cuajan de un modo más sobresaliente estas cinematografías, las ciudades de Madrid y Barcelona, sin embargo, se

9) ANTOLÍN, Matías (1979), *Op. Cit.*, p.183.

10) Una interesante síntesis del periodo, las experiencias cinematográficas y su alcance se puede encontrar en: GARCIA-MERÁS, Lydia (2007): “El cine de la disidencia. La producción militantes antifranquista (1967-1981)” en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Granada: UNIA/Arteleku/Macba.

11) VIOTA, Paulino (1982), *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico: UNAM.

da la coexistencia de grupos de características similares y trayectoria destacable en otros puntos que conforman el ambiente cinematográfico progresista del periodo, como veremos.

En Madrid se desencadena una de las experiencias más interesantes y completas en cuanto a la producción militante se refiere con la creación en 1970 del Colectivo de Cine de Madrid, cuya extensa producción y dilatada historia, como decíamos, no permite incluirlo en este texto, ya que exige un estudio individual pormenorizado que llevaremos a cabo en futuras investigaciones. Al margen de este colectivo, aunque simultáneamente, en la capital se gestan otros grupos de trayectoria quizás menos politizada, como el grupo Búho-Films.¹² 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 y un cierto cariz experimental. En él se integran cineastas como Emilio Martínez Lázaro, Alfonso Ungría, Antonio Gasset o Ricardo Franco, que progresivamente se irán incorporando a la industria del cine en condiciones ventajosas, durante los años posteriores, manteniendo posturas mansamente progresistas que permiten la integración de su discurso en la industria, siquiera marginal, del cine. Pese a gestarse en el seno del movimiento cultural alternativo y que su misma existencia cuestiona las bases del escaso espacio público franquista, este grupo no puede enmarcarse estrictamente en el movimiento de cine militante pues no responde a planteamientos equiparables al resto de formaciones.

En Barcelona, por su parte, se producen diversas experiencias que anuncian la inminente formación de algunos de los más destacables grupos de cine militante de este periodo, como el Colectivo de Cine de Clase (en el que desarrollan sus primeros trabajos los destacados cineastas

12) ANTOLÍN, Matías (1979): *Op. Cit.*, p.42.

Llorenç Soler y Helena Lumbreras) y La Central del Curt o Cooperativa de Cinema Alternatiu, excluidos de este estudio por las mismas razones que hemos expuesto en el caso del Colectivo de Cine de Madrid y por haber sido objeto de análisis en anteriores publicaciones.¹³ En la ciudad catalana comienzan desde 1968 a organizarse los cursos de la Escola de Aixelà¹⁴ (local comercial de material audiovisual con cierta tradición en Barcelona), en los que se imparten nociones básicas de técnica cinematográfica y cuyo antecedente se remontan a unos talleres de cine organizados entre el Cine-club del Colegio de Ingenieros de Catalunya y la asociación Bonanova, dependiente del SDEUB (Sindicat Democràtic de Estudiants Universitaris de Barcelona). Se gesta así, una especie de Escuela no oficial de Cine en Barcelona que integra como enseñantes a Miquel Porter-Moix, Arnau Olivari, 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

13) ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2007), “El Colectivo de Cine de Clase: compromiso, testimonio y resistencia” en RUIZ ROJO, Jose Antonio (2007), *En torno al cine aficionado*, Guadalajara: CEFIHGU.

14) Los datos relativos a la actividad, estructura y cursos de esta escuela están extraídos del artículo de en MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.

Aixelà se distinguen básicamente tres modelos: el primero busca acercarse a la estética de los movimientos underground americanos (tal como hace el grupo madrileño Búho Films) cuyo máximo exponente es la singular e iconoclasta obra de Antoni Padròs. El segundo modelo 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*. El tercero 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 llevan 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 impulsa. Bajo su difusa influencia se gesta el experimento docente del Institut del Teatre¹⁵ durante el curso 1972-73. En torno a la figura del realizador Pere Portabella¹⁶ y de Joan Enric Lahosa se agrupan una serie de creadores como Pere Joan Ventura, Antoni Padròs, 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

15) Una detallada descripción de las actividades, estructura y naturaleza de este grupo se pueden encontrar en: PARCERISAS, Pilar (2007), *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*, Madrid: Akal/Arte contemporáneo.

