



La Central del Corto, recuperar la experiencia

Alberto Berzosa Camacho es Licenciado en Historia y Teoría del Arte (Universidad Autónoma de Madrid, 2005/2006). En la actualidad realiza el Proyecto de investigación de segundo año de doctorado, bajo la dirección de Valeria Camporesi, Profesora titular del Departamento de Historia y Teoría del arte en la Universidad Autónoma de Madrid.

A mediados de la década de los setenta tuvo lugar en España un momento de ebullición cultural no oficial, en el que quien quería rellenar el vacío de los casi cuarenta años de régimen franquista en este terreno, tenía que hacerlo por su cuenta, la mayoría de las veces de manera clandestina. En este sentido, dentro del ámbito de la distribución cinematográfica vamos a encontrar una experiencia paradigmática, la Central del Corto (CdC). Esta organización fue producto de un momento histórico muy particular, como es el final de la dictadura franquista y los primeros años de normalización democrática. Esta distribuidora de *cine marginal* fue reflejo de su tiempo en muchos sentidos, tanto por su manera de organizarse y actuar, como porque sencillamente nace, se desarrolla y desaparece siguiendo paralelamente los cambios políticos, sociales y económicos de España entre los años 1974, fecha en que se funda y 1982, año en el que cierra.

Toda la actividad cultural que se realiza desde el combate (arte politizado, cine militante...) durante los últimos años del Franquismo y la Transición, fue silenciada durante los años siguientes, y es en la actualidad cuando se están haciendo intentos

por recuperar su memoria, fundamental para poder entender nuestro presente y poder seguir avanzando. La situación actual no es la misma que la de entonces, pero tampoco es totalmente la opuesta por lo que no es posible la caída absoluta en el olvido de estas experiencias, sobre todo cuando suponen un modelo de triunfo ante el mercado y el sistema imperante. En el caso concreto del *cine marginal*, el error del olvido se nos hace evidente a través de la afirmación de Joaquim Romaguera en la que dice que el cine de este tipo que aún existe en la actualidad, tiene dificultades para darse a conocer a la sociedad, al margen de los festivales, porque no hay canales específicos de distribución que lo permitan¹. Este hecho pone de manifiesto el papel fundamental que tuvo la Central como distribuidora y nos muestra lo importante de recuperar la memoria de esta experiencia.

Teniendo en cuenta el momento histórico en el que nos encontramos hoy, donde temas como el recuerdo o la memoria tienen un gran protagonismo en la vida política, social y cultural, que culmina en el plano institucional con el planteamiento de la Ley de Memoria Histórica, parece lógico estudiar ahora el papel de la Central del Corto. No solo

¹ ROMAGUERA, J. *Inici de la Transició, final d'unes activitats filmiques. El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. In: **IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine** / coord. Por Arturo Lozano Aguilar, Julio Pérez Perucha. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005, pp. 77-86.



porque a través de nuestra memoria actual estemos continuamente fijando la mirada en el periodo de transición (que coincide cronológicamente con el de la CdC) y en el modo en que se hicieron las cosas entonces, sino también porque en aquel momento, los integrantes de la Central fueron pioneros en aportar una visión particular sobre el pasado de España, se encuentran entre los primeros en hacer memoria. En 1976/77 realizan el primer film documental que, tras la muerte de Franco, se ocupaba del estudio de la II República y la Guerra Civil. Este hecho de que, en los primeros años tras la muerte del dictador, hicieran memoria sobre la etapa anterior es algo que nos ayuda a entender cómo la CdC se desarrolla en paralelo a las exigencias sociales, reflejándolas en su obra, como veremos a lo largo de este texto.

Los miembros de la CdC, junto con otros colectivos o de forma individual elaboraron textos (circulares, catálogos, artículos, manifiestos, declaraciones...) que contribuyen a la constitución de una base teórica que hiciera posible el desarrollo organizado de una actividad distributiva y organizadora del material filmico marginal, necesaria desde hacía quince años. Este estudio, se ha realizado a

partir de estos textos, sin dejar de lado el análisis de la puesta en práctica de toda esta teoría y su aportación cultural por medio de la obra propia. La necesidad de actuar en los campos de la distribución y de la producción, así como el hecho de sustentarse todo ello en unos cimientos teóricos, son aspectos sintomáticos de la época.

La Central del Corto

En la primavera de 1974 Josep Miquel Martí Rom, Joan Martí i Vals y Albert López i Miró fundan en Barcelona una distribuidora de *cine marginal* llamada Central del Corto a partir de la experiencia cineclubística que habían desarrollado respectivamente en el "Cineclub Enginyers", "Cineclub Informe 35" y "Cineclub Mirador", todos ellos dentro de la Vocalía catalano-balear de la Federación Española de Cineclubs. Más tarde se incorporaron María Aragón perteneciente también a "Informe 35" y ligada a "El VOLTÍ", y Joseph Visuà, relacionado con cineclubes de comarcas². En un primer momento desarrollan su actividad distributiva solo en Cataluña, para poco a poco extender su influencia por el resto del Estado

Ni el nacimiento, ni la vida de esta distribuidora están vinculados a ningún

² MARTÍ ROM, J.M. *La Central del Curt (1974-1982): una experiència alternativa*. Vol. 4 **Cinematògraf (Annals de la Federació Catalana de Cineclubs)**. Barcelona, Federació Catalana de Cineclubs, 1986-1987.



movimiento político de tipo partidista, no existía una filiación de conjunto entre sus miembros, sin embargo, en el terreno individual existían grandes diferencias, que en un principio no supusieron gran problema. Convivían desde anarquistas, hasta miembros afines al PSUC, pasando por grupos relacionados con Comisiones Obreras. Este es un dato importante porque, lo que les unía por encima de sus diferencias era el compromiso con el cine de producción y distribución no oficial. Por eso, sin añadir calificativos políticos, decimos que la Central surge como una distribuidora marginal de material cinematográfico también marginal, y en sus fondos vamos a encontrar todos los tipos de cine que se sitúan fuera de las corrientes industriales de producción y exhibición.

