

BREVE HISTORIA ACERCA DEL CINE MARGINAL (cines independiente, underground, militante, alternativo) EN EL CONTEXTO CATALAN

MARTI ROM

A mediados de los años sesenta surgen ya en el campo cinematográfico unos pocos filmes que, sin responder directamente a los planteamientos del etiquetado «cine amateur», tampoco son filmes producidos en el seno de la escasa industria cinematográfica catalana existente; «El alegre Paralelo», de E. Ripoll-Freixes; «La ribera», de J. Peñarroja, y «Josep María de Sucre», de J. F. de Lasa, son algunos de estos filmes.

En este período en el que el invento de García Escudero de el «Nuevo Cine Español» estaba en pleno auge (como fruto tardío y prolongación de las «Conversaciones de Salamanca» de 1955), y mientras en Sitges se congregaban los chicos de la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid) para cargarse totalmente y de un solo golpe «Salamanca» y sus consecuentes (a estos enfantes terribles se les etiquetará en el futuro como **sitgistas**), mientras todo esto ocurría en torno al aparato cinematográfico español, en Barcelona (por extensión: Catalunya) sólo cabían (casi) las posibilidades de una guache-divine «Escuela de Barcelona», es decir, un cine realizado con, por y para la alta burguesía industrial europeísta catalana, o bien el de autoubicarse entre los escasos francotiradores que iban a configurar lo que se vino en llamar «Cine Independiente» catalán.

«AIXELA»

Durante 1968-69 se imparte en AIXELA (local comercial barcelonés de venta de material audiovisual) un curso sobre las nociones básicas cinematográficas, cuyo antecedente hay que situarlo el año anterior en un cursillo de cuatro meses realizado conjuntamente por el Cine-club Ingenieros y el de la Asociación Bonanova (bajo la directriz del «Sindicato Democrático de Estudiantes de Barcelona», SDEUB); así nace una escuela no oficial de cine en Barcelona, que agrupará a «profesores» como Miquel Porter-Moix, Arnau Olivar, Román Gubern, J. L. Guarnier, Pere Portabella...

La «Escuela Aixelá» servirá de aglutinante de los componentes del «cine independiente». «Dándonos cuenta de la importancia que tiene la palabra **independencia** dentro del cine, y viendo el tono de la Escuela Catalana, proponemos lo siguiente, haciéndonos voz de esta independencia... ninguno de los miembros del grupo tiene planteada la intención de acceder, mientras duren las actuales circunstancias, al cine profesio-

nal actual, prototipo del cine falso, superficial e hipócrita, realizado de espaldas a nuestra realidad. Este grupo estima que el único cine posible actualmente en nuestro país es el cine-directo, cine-encuesta o cine-verdad, hecho en 8 ó 16 mm., y de producción independiente... se trata, en suma, de ayudar con los medios que como cineastas tenemos a nuestra disposición a transformar de una manera radical la sociedad en que vivimos... ¡POR UN CINE ADECUADO A UNA NECESARIA Y URGENTE TRANSFORMACION SOCIAL!» Este texto, elaborado por un grupo de alumnos de «Aixelá» en noviembre del 68 (a pesar de las circunstancias contextuales del momento, es suficientemente explícito), no se corresponderá con la acepción que se generalizará en esta parcela cinematográfica de «cine independiente».

«Cine independiente de la infraestructura económica cinematográfica», «cine independiente de la censura», «cine independiente de ideas, de capital (incluido Marx)», «cine independiente de todo, salvo de mí; de todas formas, si la autoridad competente pesca una copia, se acabó la independencia de la copia»... Estas son algunas de las respuestas dadas por los «independientes catalanes» a un cuestionario preparado para las jornadas realizadas en enero del 72 en el Colegio Mayor Pío XII, de Madrid.

Este «cine independiente» se definía, generalmente más que por sus propias características, como enfrentado principalmente al aparato cinematográfico franquista y no reconociéndose como evolucionado o circunstancia del momento de ese «cine amateur», artesanal y reproductor en contextos reducidos de los mismos esquemas ideológicos y estructurales que definen al «cine de industria», no planteando (ni lo pretende) ninguna alternativa a éste.