16) EXPOSITO, Marcelo (2001), *Historias sin argumento*, Contraluz/MACBA/Ediciones de la Mirada.

asume la Teoría del lenguaje, Llorenç Soler la Técnica Cinematográfica, Carles Santos la Música (utilización de la banda sonora) y Francesc Espresate la Videocomunicación. En su interior, se organiza un grupo llamado la Fábrica de cine que publica un texto¹⁷ en el que se analizan desde una óptica cinematográfica la dualidad (Idealista vs. Materialista) del sistema establecido y su posible subversión, en la línea argumental de este trabajo. En él se pone de manifiesto una beligerancia radical frente al cine idealista del que se ponen en duda sus mecanismos, los cimientos de la identificación del espectador. La acción del desenmascaramiento de sus procesos debe llevarse a cabo, según este grupo, desde varios frentes simultáneamente, sin olvidar que la concepción idealista de la producción actúa en todos los campos de la cultura y que de poco sirve una toma de partido política si su materialización concreta en un film sigue realizándose con presupuestos impregnados de idealismo. Para ellos 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 hacer pasar por real un discurso basado en imágenes que camufla su condición discursiva 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

17) Reproducido en MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.

mucho tiempo y las actividades del grupo se interrumpen bruscamente, como en tantos otros casos. Aún así, de su legado es fundamental rescatar esta perspectiva creativa, quizás radical, que implica, de hecho, un impulso esencial de dinamización de las prácticas cinematográficas militantes en el estado español.

Además, también en tierras catalanas, surge con posterioridad el clandestino Grup de Producció,¹⁸ integrado, entre otros, por Pere Ignasi Fages, Pere Joan Ventura o Manuel Esteban, directamente vinculados al entramado del cine independiente catalán. En 1975 se constituye como un colectivo estable, de carácter autónomo sin vinculación económica o ideológica con ninguna 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. El Grup trata de mostrar a través de su trabajo fílmico y reflexivo las resistencias de la masa social catalana, de crear las imágenes de la oposición al régimen de Franco. 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,

18) Para una detallada información sobre la historia y planteamientos del Grup se puede consultar el magnífico artículo: MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Grup de Producció” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.

para facilitar la movilización popular. Opta abiertamente, pues, por un cine militante que no obedezca a las mediaciones oficiales ni circule por los canales o medios convencionales, rodando filmes cortos sobre los hechos sociales más destacables de Cataluña del año 1976. Así, se estrenan 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. La actividad del Grup no sólo se centra en rodar 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 precipita su desaparición hacia 1977.

De todos modos, si hay un elemento fundamental, un germen de estos cines militantes, éste se encuentra en la Comissió de Cinema de Catalunya¹⁹. 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

19) MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.

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. Para terminar con el panorama catalán, cabe hacer referencia a dos grupos más. 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, reescribiendo la historia de España a su antojo.

4. Las militancias filmicas periféricas: contextos específicos

En el resto de España no hay tanta intensidad cultural, al menos en lo que a producción cinematográfica militante se refiere, sin embargo se encuentran grupos dispersos cuyas propuestas programáticas y actitudes

filmicas merecen consideración. Uno de los principales motivos de la proliferación de estos movimientos en las ciudades más importantes es el apoyo social y la capacidad de convocatoria de la que gozan los movimientos obrero y estudiantil. 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, lo que genera una escasa difusión de estos filmes.