No nace como una industria al margen de otra industria, o por lo menos no en los términos capitalistas, ya que no pretendían acumular beneficios, únicamente poder cubrir los gastos de distribución y financiar producciones nuevas.

Como germen ideológico de la Central del Corto debemos hablar de la importancia que tuvieron los cineclubs en la sociedad

desde finales de los años sesenta y primeros años setenta³. Se trataba de lugares que tenían un especial atractivo por estar al margen de las políticas oficiales, tanto en cuestiones de distribución como de cara a la vida pública. Jugaban un importante papel social al ser el único sitio en el que poder discutir con una cierta libertad sobre las películas proyectadas o temas de actualidad, ya que se encontraban apartados de los censores.

Debido a la existencia de numerosos cineclubs, era necesaria una organización que facilitase el movimiento de todo el material a exhibir, que permitiese el almacenamiento y la difusión de cintas de difícil acceso. Esta necesidad venía desde los primeros años sesenta, cuando se filmaron las primeras cintas marginales en Cataluña.

Los fundadores de la Central conocían estas necesidades, y decidieron fundar sin mucha base teórica⁴, debido a la urgencia del momento, una organización que funcionase como filmoteca o almacén de materiales y que se ocupase de distribuirlos por los distintos cineclubs, y demás lugares de proyección. Otras tareas de las que también se ocupó la Central fueron las de promoción de los realizadores y su obra, y la de asistencia técnica⁵.

³ ROMAGUERA, J. *Aproximación al movimiento cineclubístico en Catalunya*. En **Cinema** 2002 n.º 38, abril 1978, pp. 48-49.

⁴ BLASI, E., HERNÁNDEZ, G. y HERREROS, R. *Conversa amb la Central del Curt*. En **Arc Voltaic** n.º 2-3, Barcelona, (tardor-hivern) 1977-1978, pp. 3-7.

⁵ CENTRAL DELCORTO. **Catálogo: distribución 80/81**. Editado por CdC. Barcelona, 1981.



La Central tuvo participación activa en numerosos festivales de *cine marginal*, al principio únicamente como distribuidora, para más tarde desempeñar también la función de productora de material original. Su presencia en festivales se inicia con la "I Muestra de cine alternativo de Almería"⁶, en agosto de 1975, donde, como veremos más adelante, se sientan las primeras bases teóricas con la redacción del *Manifiesto de Almería*⁷; y concluye en el año 1981 con la "I Mostra de cinema marginal" en Barcelona⁸. Entre estas exhibiciones cabe destacar la celebración de eventos importantes como las "IV Jornadas de cine Ourense" en 1976⁹, donde se trataron los puntos que quedaron sin analizar en Almería, o las "I Jornadas de cine independiente de León" en 1978¹⁰, por señalar algunos ejemplos que serán importantes para la consolidación de la CdC.

Entre estas fechas se producen los cambios más importantes de la historia reciente de España, ya que asistimos a la muerte del General Franco, a las primeras elecciones del 15 de junio del año 1977, en diciembre del mismo año desaparece definitivamente la Censura cinematográfica, la firma de la Constitución tiene lugar en 1978, y se inicia

el proceso de normalización democrática que podemos decir que termina tras el intento de golpe de estado de Tejero en 1981 y la llegada al poder del PSOE en 1982.

La experiencia de la CdC va a durar ocho años, en los que se convierte en la única distribuidora de *cine marginal* estable del Estado Español, y solo tendrá que cerrar en 1982, cuando tras la llegada de la democracia, y la desaparición de la censura, la lucha política se fue diluyendo a nivel general en la sociedad y se produce una crisis que afectará a todo el cine independiente. Además de esta causa, la caída del *cine marginal* se debió a otros cambios que empezaron a surgir en la segunda mitad de la década de los setenta, como la evolución de los recursos y técnicas cinematográficas¹¹, como la democratización del uso de las cámaras de video, que vienen a sustituir a las cámaras de 8mm y 16mm, de este modo el número de autores y obras se multiplica y se banaliza de algún modo la tarea del creador marginal. Joaquim Romaguera señala el posterior surgimiento de la numerosos canales de televisión como una de las causas de la no recuperación del cine alternativo y de la aparición de un nuevo panorama que nos obliga a "resituarnos y

⁶ ROMERO, F. *I Muestra Nacional de cine Alternativo de Almería*. En **Cinema** 2002. n.º 8, octubre de 1975, pp. 55-59.

⁷ VVAA. *El "Manifiesto de Almería" como punto de partida, texto no firmado por los participantes de la I Muestra nacional de Cine Independiente de Almería*. En **Cinema** 2002 n.º 10, diciembre de 1975, pp. 58-59.

⁸ MARTÍ ROM, J.M. *I Mostra de cinema marginal*. En **Cinema** n.º 81, marzo de 1981, pp. 40-41.

⁹ MARTÍ ROM, J.M. *IV Jornadas do cine Ourense*. En **Cinema** 2002 n.º 14, abril de 1976, pp. 67-70.

¹⁰ ANTOLIN, M. *León: el pueblo fue al cine y vio cine del pueblo*. En **Cinema** 2002 n.º 37, marzo de 1978, p. 20-22.