Según informan dos alumnos de «Aixelá», Albert Lecina y Germán Piedra, en la revista «Mundo» (13-6-70), en ésta se configuraban tres posibles tendencias: la primera buscaba un lenguaje estético nuevo a modo de «Underground USA», cuyo máximo representante era Antoni Padrós; la segunda se puede definir como de un cine de autor con un vago intento de compromiso, aquí colocaban a Roc Villas con su «Autoretrat»; y la tercera, representada por los propios Lecina y Piedra con su «El noi de sucre» (sobre el dirigente sindicalista catalán Salvador Seguí, asesinado en 1923 por pistoleros pagados por la patronal), se define como una postura histórico-didáctica que da a conocer el pasado en tanto en cuanto que presenta actitudes que han influido posteriormente (incluso puede que hasta en el momento actual).



«EL ALEGRE PARALELO», DE ENRIC RIPOLL-FREIXES.

Durante el curso 69-70 se producirá la polémica en torno a la función de la «Escuela Aixelá»; un grupo la entendía como un lugar donde desarrollar una actividad de formación pedagógica y otro como principalmente un centro de producción «independiente». La falta de capacidad económica de esta institución privada, unida a dicha polémica, determinarán el fin de esta singular experiencia.

Mientras tanto, el «cine amateur» catalán experimentaba un nuevo auge con la aparición y consolidación de los Anglada, Baca y Garriga.

En este mismo período, 69-70, se configura en Catalunya un movimiento de producción de cortometrajes (Ramón Font, Francesc Bellmunt, J. M. Valles, Carlos Benito —ahora Benpar—, S. Mollist...), realizados en 35 mm, intentando seguir una de las tres posibles vías de acceder a la industria cinematográfica (el «cortometrajeado»; —las otras dos eran: las eternas ayudantías, y la centralizada y a punto de clausurarse EOC).

Mientras, en Madrid, enterrado ya el «Nuevo Cine Español», al fallar la protección estatal, y después de los incidentes ocurridos en la EOC, se definen con fuerza varios núcleos de «cine independiente»: el promocionado por la revista «Nuestro Cine», de los Augusto M. Torres, E. Martínez Lázaro y Alfonso Ungría (BUHO FILMS), el del «cine pobre» publicitado también desde «Fotogramas» y que tanta gracia hace a los «independientes» catalanes, cuyos presupuestos económicos eran sensiblemente inferiores, y el grupo de IN-SCRAM en torno a Francesc Betriu, Manolo Gutiérrez, J. L. García Sánchez y la propuesta de «13 nuevos directores».

La situación confusa del «cine independiente» a nivel de Estado español sufre un rudo golpe con el ataque frontal del aparato represivo-cinematográfico estatal al secuestrar varios filmes (de Lorenzo Soler, Antoni Padrós y Roc Villas) en el II Festival de Cine en 16 mm. de San Sebastián (octubre del 70).

Bajo la denominación de «cine independiente» se pretendía agrupar principalmente a una serie de «autores» que

realizaban **filmes marginados** de la industria, y que estaban más o menos apoyados y publicitados por revistas como «Nuestro Cine» (Madrid) y «Fotogramas» (Barcelona); esta última también los etiquetaba como «underground», en su afán de inventar un tipo de cine en el Estado español que correspondiera a las últimas tendencias cinematográficas nacidas en las «democracias occidentales». Consecuencia lógica de la gran disparidad de presupuestos de actuación, que había desde el «autor-decididamente-marginado» hasta el que operaba en la parcela marginal, esperando «colocarse» en la industria [«vía progre» de una burguesía cinéfila], y de la ausencia de unos planteamientos concretos que posibilitaran organizar unos mínimos canales de difusión de los filmes realizados. El etiquetado «cine independiente» desapareció del mismo modo como había nacido: espontáneamente.

El término de **cine independiente** resultaba vacío de intencionalidades concretas; así, pues, era preciso analizar qué mínimos esquemas venían definidos bajo la concepción dual de «independencia» para, a partir de aquí, empezar a trabajar en un proceso de clarificación.

Los niveles de «independencia» definidos se pueden concretar en:

1. **Independencia económica.** Determinaba una marginación aceptada de la industria cinematográfica. Lo configuran una serie de filmes (de «autores marginales») que se han continuado realizando, aunque en menor medida, durante estos últimos años, definidos por el parámetro de no-comercialidad. Dichos «autores» tan sólo se plantean acceder a la industria cinematográfica cuando ésta acepte sus «obras artísticas».