En Galicia, por ejemplo, Carlos López Piñeiro, Félix Casado, Luís Gayol y Javier Villaverde son los impulsores del Equipo Imaxe,²⁰ 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, o Suso Vazquez. En tierras gallegas también existen otros grupos, como el Equipo Grea con filmes como *A tola* (Miguel Gato Luaces, 1974), o el Equipo Lupa, con obras como *Holocausto* (Euloxio Rodríguez Ruibal, 1971), aunque su presencia es menor en relación a las producciones del Equipo Imaxe. 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 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

20) ROMAGUERA, Joaquin; SOLER, Llorenç (2006), *Historia Crítica y documentada del cien independiente en España (1955-1975)*, Barcelona: Laertes.

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*, por tanto, 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 proyectos 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 colectivo.²¹

En Andalucía, 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*²² con el que aportan un punto de vista crítico a la problemática del cine militante. Para este grupo, el cine, es un proceso comunicativo complejo y sin posibilidad de ausencia de mediación. 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

21) GUERRA PEREZ, Juan Antonio (2004), *Yaiza Borges: aventura y utopía*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Dirección General de Cultura, Filmoteca Canaria.

22) EQUIPO DOS, "El porqué de un cine político" en *Cinema 2002*, n. 4, Abril 1975.

el uso político y revolucionario de su práctica fílmica. El que se plantea la superación de la sempiterna dualidad forma vs. contenido. Mediante la realización de un cine con pocos elementos, escasas posibilidades técnicas y prácticamente nulos recursos económicos, en la línea del “cine pobre”,²³ usando los medios de producción amateurs y los circuitos de exhibición independientes, pretenden ofrecer un conocimiento objetivo de la realidad social que dinamice un cambio permanente, desterrando el preciosismo formalista y el derroche de recursos. 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. 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. En esta línea de trabajo se mantendrá el grupo hasta su disolución. El caso de estas cinematografías periféricas es una muestra de lo que ocurre también en otras latitudes del territorio, como Valencia, Euskadi, o Pamplona, en las que existen cineastas desarrollando este tipo de actividades. La diferencia estriba en que en estas últimas no podemos encontrar colectivos propiamente dichos, aunque si actividades colectivas,

23) Expresión acuñada por Enrique Brassó en el “Manifiesto por un cine pobre” que puso en circulación el *Colectivo Búho Films*.

si acaso más dispersas, de carácter colaborativo, en las que destacan sobre todo la figura de cineastas muy específicos.²⁴

5. Conclusiones

Es necesario señalar que al esfuerzo de estos y otros colectivos que proliferan por todo el país, se suma el de determinados realizadores que no mantienen vínculos permanentes con ninguno de estos grupos pero llevan a cabo su producción de un modo totalmente independiente, aunque eventualmente en contacto con alguno de los grupos, algún organismo, institución privada o partido político. Figuras claves en el desarrollo del cine militante como Pere Portabella, o Llorenç Soler, cineastas como Francisco Avizanda, Miguel Herbert, Paulino Viota, Joaquín Jordà, José Gandía Casimiro, Antón Eceiza, Josep Lluís Seguí, Rafael Gassent, Lluís Rivera, Maria Montes, Antonio Llorens, Antonio Vergara, Angel García del Val, Iñaki Núñez, Miguel Alcobendas, Gerardo Vallejo, Pedro Sota, Antonio Artero, y muchos otros. Conciben sus obras desde una posición política militante o estéticamente radical, desde una independencia económica e ideológica profundamente arraigada en la trayectoria de las resistencias filmicas a las que nos hemos referido. 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 de poder, este circuito de distribución alternativo termina desvaneciéndose y los distintos colectivos comienzan a no encontrar el lugar que habían ocupado durante la última década,

24) MUÑOZ, Abelardo (1999), *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967-75)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

acabando por desaparecer e integrarse (tangencialmente en la mayoría de los casos) en la recién estrenada escena democrática.