¹¹ ROMAGUERA, J. *Inici de la Transició, final d'unes activitats filmiques. El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* En **IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine** / coord. Por Arturo Lozano Aguilar, Julio Pérez Perucha. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005, pp. 77-86.



atacar sin desfallecimiento o aceptar una globalización sin matices”¹².

La experiencia en la historia

Con todo lo dicho, podemos darnos cuenta de que una experiencia como la Central del Corto no pasa por ser una más dentro del movimiento cultural de base social que se originó en la decadencia del régimen franquista, sino que tuvo una relevancia histórica especial. Esta relevancia la vamos a dividir en tres, basándonos en que tres son los campos en que la CdC hizo las aportaciones más importantes a lo largo de sus ocho años de historia en la tarea de interrelacionar una serie de elementos, como son los cineclubs por un lado, y el material cinematográfico marginal de todo tipo por otro, los cuales habían tenido dificultades para funcionar con normalidad debido a que sobrevivían por debajo (o por encima) del caudal cultural oficial. La división es la siguiente: relevancia práctica, relevancia teórica y relevancia cultural. A continuación analizaremos cada uno de ellas.

¹² ROMAGUERA, J. *Inici de la Transició, final d'unes activitats filmiques. El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* En **IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine** / coord. Por Arturo Lozano Aguilar, Julio Pérez Perucha. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005, pp. 77-86.

¹³ MARTÍ ROM, J.M. *La Central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*. Vol. 4 **Cinematògraf (Annals de la Federació Catalana de Cineclubs)**. Barcelona, Federació Catalana de Cineclubs, 1986-1987, p. 8.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

Relevancia práctica

La relevancia práctica es evidente debido a la tarea que se plantean los fundadores de la Central desde sus comienzos, la de desempeñar la labor de distribución de material cinematográfico marginal.

En la sociedad de la época, como se vio más tarde por los resultados obtenidos, existía una demanda de todo el material cinematográfico semiclandestino que se estaba produciendo en nuestro país o que estaba llegando del extranjero. La Central responde a esta demanda haciendo circular ese material. Nace por tanto de una necesidad social, pero no es solo eso, sino que va a evolucionar también en la línea en la que va cambiando la sociedad.

El primer contacto con la sociedad de la Central del Corto será a través de una circular fechada en octubre de 1974¹³, en ella informaban del material con el que contaban (en ese momento 42 cortos) y animaban a los cineclubes a la contratación. El primer catálogo data de 1976, y ya contaba con 86 películas¹⁴. Este medio, el catálogo, se convertiría desde entonces en el modo utilizado para comunicarse con los centros de exhibición. En ellos encontramos ejemplos de



cine amateur, de autor o militante, con una alta carga política. El mayor cambio dentro del contenido de estos catálogos es el que se produce a partir de 1979, momento en el que aumentan los filmes experimentales en detrimento de los de contenido político¹⁵. Esto se puede explicar porque una vez firmada la Constitución del 78 y cuando el cambio de sistema político parece real, es el momento en que, en la sociedad, se va a poder observar lo que se conoce como el fenómeno del “desencanto” con el proceso vivido, ya que gran parte de ella, por unas razones u otras, esperaba que el final de la dictadura hubiese sido distinto. Ya sea debido a este “desencanto”, o a que con la llegada de la democracia algunos vieron sus objetivos cumplidos y con ello un buen momento para descansar del ambiente tan politizado de los últimos años, la consecuencia final fue la misma: el interés por el cine y el arte político fue perdiendo fuerza en la sociedad. Este cambio obliga a un replanteamiento en el seno de la Central, que se hace efectivo en el contenido de sus catálogos, vemos así que su labor estaba por encima de dogmas y que lo verdaderamente importante era cumplir la función social para la que se había creado.

Al margen de estos catálogos y de los festivales, ya mencionados, pero en los que luego insistiré, la CdC encontró en 1978 otro medio por el cual llegar a la sociedad, logrando al mismo tiempo una mayor seguridad y estabilidad a la hora de la proyección de películas, así como más beneficios económicos. Se trata de la apertura de una sala propia, la Sala Aurora, abierta en el mes de septiembre de ese año¹⁶. Existía la necesidad de tener un punto fijo, que el público pudiera identificar con ellos y tener también la posibilidad de organizarse libremente. Después de cada sesión se realizaban coloquios sobre las películas y temas de actualidad, con lo que la iniciativa tuvo una gran acogida y la asistencia a veces les desbordaba, de tal forma que tenían que hacer sesiones extraordinarias.

Desde un principio hubo problemas y la sala tuvo que cerrar en noviembre del mismo año 1978, por discrepancias con el Centro Internacional de Fotografía, que era quien les había alquilado la sala¹⁷. Aun así, la experiencia fue positiva, ya que se vio que los miembros de la Central eran capaces de gestionar un proyecto de esa importancia, que existía un público si la gestión era eficaz, pero también podemos observar que la situación del *cine*

¹⁵ ROMAGUERA, J. **Diccionari del Cinema a Catalunya**. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 156.

¹⁶ MARTÍ ROM, J.M. *La crisis del cine marginal*. En **Cinema** 2002, n.º 61-62, marzo y abril de 1980, p. 107.

¹⁷ Idem.



marginal no había cambiado tanto como se suponía con la democracia, ya que los problemas persistían de distinta manera pero con igual resultado.

El final de la CdC estuvo muy ligado a la actitud social de la nueva democracia. La situación política condujo al “desencanto” ya mencionado. Los partidos políticos a nivel cultural se olvidaron de las posturas mantenidas durante la dictadura y tampoco buscaron vías nuevas para el avance cultural. Según nos dice Martí Rom en un texto de la época “se ha llenado el vacío [cultural] franquista con la nada”¹⁸.