2. **Independencia ideológica.** Determinaba una **marginación impuesta** (y asumida políticamente) consecuente de las represivas estructuras sociopolíticas franquistas. En este apartado puede colocarse a un pequeño grupo de franco-tiradores cuyas prácticas cinematográficas aisladas y de reducida difusión (y además en contextos ya concienciados) han posibilitado, a mediados de los setenta, el planteamiento de un CINE ALTERNATIVO, que pretende insertarse en los movimientos populares en su lucha inmediata por conseguir la democratización en el Estado español.

«Institut del Teatre»

«A pesar del peligro de élites culturales marginadas, el más marginado es el que no hace nada.» La experiencia de «Aixelá» se intentó proseguir un par de años más tarde (1972-73) en el «Institut del Teatre», de Barcelona; en torno a Portabella se agruparon los Pere Joan Ventura, Padrós, Gustavo Hernández, Cadena, Roc Villas...; ayudaban a Portabella, que asumía la teoría del lenguaje y era el soporte ideológico del grupo; Lorenzo Soler (técnica cinematográfica), Carles Santos (utilización de la banda sonora) y Francesc Espresate (videocomunicación).

Fruto de esta experiencia nació un texto (firmado por «la fábrica de Cine», de Barcelona), en el que desde una óptica cinematográfica se analizaban el sistema establecido, su posible contestación y la dualidad del proceso de producción artística: idealista o materialista.



«... resulta difícil imaginar qué otro tipo de cine (nota: el opuesto al idealismo cinematográfico) podría producirse. Esta es la primera dificultad».

Los objetivos más urgentes serán, pues, una sistemática puesta en duda de sus mecanismos. Abrir a la conciencia del espectador nuevas posibilidades. En una palabra: desenmascarar.

La acción de desenmascaramiento debe llevarse en varios frentes simultáneamente: en todos los campos en/desde los que actúa la concepción idealista de la producción (de poco sirve relativamente una toma de partido en el campo del tema si su materialización concreta en un filme sigue realizándose con presupuestos idealistas: «la forma es, de parte a parte, ideología»).

En definitiva, se trata del problema del conocimiento: el idealismo mixtifica la realidad y verdad, presentándonos un discurso en imágenes que hace pasar por lo real, enmascarado en su condición de discurso: manipulación de imágenes de la realidad.

En contraposición: presentar el trabajo artístico, como el discurso producido por un individuo o grupo, sobre determinado aspecto de la realidad, con unos fines sociopolíticos determinados.

Si en el proceso idealista el discurso de los que fabrican el filme es enmascarado, quedando el espectador como único en derecho a ejercer este privilegio (el del juicio sobre las imágenes propuestas); realizar un filme en que el espectador no disponga de ese privilegio (o aparezca como tal), sino que se encuentre con unas imágenes y un discurso expreso, poniéndole en la disyuntiva de confrontarse con ellos (1).

Dos proyectos inacabados también surgieron del proceso de trabajo y discusión del grupo del «Institut del Teatre», uno sobre el barrio-lumpen barcelonés de la Trinitat (viviendas de la Organización Sindical del Hogar) y otro en torno a la novela «La caída de la casa Usher».

El «Institut del Teatre», aparentemente abierto a algunas acciones renovadoras (principalmente en el contexto teatral), había dado el apoyo económico en un principio a esta experiencia cinematográfica; pronto sus dirigentes reconsideraron su proteccionismo a una actividad que, aparte de su cuestionamiento radical del hecho artístico, adoptaba un método de trabajo tan poco disciplinadamente académico.

(1) Texto reproducido por el GINE CLUB INGENIEROS, de Barcelona. Es preciso dedicar un mínimo comentario a la labor de dicho cine-club, apoyando mediante sus sesiones, coloquios y ediciones de «dossiers» al cine marginal. «Dossiers» de: textos teóricos, Antoni Padrós, Lorenzo Soler, Paulino Viota, Eugeni Anglada, «Manifiesto de Almería»... y el libro dedicado a Pere Portabella.



«ENTRE LA ESPERANZA Y EL FRAUDE», COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO.



«VOTAD, VOTAD, MALDITOS», DE LORENZO SOLER.

Paralelamente a la experiencia anterior (y vinculada a ella por Carles Santos) se desarrolla una tendencia del llamado «art-conceptual» (arte conceptual) en el que se utiliza el cine como soporte de acciones cuya intencionalidad era el enfrentamiento total con el arte burgués.