Tal y como hemos podido observar, como movimiento cinematográfico, la relevancia de estas experiencias colectivas demuestran que el nivel de implantación y difusión de sus films se sitúa en muchas ocasiones incluso por encima de la media en el sector industrial tradicional. El número de espectadores de estas sesiones (a pesar de la clandestinidad y el riesgo de organización y asistencia a estos actos, considerados subversivos e ilegales por el régimen) es sorprendentemente elevado, gracias al rol esencial que desempeñan la red de entidades de distribución y exhibición como El Volti o la CDC, los cine-clubs, etc. El impacto de los debates posteriores a las proyecciones y las reflexiones que contienen los films se acrecienta a medida que el número de espectadores crece, de modo que, casi exponencialmente, la propia dinámica del movimiento va haciendo que este se desarrolle rápidamente. En los centros urbanos importantes, pero también en la periferia, con espacios de actuación complementarios. No podemos comprender el alcance de estos filmes sin tener en cuenta el papel de los circuitos paralelos de distribución,²⁵ y el estado de opresión de la sociedad civil de la época. La particularidad del contexto político español del periodo genera un movimiento sin precedentes en la historia de cine universal, gestado en condiciones extremas (dada la precariedad de la industria cinematográfica en España, y la clandestinidad de las actividades colectivas), que supone un impulso definitivo en el camino hacia la democracia por el que discurre el destino del país en esos años. Las organizaciones cinematográficas colectivas de menor presencia son

25) A este respecto cabe proponer, como posible ampliación de las generalidades que nosotros comentamos, la lectura del trabajo de RUIZ MUÑOZ, M^a Jesús (2012), “El cine alternativo como instrumento de cambio durante la transición española. Función política, social y cultural de los cineclubs y los festivales” en RAZÓN Y PALABRA, n. 80, Octubre, México.

un elemento con una trascendencia comparable a la de la producción de los colectivos mayores (C.C. Madrid, C.C.Clase, C.C.Alternatiu, Central del Curt), pues despliegan su trabajo en espacios periféricos a los que aquellos no alcanzan. Sus respectivos ámbitos de rodaje se complementan con el trabajo filmico en los grandes centros urbanos, proporcionando una instantánea más completa del desarrollo del movimiento en todo el estado, sin menospreciar aquellas experiencias periféricas que contribuyeron activamente a la cristalización de tal escenario cinematográfico, desde luego, inédito.

Para finalizar, retomando la reflexión sobre el destino y las paradojas de estas imágenes encaminada a recuperar el punto de vista crítico sobre la realidad, cabe realizar una triple matización de considerable entidad. En un periodo como el actual, es necesario denunciar algunas situaciones que han mantenido este cine oculto²⁶ y contribuyen tanto a su descontextualización, como a su más absoluta desnaturalización.

Por un lado, la amnesia de la historiografía filmica ha generado un profundo desconocimiento del papel que este cine ha desempeñado en momentos claves de nuestra historia reciente, relegando su función a la de simple testimonio del momento, amputando de cuajo su potencial capacidad transformadora y movilizadora. A pesar de todo, esta cuestión está siendo paliada en estos últimos años con la aparición de investigadores que se interesan por las prácticas militantes.

Por otro lado, el “desencanto” que se produce tras el consenso político en la transición, motivado por la desmovilización mayoritaria de los cuadros militantes, provoca un malestar en el seno de los colectivos,

26) ARNAU, Roberto; GOMEZ TARÍN, Francisco Javier (2005), “De la militancia a la radicalidad formal: reivindicación de quince años de cine oculto (1964-1979)” en Covilhã/UBI: BOCC. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt>

que no perciben la transición como una solución consistente, sino como un espacio de entendimiento entre las estructuras heredadas del franquismo y los partidos políticos mayoritarios. Esto se plasma en la marginación efectiva de algunas de las últimas producciones de estos grupos, aún en los primeros años de la democracia, por tratar temas tabúes tales como el papel de la monarquía, la pervivencia de las dos Españas en el tan publicitado proceso de reconciliación nacional y otras cuestiones excluidas repentinamente del debate y la crítica política, como la marginación de la tradición republicana o anarquista en España, etc. Por último, las operaciones de apropiación discursiva a las que se han visto sometidas sus imágenes, en una constante reescritura llevada a cabo en posteriores trabajos televisivos sobre la transición política española, tal como demuestra la serie “La Transición Española” dirigida por la inefable Victoria Prego. En estos trabajos pseudo-periodísticos la representación de la transición española como un proceso acabado, perfecto, sin aristas ni posibles interpretaciones, a través del discurso del consenso, choca frontalmente con la versión que se desprende de los filmes producidos colectivamente en el periodo. En ellos se cuestiona, entre otras muchas cosas, la representatividad y la legitimidad del naciente sistema político. El programa de re-interpretación al que se han visto abocados sus filmes, en línea con el consenso sobre la imagen beatífica de la Transición, demuestra que, aún hoy, queda mucho trabajo por hacer, casi tanto como entonces. A pesar de todo, las huellas de sus iniciativas muestran un camino que en la actualidad parece tener más sentido que nunca.