La crisis viene dada también por motivos internos de la industria cinematográfica, que en parte son consecuencia del cambio en la sociedad, y que enrarecieron el ambiente para seguir planteando las *luchas cinematográficas* como hasta entonces. El cine marginal fue incapaz de redefinir sus contenidos e intereses ante esta nueva situación social, con lo que se agravó la crisis¹⁹ en lo relativo a la difusión, ya que la paulatina desaparición de la censura permitía proyectar en Filmoteca Nacional o en salas de arte y ensayo, por lo que no existía ya un lugar específico para la exhibición de

estas películas. Es como si, sin la censura, no hubiese un factor que identifique claramente a este tipo de cine. A todo esto, como señalamos arriba, debemos añadir el fuerte golpe que supuso la aparición de nuevas tecnologías como el video²⁰.

Los problemas financieros jugaron un papel clave en el fin de la Central. Si entran en crisis las salas específicas de exhibición, el presupuesto con el que cuentan para el alquiler es menor que antes, y es precisamente por la vía de ese alquiler por donde llegaban la mayoría de ingresos de la Central. Por parte de esta, se buscaron ayudas financieras para poder continuar su labor, subvenciones para financiar la promoción y distribución de las películas. En su último periodo y tras su legalización en 1980, la CdC, que pasó a llamarse oficialmente Sociedad Cooperativa Central del Corto, buscó esas ayudas en el Ministerio de Cultura (Dirección General de Promoción del Libro y Cinematografía), en la Generalitat, Ayuntamiento y en varias cajas y fundaciones, pero la respuesta fue siempre negativa. La única ayuda que recibieron se la proporcionó la “Caixa d’estalvis de Barcelona”, la “Fundació Serveis de Cultura Popular” y el Ayuntamiento de Barcelona y fue para

¹⁸ MARTÍ ROM, J.M. *La crisis del cine marginal*. En *Cinema* 2002, n.º 61-62, marzo y abril de 1980, p. 101.

¹⁹ Idem.

²⁰ ROMAGUERA, J. *Inici de la Transició, final d’unes activitats filmiques. El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* En **IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine** / coord. Por Arturo Lozano Aguilar, Julio Pérez Perucha. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005.



organizar la "I Mostra de cinema marginal" en Barcelona en 1981. Gracias a la recaudación de esta muestra sobrevivieron un año más²¹. Cuando decidieron disolverse, sus fondos fueron traspasados a la Federación Catalana de cineclubes, que había renacido de la mano de Romaguera y que comenzó a distribuir el material cedido a partir de septiembre de 1982.

Las instituciones son las culpables directas en estas negativas a la hora de financiar los proyectos de la CdC, y no hay que quitarles culpa, pero debemos tener en cuenta que, en última instancia, la ausencia del apoyo social con el que años atrás se había contado es la que había desmantelado la lona con la que se impedía la caída libre de la CdC.

Tenemos más claro ahora que la CdC mantuvo una relación muy estrecha con la sociedad de su tiempo desde que nace para cubrir una necesidad propia de su momento histórico y evoluciona adaptándose a los cambios políticos y sociales; sabemos también el modo en que la Central se presentaba ante la sociedad (circulares/ catálogos, festivales, cineclubes, Sala Aurora); y sabemos, por la duración del proyecto, que fue bien acogido por la sociedad, y que cuando se produjo una

masiva despolitización social la CdC acabó por disolverse. Pero sin embargo hay aspectos más difíciles de conocer, como la valoración del público ante el trabajo desarrollado por la Central, ya que solo disponemos de datos que nos hablan de la gran asistencia de espectadores a las proyecciones o del crecimiento de su actividad hasta 1978, en algunas revistas de la época²². Existen también datos concretos del número de contrataciones²³, pero, aunque esto parezca un indicador positivo, no indica la opinión directa del público sobre la CdC como distribuidora. Esto puede deberse a que el trabajo de la Central quedaba siempre parcialmente en el anonimato, ya que no todo el mundo sabía, cuando iba a ver una película, de qué modo había llegado hasta el centro de exposición. El público iba a ver una película pero no era consciente de todo el trabajo que había detrás; si por ejemplo se proyectaba *Octubre* en Madrid, es muy difícil que el espectador supiese que esa cinta había sido proporcionada por una distribuidora de Barcelona y que es la que normalmente suministra el material a ese cineclub, mucho más difícil es que se conozca el funcionamiento de esa organización. Pero una cosa parece

²¹ MARTÍ ROM, J.M. *La Central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*. Vol. 4 **Cinematògraf (Annals de la Federació Catalana de Cineclubs)**. Barcelona, Federació Catalana de Cineclubs, 1986-1987, p. 32-34.

²² MARTÍ ROM, J.M. *La crisis del cine marginal*. En **Cinema** 2002, n.º 61-62, marzo y abril de 1980, p. 104-107.

²³ Idem.

clara, si a la gente le hubiese parecido una labor inútil e injustificada o que no se hacía como era debido, la Central no habría durado ocho años porque sin público no se puede mantener una actividad así. Los objetivos se habían cumplido y el cine proscrito llegó a la sociedad.

Relevancia teórica

En la década de los setenta todo arte, corriente o movimiento artístico que se preciara debía tener una buena base teórica que lo apoyase y justificase, predominaban entonces las corrientes basadas en diferentes lecturas marxistas.