«El centrar la atención sobre el proceso de creación más que sobre los resultados de este proceso ha supuesto la desaparición del objeto de arte como sublimación final, lo cual supone un replantamiento en la mercantilización del arte y, por lo tanto, unas consecuencias sociopolíticas que vienen directamente implicadas, a pesar de que no son el objetivo directo dentro de los planteamientos teóricos del art-conceptual...» (2).

(Habla Carles Santos): «Como ya pone el programa, se ha de precisar que esto no es cine, ni pretende nada en especial dentro del lenguaje del cine, simplemente una utilización para dar una informa-

ción de unas acciones determinadas, al igual como se podría una fotografía, un escrito o una fotocopia...»

«Decir si lo presentado son filmes o acciones filmadas es difícil, quizá esta línea de intersección sea difícil distinguirla, pero lo importante es la subversión del lenguaje, y con esto que siga todo el resto...» (3).

Las principales propuestas del art-conceptual se concretan en la utilización del video («Acción-Televisión») como instrumento de desacralización del poderoso medio de comunicación (de presión) de la clase dominante político-económica. Se realizó alguna acción en bares de barrios populares barceloneses.

Sin embargo, estos movimientos (circunstanciales) rápidamente nacieron y murieron, eran consecuencia de la continuada redefinición de la «vanguardia artística» (como elemento revolucionario de la sociedad en la que se reproduce el «hecho artístico») ante la creciente y progresiva incidencia pública de los mo-

vimientos populares (1973-74) en el proceso de desintegración del aparato franquista.

Prácticas colectivas

Hasta aquí hemos intentado exponer, muy esquemáticamente, la configuración de lo que se dio en llamar (principalmente) «cine independiente». Fracasada la experiencia del «Institut del Teatre», y no solamente por el boicot institucional, sino por la heterogeneidad del grupo, se produce una situación de «impasse» dentro de esta parcela marginal, todas las vías u opciones (desde el seudoposibilismo «independiente» hasta la «militancia» más radicalizada) se habían diluido en prácticas confusas y elitistas o en excesivos trabajos teóricos que nunca se concretizaban cinematográficamente. Desde una óptica actual han tenido una real influencia posterior las prácticas cinematográficas de Lorenzo Soler y Pere Portabella (aunque muy distantes, y como elementos individuales con una importante incidencia) y la necesidad y convencimiento de potenciar una experiencia colectiva de producción.

Los antecedentes del trabajo colectivo, en esta parcela marginal, hay que encontrarlos en la «Comissió de Cinema de Barcelona»; este grupo se configuró en torno a la «Setmana del 11 de Setembre de 1970» y a la constitución de la «Assemblea de Catalunya» (7-11-71); la componían, por una parte, los Román Gubern, Carlos Durán, Manuel Esteban, Portabella..., y, por otra («los jóvenes»), P. J. Ventura, R. Villas... Esta «Comissió», formada mayoritariamente por militantes del PSUC, realizó algunos trabajos de producción, como «Xirinacs» (sobre la huelga de hambre del actual senador en 1970, en Santa María del Camí, y como protesta por el Proceso de Burgos), «Sant Cugat» (sobre la manifestación del Primero de Mayo de 1974 en dicho pueblo, cercano a Barcelona, convocada por la «Assemblea de Catalunya»).

Paralelamente a la «Comissió» y a la Vokalía de cine-clubs catalanes se organizó mínimamente una distribución, «EL VOLTI», en base al material anteriormente citado, algunos otros filmes contra-informativos («Escobriaries a Can Clos», sobre un vertedero de basuras en un barrio popular; «No se admite personal», sobre la contratación de parados por prestamistas en la plaza de Urquinaona barcelonesa...) y otros filmes militantes extranjeros. «EL VOLTI» ligado a Comisiones Obreras, desarrollará una actividad importante, aunque con ciertos altibajos y con la limitación de tener un mínimo equipo de colaboradores.

Otra de las causas que determinaron la no viabilidad de supervivencia del movimiento «independiente» fue el escaso trabajo realizado en pos de la configuración de unos canales paralelos de difusión cinematográfica. Como reflexión en torno a este hecho, y teniendo como mínimo precedente al «VOLTI», se organiza durante la primavera del 74 (durante los últimos coletazos del franquismo) la que será la primera distribuidora alternativa permanente y estable del Estado español, la CENTRAL DEL CURT (Central del Corto).

La aparición de las «Salas de Arte y Ensayo», a finales de 1967, y el auge

(2) Texto presentación de la sesión del «art-conceptual» en el «Ingenieros».