Referencias Bibliográficas

- ANTOLÍN, Matías (1979), *Cine marginal en España*, Valladolid, Semana Internacional de cine de Valladolid.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2005), “Cine No Profesional y política: experiencias españolas durante el tardofranquismo. Apuntes para una introducción”, en ROJO, J. A. (Ed.). *En torno al cine aficionado*, Actas de las IV Jornadas de Cine de Guadalajara, Guadalajara: CEFIHGU.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2006), “La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)”, TDX. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto; GOMEZ TARÍN, Francisco Javier (2005), “De la militancia a la radicalidad formal: reivindicación de quince años de cine oculto (1964-1979)”, Covilhã/UBI: BOCC. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt>
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2007), “El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado” en MARZAL, J.; GÓMEZ TARÍN, F.J. (2007), *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2007), “El Colectivo de cine de clase: compromiso, testimonio y resistencia” en RUIZ ROJO, José Antonio (2007), *En torno al cine aficionado*, Actas de las IV Jornadas de Cine de Guadalajara, Guadalajara: CEFIHGU.
- BERZOSA CAMACHO, Alberto (2009), *Cámara en mano contra el franquismo (Desde Cataluña a Europa, 1968-1982)*, Barcelona: Al Margen.

- CASTRO, Antonio (1974), *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- EQUIPO DOS (1975), “El porqué de un cine político” en *Cinema 2002*, n. 4, Abril.
- EXPOSITO, Marcelo (2001), *Historias sin argumento*, Contraluz/MACBA/Ediciones de la Mirada.
- GARCIA-MERÁS, Lydia (2007), “El cine de la disidencia. La producción militantes antifranquista (1967-1981)” en *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Granada: UNIA/Arteleku/Macba.
- GUERRA PEREZ, Juan Antonio (2004), *Yaiza Borges: aventura y utopía*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Dirección General de Cultura, Filmoteca Canaria.
- LINARES, Andrés (1976), *El cine militante*, Madrid: Castellote.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel (1976), *Pere Portabella*, Cine-Club del Colegio de Ingenieros Industriales de Cataluña.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril 1978.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel (1978), “Grup de Producció”, en *Cinema 2002*, nº 38, Abril.
- MUÑOZ, Abelardo (1999), *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano (1967-75)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (2003), “Las brigadas de la Luz” en *Catálogo del 45 Festival de Cine de Bilbao*, Bilbao: Zinebi.

- PÉREZ PERUCHA, Julio (2005), “Del colectivo como forma de intervención” en *Seminario Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas (Desacuerdos-UNIA)*, Ezine. http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/frame.html
- PARCERISAS, Pilar (2007), *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos*, Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.
- PONCE, Vicente (1981), *El cine de Pere Portabella*, Valencia, Diputación de Valencia.
- ROMAGUERA, Joaquín y SOLER, Llorenç (2006), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España: 1955-1975*, Barcelona: Laertes.
- RUIZ MUÑOZ, M^a Jesús (2012), “El cine alternativo como instrumento de cambio durante la transición española. Función política, social y cultural de los cineclubs y los festivales” en RAZÓN Y PALABRA, n. 80, Octubre 2012, México.
- VIOTA, Paulino (1982), *El cine militante en España durante el franquismo*, Mexico: UNAM.