La CdC no surge con una base teórica fuerte, sino que lo hace como una organización destinada a la práctica por la necesidad social que venía a cubrir y de la que ya hemos hablado²⁴. Sin embargo no tardaron mucho en dar a conocer cual era su análisis de la realidad cinematográfica y cual su opción a la hora de actuar. En agosto de 1975 tras la "I Muestra de cine alternativo de Almería", redactarán el *Manifiesto de Almería*²⁵ junto con Tino Calabiug y el Equipo Dos, entre otros. Todas las reflexiones que aparecen en este manifiesto, suponen un previo análisis

político, pero aquí no se plasman las conclusiones de ese análisis, sino que, teniendo ya los firmantes una base política firme, plantean una visión del panorama del *cine marginal* marcada por ella.

Ahora vamos a pasar a analizar el contenido de este manifiesto y de otros textos que vendrán años después, pero antes hay que señalar en rasgos generales dos características del pensamiento de la Central del Corto, que hay que tener en cuenta para comprender su funcionamiento: la falta de una línea de pensamiento oficial dentro del grupo que guiase su trabajo, lo cual fue fundamental para que su este se realizase según los planteamientos sobre los que se creó la Central, es decir, la distribución de todo el material de *cine marginal* sin censuras y sin privilegios para ningún tipo de producción; y el hecho de estar en la vanguardia del pensamiento de su época, lo que les costó algunas críticas, mostrándose atentos a problemas y puntos de vista novedosos en la España de los años 1976-77 como el feminismo, o el problema de los recursos energéticos y la posibilidad de las energías naturales²⁶.

²⁴ BLASI, E., HERNÁNDEZ, G. y HERREROS, R. *Conversa amb la Central del Curt*. En *Arc Voltaic* n.º 2-3, Barcelona, (tardor-hivern) 1977-1978.

²⁵ VVAA. *El "Manifiesto de Almería" como punto de partida, texto no firmado por los participantes de la I Muestra nacional de Cine Independiente de Almería*. En *Cinema* 2002 n.º 10, diciembre de 1975, pp. 58-59.

²⁶ Me refiero al "noticiari" de contrainformación, *La dona (1976/77)*, y su último trabajo, el documental ecológico *Les energies* (1980).

El primer problema teórico al que se enfrentaron fue el de la terminología utilizada para referirse al tipo de cine con el que trabajaban, qué se entiende por los términos marginal o independiente. La definición está condicionada por el momento histórico en que se hace. Llorenç Soler en el libro *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*²⁷, que fue escrito en 1975, da una lista de definiciones que ha ido recogiendo sobre el termino independiente. Entre otras encontramos que cine independiente puede ser “cine de autor, el que se hace fuera del control de la administración, cine experimental ... cine subversivo, que no se difunde ante un público ... una rabieta, etc”²⁸. Con estas definiciones nos damos cuenta de que un mismo termino puede hacer referencia a cosas muy distintas dependiendo de quién y cuando lo utilice.

En el *Manifiesto de Almería*, los miembros de la Central junto con los otros firmantes van a definir lo que ellos entienden por *cine marginal* e *independiente* y en sus definiciones vamos a darnos cuenta que en este momento los matices eran numerosos.

En una primera definición nos dirán que el *cine marginal* es aquel que está “marginado

de cine oficial”²⁹, pero después especifican más, diciendo que la independencia puede ser de dos tipos distintos. Si la independencia es económica se trata de una independencia aceptada que solo provoca una marginalidad eventual, hasta entrar en los círculos donde fluye el dinero, esta daría como resultado el *cine independiente* propiamente dicho; pero si se trata de independencia ideológica, la marginación es impuesta y no temporal, por que es de base y el sustrato ideológico permanece siempre, de aquí surge lo que llamamos *cine alternativo*. Dentro del *cine alternativo* puede darse el *cine de aparato*, es decir, el cine que depende directamente de corrientes ideológicas de un partido político; o el *cine militante* al que ellos definen como el cine “realizado por grupos autónomos, no necesariamente panfletario y libre de las imposiciones ideológicas de partidos políticos”³⁰. Este tipo de cine, el *militante*, es el que está en la línea de los miembros de la CdC.

Es evidente que toda la distinción entre cine *independiente* y *alternativo* está muy condicionada por la fuerte politización de la época, ya que se quiere establecer una gran diferencia entre estos dos tipos de cine,

²⁷ ROMAGUERA, J., SOLER, L. **Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975**. Barcelona, Ed. Laertes, 2006.

²⁸ Ibidem, p. 27.

²⁹ VVAA. El “*Manifiesto de Almería*” como punto de partida, texto no firmado por los participantes de la I Muestra nacional de Cine Independiente de Almería. En **Cinema** 2002 n.º 10, diciembre de 1975, pp. 58-59.

³⁰ Idem.

dando a entender que el *cine alternativo* conduciría a una mayor marginalidad que el *independiente*. La carga ideológica a la hora de realizar una película daba, para ellos, una mayor riqueza a la obra al considerar la ideología como algo fundamental en la constitución del ser humano y algo que no puede ser pasajero, sino que es constituyente del propio ser (opinión que está claramente condicionada por la época). Por todo eso en esta definición se está valorando al cine *alternativo* por encima del *independiente* ya que la independencia económica puede superarse y si se supera, se entra dentro del sistema comercial. Su toma de posición a favor de este cine alternativo se debe también a una crítica del capital y del hecho de plantearse una actividad cultural con el fin de algún día sacarle provecho económico³¹. No parece que se tenga en cuenta el hecho de que las dos marginalidades van unidas la mayoría de las veces, tal y como comprobaron los mismos miembros de la Central del Corto cuando por motivos políticos no les financiaron económicamente.