(3) Coloquio editado de la sesión anterior.

que experimentaron en años sucesivos en Barcelona-ciudad, supuso una importante crisis en el movimiento cineclubístico barcelonés. Los cine-clubs sufrieron una considerable transformación al inicio de la década de los setenta; mientras los que tenían su ámbito de actuación en el Ensanche (zona central de la ciudad) se redujeron drásticamente, quedando tan sólo dos o tres, los de los barrios periféricos y de las ciudades del entorno (insertados en el movimiento de las asociaciones de vecinos) adquirieron una mayor importancia cuantitativa.

Este proceso de reconversión de la estructura cineclubista catalana tiene un apoyo fundamental en la organización de las sub-estructuras comarcales, configurándose en éstas una cohesión y línea de actuación conjunta de los cineclubs.

El primer catálogo de filmes de la CENTRAL DEL CURT aparece en noviembre del mismo año, quedando definidos los presupuestos de distribución en un texto que servía de presentación, en el que se definía que, partiendo de la existencia de ese único canal casi-legal ci-

to a la determinación de no actuar (o hacerlo en los mínimos posibles) como «censura marginal» de las prácticas que en aquel momento sufrían la **marginalización impuesta** por el aparato cinematográfico estatal (industria cinematográfica + política represiva franquista), determinaron que la lista de filmes en distribución de la **única** distribuidora alternativa del Estado español contextualizara una cierta heterogeneidad dentro de unos esquemas «progresistas». La hipótesis de C.D.C. era que sus filmes respondían a una **parcela** bastante amplia de planteamientos que serían «seleccionados» por los agentes de distribución y exhibición. La realidad ha demostrado que los filmes de mayor exhibición han sido aquellos que incidían en la realidad sociopolítica.

Resumiendo un poco los filmes que la C.D.C. ha distribuido durante estos tres años, podemos definir una primera época con los de Portabella, Antoni Padrós, Baca-Garriga y un reducido número de prácticas de una serie de colectivos, para, en la actualidad, verse potenciado

das a ese cine **marginal** que se realizaba en el Estado español. Se elaboró un «Manifiesto» que defendía la «necesidad de encontrar una definición que sustituya a la equivocada y generalizada de **cine independiente** y sirva en el futuro para designar a un tipo de cine en el que la alternativa ideológica sea su factor determinante». En este sentido, se acordó denominar CINE ALTERNATIVO a aquel que «propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica...», y se proponía «una práctica cinematográfica que se inscriba dentro del contexto sociopolítico donde se produce...» (4).

La CENTRAL DEL CURT presentó su experiencia en el campo de la distribución y colaboró notablemente en la redacción del «Manifiesto». Al igual como lo hizo en Orense-76.

En la nueva coyuntura política del Estado, muerte del general Franco y gran incremento de la presión de los partidos políticos de la oposición y los movimientos populares por conseguir la democratización de las estructuras de poder, hubo una nueva reunión en Orense (en el marco de las «IV Jornadas do Cine», enero-76), en la que se elaboró la «Declaración sobre los cines nacionales»: «Se considera necesario y urgente crear en cada una de las nacionalidades del Estado español infraestructuras industriales adecuadas que hagan posible y viable este cine, comprometiéndose los que trabajan en pro del desarrollo de estos cines nacionales a hacerlas realidad, obligándose a una importante interconexión entre ellos y vinculándose al mismo tiempo a los organismos unitarios de base de cada nacionalidad... Entendemos por cines nacionales los que conciben el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español. Para que cada uno de los cines nacionales responda a este presupuesto, han de recoger y mostrar las características y aspiraciones propias y diferenciadas de cada uno de los pueblos...» (5).



«DAFNIS Y CLOE», DE ANTONI PADROS.

nematográfico, que en nuestro contexto son los cineclubs, se pretendía trabajar en la difusión del material cinematográfico existente y cuya característica común era «la no-distribución por los canales comerciales cinematográficos, ya sea por factores de no interés comercial, económicos o ideológicos (censura estatal)...».

Como reflexión de su práctica cotidiana en el campo de la distribución alternativa de las prácticas marginales, la C.D.C. teoriza «a posteriori» y elabora un texto donde se intenta estructurar una plataforma de distribución-producción alternativa en el Estado español; este texto se publicó en la revista CINEMA 2002, número 10, bajo el título: «El Manifiesto de Almería como punto de partida» (diciembre 75).

La C.D.C., al plantear una alternativa de distribución a los canales industriales, daba una importancia fundamental a su acción a largo plazo; este hecho, jun-

este último apartado: Colectivo Cine de Clase, Cooperativa de Cine Alternativo, Llorenç Soler, Antoni Martí...

Para dar una idea del volumen de concentración de la C.D.C. podemos decir que los dos últimos años ha habido unas 1.000 contrataciones (cada año), que corresponden a un número de sesiones (de hora y media) de aproximadamente unas 350 y una incidencia estimada de 35.000 espectadores.

El grupo motor de la C.D.C. entendía esta labor como un trabajo o servicio que ofrecía a la colectividad, análogamente al que otros compañeros realizaban dentro de las asociaciones de vecinos, partidos, colegios profesionales.

«Manifiesto de Almería», «Orense»

En Almería, en agosto del 75, tuvo lugar la primera reunión de personas liga-

Situación actual del cine marginal en Catalunya

La CENTRAL DEL CURT ha soportado estos últimos años un proceso de consolidación tanto a nivel de infraestructura interna («liberando» a dos de sus componentes para el único trabajo de la distribución) como en lograr unos, cada vez más amplios, canales de difusión de este tipo de cine.

«Reestructuración de la CENTRAL DEL CURT:

La gestión de la CENTRAL DEL CURT, que hasta entonces (octubre 77) era llevada por miembros de la COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO, ha pasado a una comisión abierta de los realizadores y colectivos que tienen filmes en distribución en la C.D.C. La configuración de dicha comisión ha ido definiéndose en una serie de asambleas realizadas en las que además se ha trabajado en determinar

(4) Información sobre «Almería» en CINEMA 2002, número 8.

(5) Información de «Orense» en CINEMA 2002, número 14.

la política cinematográfica a desarrollar este año.

Esta se concreta en cuatro puntos fundamentales:

1.º Lograr una mayor consolidación del **equipo de distribución**, promocionando al máximo el material y buscando una nueva estructuración interna.

2.º Gestionar una **sala de exhibición alternativa** en Barcelona-ciudad donde conseguir a la vez una mayor y más rápida rentabilidad económica de los filmes y que posibilite nuevas producciones, pretendiendo ser, además, un centro de influencia cinematográfica cotidiana sobre las comarcas de Catalunya merced a una cierta población flotante (estudiantes).

3.º Configurar un mínimo de dos **equipos de cine-móvil** (con proyector de 16 milímetros) que, a precios reducidos, puedan ofrecer sesiones de «cine alternativo» en cualquier pueblo de Catalunya y del resto del Estado español, ayudando a definir una infraestructura descentralizada.

4.º Ofrecer un **servicio de producción cinematográfica** (realizado por alguno de los colectivos que forman la C. D. C.) de cara a los movimientos populares: obreros, de vecinos, campesinos...

La CENTRAL DEL CURT, con esta infraestructura paralela, pretende configurar un frente de lucha lo más amplio posible y desde posiciones independientes de partidos políticos (lo cual no excluye la posible militancia de los colectivos o realizadores que la conforman) contra el aparato cinematográfico de industria (6).

La experiencia colectiva a nivel de producción cinematográfica marginal se ha concretado en tres grupos principalmente: COLECTIVO DE CINE DE CLASE («El cuarto poder», «El campo, para el hombre», «O todos o ninguno») y una producción en proceso de montaje sobre Euskadi; para mayor información, ver CINEMA 2002, número 24. COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO, grupo que trabaja a nivel de distribución con el nombre de CENTRAL DEL CURT, pasando ahora a ser un elemento más de su gestión. Y GRUP DE PRODUCCIO, colectivo con una práctica muy específica (rodaje de manifestaciones, asambleas...), mayoritariamente integrado por militantes del PSUC.

Además de estos grupos, unos pocos nombres sobresalen en la producción alternativa: Lorenzo Soler, que constituye el caso más coherente y continuado de producción del cine marginal realizado en el Estado español (quizá por eso no ha sido publicitado suficientemente), ver CINEMA 2002, número 22; Antoni Martí, con sus documentos sobre la realidad catalana (ver CINEMA 2002, números 23 y 36); los Lluís Garay-Joan Mallarach, con «Alborada», panorámica de los cuarenta años de franquismo, y «Del yugo y del canto», sobre Miguel Hernández; Santiago Vilanova, principalmente con «La lluita anti-nuclear de L'Ametlla» (La lucha...), que se inserta en la lucha popular radical de núcleos cada vez más amplios del pueblo catalán...