También teorizaron sobre qué es *cine amateur*. Pensaban que era un cine artesanal, pero que trata de imitar los modelos comerciales y tradicionales, por lo que quisieron

dejar claro que quedaba lejos de su gusto. Además intentaban apartarse de este término ya que desde la Dirección General de Cinematografía se intentaba imponer en las muestras de cine independiente para intentar hacer creer que este tipo de cine era un divertimento burgués, de carácter muy personal, incapaz de tratar ningún tema de interés general, con lo que se pretendía que las opiniones en contra del régimen (o simplemente alternativas), que se expresaban en los filmes, eran cosa de uno o dos³².

Lo más importante de todo esto es que la CdC desde sus comienzos se propuso tratar por igual todo tipo de cine que se sitúe en los márgenes de las corrientes industriales de producción y exhibición al margen de sus preferencias, y así lo hicieron.

En este manifiesto vemos también un recuerdo de algunas reivindicaciones del llamado Cine-ojo soviético, que ya hiciera Dziga Vertov en algunos de sus escritos durante las décadas de los años veinte y treinta³³, que demuestran el espíritu combativo de los miembros de la Central. Me refiero concretamente a una frase del final del texto en la que dicen: "Los trabajadores del `cine alternativo´ deberán inculcar (y promover) la

³¹ Ver capítulo 13, Textos y manifiestos del libro, ROMAGUERA, J. SOLER, L. **Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975**. Ediciones, Barcelona, Ed. Laertes, 2006. En él encontramos un compendio de las reflexiones teóricas de la época.

³² ROMERO, F. *I Muestra Nacional de cine Alternativo de Almería*. En **Cinema** 2002. n.º 8, octubre de 1975, p. 56.

³³ VERTOV, D. **Artículos, proyectos y diarios de trabajo**. Buenos Aires, Ed. De la Flor, 1974.

importancia del francotirador cinematográfico que con su cámara de S8mm rueda lo que ocurre en su entorno, no ya con el planteamiento concreto de rodar un `film´, sino como testimonio de una realidad...³⁴.

Como ya adelantamos antes³⁵, hubo puntos que en Almería no se trataron, de los que sin embargo, los miembros de la Central se ocuparon un año después, 1976, en las "IV Jornadas do cine Ourense". En Orense se recuperó el *espíritu de Almería* y todos juntos (prácticamente los mismos participantes) redactaron la *Declaración sobre los cines nacionales*³⁶, en la que se nota el tono reivindicativo y de lucha cinematográfica del que hemos hablado. Ahora se plantean problemas como: a servicio de quién está el tipo de cine que quedó definido en Almería como *alternativo*; o la reivindicación del cine de las distintas nacionalidades del Estado Español, o *cines nacionales*.

Para ellos un *cine nacional* es: "el que concibe el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado Español"³⁷. Se decidió en Orense resaltar las características propias de cada región, empezando por el idioma y terminando

por dar cuenta de hechos concretos que ocurrían en sus territorios, como en los casos de los films *Can Serra, la objeción de conciencia en España* (Can Serra), *Badalona sur mer* (Badalona) o *Arrantzale* (Bilbao). En esta edición el peso catalán fue mayor que el de otras nacionalidades, porque en aquel momento, año 1976, la CdC se estaba consolidando ya como la distribuidora de *cine marginal* más estable y más activa en todo el Estado, pero aún primaba la primitiva componente catalana en sus catálogos.

Una vez más vemos que las preocupaciones teóricas están influidas por el tiempo en que surgen. Tras la muerte de Franco las expectativas fueron muchas y la problemática de las distintas lenguas y distintas identidades nacionales conviviendo dentro del mismo Estado, comenzó a ser un tema candente en los puntos donde había habido más represión en ese aspecto, sobre todo en el País Vasco y en Cataluña. En estas nuevas reivindicaciones se observa un recuerdo del periodo republicano previo a la Guerra Civil, cuando los partidos nacionalistas en País Vasco y Cataluña tenían la mayoría de los apoyos sociales y gobernaban en sus distintos parlamentos, por otro lado además las primeras

³⁴ VVAA. El "Manifiesto de Almería" como punto de partida, texto no firmado por los participantes de la I Muestra nacional de Cine Independiente de Almería. En **Cinema** 2002 n.º 10, diciembre de 1975.

³⁵ Idem, p. 4.

³⁶ MARTÍ ROM, J.M. *IV Jornadas do cine Ourense*. En **Cinema** 2002 n.º 14, abril de 1976, pp. 67-70.

³⁷ Idem.

voces independentistas se empezaban a alzar en Galicia. Esta memoria puesta sobre la II República a la hora de pensar en un posible futuro para España, fue muy común en los primeros años tras la muerte de Franco entre los grupos de izquierda.

Aparte de las reflexiones por escrito que hemos analizado, la CdC ayudó a mantener la actividad exhibidora de los cineclubes con lo que se mantenía también el debate político y cinematográfico. Pero no solo eso, sino que también acercaron este debate a zonas donde no existían las infraestructuras necesarias para mantenerlo de una forma más cotidiana. Esto lo consiguieron con el llamado Cine-móvil, que llegó a realizarse por tierras de León, Andalucía y Galicia³⁸.

Relevancia práctica

Resulta evidente la importancia que tuvo la Central del Corto para la vida cultural del tardofranquismo, no solo por su función como elemento activador del flujo de circulación de material marginal, al que ya me he referido, sino también por su papel creador de obras nuevas, por medio de su brazo productor: la Cooperativa de Cine Alternativo (CCA).