El «cine de partido» es aún prácticamente inexistente; sin embargo, podemos encontrar dos prácticas aisladas,



RODAJE DE UNA MANIFESTACION (GRUP DE PRODUCCIO).

como son el filme «Mitting per la Llibertat», de Josep María Forn, sobre el primer mitin democrático autorizado (22 de junio del 76) en Barcelona; el mitin era del PSC (Partit Socialista de Catalunya, «Congrés»), el cual posteriormente aliado (y en proceso de articulación orgánica) con la Federación Socialista de Catalunya, de PSOE, formaron la coalición «Socialistes de Catalunya», obteniendo el mayor número de votos catalanes. Y la retransmisión en dos pantallas gigantes del extraordinario mitin del PSUC en el Parc de la Ciutadella, de Barcelona, pocos días antes de las elecciones del 15 de junio (7).

Conclusión final

Obviamente, la situación actual del cine marginal no es la misma que la que se producía en la clandestinidad del franquismo, lo cual conduce a un replanteamiento de la opción cinematográfica a adoptar, y más concretamente a una valoración de las posibilidades que puede dar una **cierta** legalidad, sin claudicar inocentemente de la producción-difusión alternativa ante la falacia de una normalidad cinematográfica que no existe, ni se corresponde con la real situación política del Estado español. Ni el franquismo está totalmente erradicado de las estructuras del poder político y económico, ni los filmes marginales (recordemos otra vez que la marginación no es una postura **únicamente** decidida por el cineasta, sino que son las estructuras de poder las que la determinan) tienen una difusión normalizada; hace tan sólo un año, los compañeros del COLECTIVO DE CINE DE CLASE sufrían el secuestro del negativo del filme «O todos o ninguno» por miembros de la, ya inexistente en aquella situación, Brigada de Investigación Social; el anuncio del filme «Tres cantos a Lenin», de Dziga Vertov, producía controles de la Guardia Civil en

el pueblo en el que estaba prevista su proyección; «Can Serra. La objeción de conciencia en España» ha tenido algunos problemas muy últimamente al presentarse la Guardia Civil pidiendo el permiso de exhibición del filme, cuando la Delegación de Información y Turismo de Barcelona se lava las manos diciendo que el filme se debe mandar a Madrid... ¿Autorizarían un filme rodado y que pretende exhibirse fuera de los canales industriales? Son tan sólo unos pocos ejemplos.

LA LIBERTAD DE EXPRESION AUN NO EXISTE, Y QUIEN OPINE LO CONTRARIO QUE SE LO PREGUNTE A BOADELLA Y ELS JOGLARS.

La **normalización** no creemos que sea la invasión de las salas de exhibición de «Emmanuelles» y similares, mientras (por poner un ejemplo) «Informe General», de Portabella, espera desde junio pasado acceder a las pantallas por una falta de interés económico de distribuidores-exhibidores. ¿A que conduce esa voluntad de acceder a los canales normalizados cuando éstos continúan controlados y en manos de la misma oligarquía cinematográfica que durante el franquismo? O lo que aún es peor, cuando se está produciendo en estos últimos años una superconcentración de capital cinematográfico (producción - distribución - exhibición) en unas pocas manos.

La actuación de los trabajadores del cine alternativo debe ser doble; por un lado, continuar con sus prácticas de producción cinematográfica, la desigual lucha (no porque «La Vanguardia» tiraba un cuarto de millón de ejemplares no debían editarse los pocos miles de «Mundo Obrero», durante el franquismo) frente a la industria **capitalista** cinematográfica, y trabajando por la expansión y estabilización de unos canales de difusión alternativos. Y teniendo muy en cuenta que esto (principalmente lo último) tan sólo se conseguirá mediante el apoyo de los órganos culturales de los ayuntamientos, diputaciones y gobiernos autónomos progresistas de las nacionalidades y regiones del Estado español. De un Estado español socialista. ■

(6) Texto de la CENTRAL DEL CURT (enero del 78). Para conectar con ella: Rambla del Prat, número 11, 1.º, 2.º (Barcelona). Teléfono 228 18 34.

(7) Para la elaboración de este artículo se ha utilizado como material básico el libro (aún no editado) sobre el «cine independiente», elaborado por Lorenzo Soler y Joaquim Romaguera.