Tras el éxito que tuvo el festival de Almería de agosto de 1975 tanto en la práctica, confirmado por la gran asistencia de público, como en la teoría, con la redacción del Manifiesto como muestra, los miembros de la Central deciden lanzarse al campo de la producción y fundan la Cooperativa de Cine Alternativo, formada en origen por los fundadores de la CdC y tres colectivos que estaban muy ligados a esta y que ahora deciden entre todos tomar una posición más anónima, pasando a ser reconocidos bajo el nombre común de Cooperativa de cine alternativo. Los colectivos que la integraron fueron: el grupo que provenía de l´Hospitalet llamado *Salvador Puig Antich*; el grupo de Badalona, llamado *Archibaldo Cámara*; y el grupo de Barcelona en el que destaca Joan Martí i Vals³⁹.

La CCA tendrá un papel primordial para el buen funcionamiento de la Central, y sin ella pienso que no se hubiesen conseguido tan buenos resultados, ni habría permanecido en funcionamiento ocho años; expliquemos esto.

Desde la creación de la CdC, sus miembros dejaron muy claro que su función iba a ser la de distribuir el material

³⁸ MARTÍ ROM. *La Central del Curt, una peculiar experiencia: fin de una etapa*. En **Cinema** n.º 99, diciembre de 1982, pp. 14-15.

³⁹ MARTÍ ROM, J.M. *La Central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*. Vol. 4 **Cinematògraf (Annals de la Federació Catalana de Cineclubs)**. Barcelona, Federació Catalana de Cineclubs, 1986-1987.



cinematográfico marginal de todo tipo, en cambio, al mismo tiempo sus miembros, en el *Manifiesto de Almería*, dejaron también suficientemente claro cual era su postura a la hora de pensar qué tipo de cine hacía falta, decantándose claramente por un cine alternativo y militante.

Este conflicto de intereses, es decir, por un lado, la necesidad de poner en movimiento toda una masa de material cinematográfico, frente a unas orientaciones claras a favor de un tipo muy concreto de cine con una clara intención sociopolítica, por el otro, se va a solucionar con la creación de la Cooperativa de Cine Alternativo, ya que esta, funcionó como una vía de liberación de toda la fuerza acumulada por la necesidad de más cine militante. De este modo, al producirlo desde dentro de la misma CdC no fue necesario establecer ningún criterio de censura a la hora de elegir la temática del material a distribuir. Sin la creación de la CCA, es probable que en algún momento se hubiese intentado dar salida a un tipo de cine más que a otro, y de ese modo la CdC habría visto amenazada su estabilidad.

De entre toda la obra que llevaron a cabo los miembros de la CCA⁴⁰, vamos a

ocuparnos de su único largometraje: *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* de 1976-77. Se trata de una película que jugó un papel muy importante en su momento histórico, ya que en los años siguientes a la muerte del Caudillo se empiezan a hacer películas sobre el pasado, concretamente sobre la II República, la Guerra Civil o la dictadura sin necesidad de hablar metafóricamente, ejemplo de ello son películas como *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino, *¿Por qué perdimos la guerra?* (1977), de Diego de Santillán o *España debe saber* (1977), de Eduardo Manzanos⁴¹. *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939*, está también dentro de este grupo, y dentro de él, le corresponde el mérito de ser la primera película documental, que se hizo tras la muerte de Franco, que aborda los periodos de la II República y la Guerra Civil.

La película es un caso ejemplar porque mediante ella realizan un discurso propio de su momento histórico, sobre un hecho de la historia de España. De tal modo que se trata de un documento histórico fundamental para analizar los primeros años de la etapa postfranquista, ya que evidencia algo que está patente en la sociedad desde la muerte del

⁴⁰ Debemos distinguir entre la producción de la CCA, un a vez ya está constituida y la obra que aportan los tres colectivos que se suman a ella en un principio. El colectivo *Salvador Puig Antich*, habían realizado *Viaje hacia la explotación*; el llamado *Archibaldo Cámara*, había realizado *Badalona sur mer*; y el grupo de Barcelona aportó el corto *Carn crua*, de Joan Martí i Vals. Bajo el nombre de Cooperativa de cine alternativo surgen *Un libro es un arma* (1975), *Can Serra, la objección de conciencia en España* (1975-76), los tres “noticiaris” rodados entre 1976 y 1977, *La Marxa de la Llibertat, La dona*, y *El Born*, su largometraje *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* (1976-77) y su última obra *Les energies* (1980).

⁴¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. **Cine y Guerra Civil en España. Del mito a la memoria**. Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 246.



dictador, como es el hecho de volver la mirada hacia la II República y la guerra para retomar las posiciones que se mantuvieron entonces, con lo que se recupera de nuevo el enfrentamiento y disgregación de la izquierda, que tuvo lugar cuarenta años antes. Este film, dentro de la CCA, fue realizado por el grupo de L´hospitalet¹¹, de marcada tendencia anarquista, lo cual va a condicionar su contenido, haciendo así una importante aportación al panorama cultural de su tiempo.

Llorenç Soler en el libro *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, considera que a partir del año 1975 el *cine marginal* está en crisis y a perdido su significado original. Sin embargo, en un momento del libro dice que después del año de la muerte de Franco se realizaron “algunos de los títulos más importantes y significativos de toda la etapa del cine independiente”⁴², y entre estas obras coloca a *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939*, como la más destacada, debido al tema que trata, entre otras cosas.

Para terminar de entender porqué es tan relevante este film, antes de su análisis queda añadir que fue la película que más veces contrataron las salas de exhibición, de todas

las que se almacenaban en los fondos de la Central del corto, con un total de 120 contrataciones⁴³, y que desde su estreno fue una película, que tuvo mucho éxito en festivales y muestras. Sin embargo, también es la que más polémica suscitó de todas las producidas por la CCA, por presentar una visión del pasado desde el punto de vista muy concreto, ofrecía la visión de una parte de la izquierda, con lo que quedaba abonado el campo para las críticas de las demás tendencias políticas.

Es un film pionero en la tarea de recordar el pasado a modo de documental, sus autores realizan un análisis del periodo comprendido entre la proclamación de la II República en 1931 y el final de la Guerra Civil en 1939; estos nueve años de historia de España se dividen en veinticinco capítulos de diversa duración. A lo largo de la película impera un sentido docente, en el tono, las palabras y las formas, que será una constante en la obra de la Cooperativa. El montaje de las imágenes acompaña perfectamente la narración de la voz en off, que lee un guión que consigue hilar correctamente los distintos temas tratados, además todo esto se acompaña de imágenes de archivo y de

⁴² ROMAGUERA, J. SOLER, L. **Historia crítica y documentada del cine independiente en España.** 1955-1975. Barcelona, Ed. Laertes, 2006, p. 99.

⁴³ MARTÍ ROM, J.M. *La crisis del cine marginal.* En **Cinema** 2002, n.º 61-62, marzo y abril de 1980, pp. 104-107.

entrevistas con los protagonistas del momento, como el brigadista Arthur London o el miembro de la CNT Joan Ferrer, con lo que se consigue aumentar el carácter docente del film.

La película realiza un recorrido histórico por los sucesos más relevantes del periodo, haciendo hincapié, en alguna ocasión, en alguno de los mitos de la guerra, tanto de izquierdas como de derechas, los cuales están apoyados y contrastados por imágenes de archivo, que son las que ayudaron a crearlos. Estos mitos, sin embargo no se refieren en esta ocasión a personalidades concretas en las que la sociedad deba fijarse, y a las que tener como ejemplo, sino que se trata de actitudes como la del pueblo español en la defensa de Madrid, o la de los brigadistas internacionales; o de momentos clave como la proclamación de Franco como Jefe único de todos los ejércitos, o la revolución de mayo de 1937 en Barcelona y los consiguientes disturbios. El hecho de que se haga énfasis en acontecimientos concretos dentro de cualquier guerra es normal, lo que parece es que, el haber puesto todo ese interés en sucesos históricos en lugar de haberlo hecho en personas concretas, que han devenido

mitos (Dolores Ibarruri, Durruti...), ayuda a fortalecer el carácter docente de la película, evitando el seguidismo personalista, como podemos entender que sí existe en otros casos, como en *La vieja memoria*, con los personajes de Durruti o de Dolores Ibarruri, pero que sobre todo podemos ver en *Dolores* (1980) de Andrés Linares y J. L. García Sánchez, donde el testimonio de "la Pasionaria" es el único con el que contamos, con lo que no tenemos más que una versión sobre los hechos que se relatan⁴⁴.

Un rasgo diferenciador del resto de películas que abordan el mismo tema, es la visión anarquista del conflicto, y la recuperación y defensa de la tesis que fue defendida por los anarco-sindicalistas durante la contienda: hacer la revolución antes que la guerra. Con esta revisión de la historia, su intención no es únicamente mostrar qué pasó, sino también defender posiciones que se tomaron cuarenta años antes. Partiendo de este hecho, en la película vamos a encontrar críticas a las diversas actitudes del PCE a la hora de hacerse con el control de toda la oposición de izquierda al Franquismo, se habla también del sometimiento a la URSS del partido, a modo de crítica, y se culpa a los

⁴⁴ GOMEZ VAQUERO, L. *La entrevista en el cine documental de la Transición: El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* En **IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine** / coord. Por Arturo Lozano Aguilar, Julio Pérez Perucha. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005, pp. 333-349.

comunistas del fracaso de la revolución del 37 en Barcelona, de la ruptura de la unidad del pueblo y así de la pérdida de la guerra. Debido a todo esto desde la revista Triunfo se tachó esta película de "burdamente anticomunista"⁴⁵.

El film originó mucho debate y fuertes críticas⁴⁶, todo ello debido a que, como el resto de películas mencionadas más arriba, aportaba una visión particular al debate social que existía en ese momento. El estudio de estas películas como productos que surgen de un determinado estado social, que vienen a dar salida al sentir de parte de la sociedad y que crean opinión, se nos hace imprescindible para conocer el periodo del postfranquismo.

Lo que he intentado demostrar con este trabajo es que la importancia histórica de la Central del corto y de su brazo productor, la Cooperativa de cine alternativo, sobrepasan lo cinematográfico. Que la sociedad y la

distribuidora/productora mantuvieron una relación tal, que no podemos entender qué era, ni qué papel jugó la Central sin conocer el momento político y social de España, pero tampoco podemos entender ciertos aspectos de la sociedad del momento, (como por ejemplo, saber de dónde surgía el material (o buena parte de él), no solo gráfico sino también teórico, que servía para crear el combativo estado de ánimo y la conciencia de lucha política existente en el momento; o conocer el grado de sed de otro tipo de cultura, existente en España), sin conocer el papel de "Demiurgo del *cine marginal*" que representó la Central del corto, ya que como hemos visto, fue la encargada de mantener activa una de las corrientes más fuertes de oposición al régimen y generadora de opinión como es la del *cine marginal*.

⁴⁵ BLASI, E., HERNÁNDEZ, G. y HERREROS, R. *Conversa amb la Central del Curt*. En *Arc Voltaic* n.º 2-3, Barcelona, (tardor-hivern) 1977-1978, pp. 3-7.

⁴⁶ Idem.

