

# Un eslabón perdido en la España tardofranquista: ausencia de modelos frente a hegemonía a través de las formas no institucionales de los discursos

Francisco Javier Gómez Tarín \*

## 1. Un poco de Historiografía

En el último *Congreso del Grimh*, cuyo lema fue *Imagen y Memorias*, concluíamos nuestra comunicación en torno a la construcción de imaginarios en el discurso cinematográfico apelando a la *resistencia* frente a un dominio cada vez más afianzado del modelo de representación institucional-hegemónico<sup>1</sup>. Los últimos acontecimientos sociales y políticos han reforzado sensiblemente la posición que ya entonces manteníamos y que hemos propugnado en muy diversos foros. Tal parece que con la reciente incorporación a un nuevo milenio las grandes utopías ceden frente al imparable ascenso de la homogeneización universal: estamos frente al mito del fin de la historia y de las ideologías.

---

\*Dpto. de Filosofía, Sociología y Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad Jaume I. Castellón.

<sup>1</sup> Gómez Tarín, Francisco Javier, "Construcción de imaginarios : percepción, memoria e identificación en el discurso cinematográfico", en *Image et Mémoires, Les cahiers du Grimh n° 3, Actes du 3<sup>e</sup> Congrès International du Grimh*, Lyon, Publication du Grimh-Grimia, Université Lumière-Lyon 2, 2003. Págs. 543-566.

La imposición en el terreno cinematográfico de una concepción ligada a la industria, como bien cultural mercantilizado, también aparece hoy como hegemónica. Se pretende reforzar un proceso teleológico cada día más asentado, incluso entre los teóricos e historiadores, por el que se supone que el cine ha caminado necesariamente desde su inicio hacia lo que es hoy.

Si rebuscamos a lo largo de los años (y el cine es un medio relativamente joven), afloran de inmediato las utopías (con vocación revolucionaria las más de las veces) que han intentado reivindicar otra concepción, otra visión y, sobre todo, otra mirada. Ciertamente es que muchas veces se crean mitos contrapuestos que difícilmente consiguen la fuerza suficiente para resistir; la voracidad de la industria es tal que se siente capaz de asumir los planteamientos de aquellos que la combaten (si en ello hay una rentabilidad económica).

Sin embargo, no podemos dejar de recordar que se han cumplido ya más de cincuenta años del inicio de la *nouvelle vague*, un movimiento del que hoy queda un espíritu, una reivindicación, por parte de ciertos cineastas franceses y algunos de sus máximos exponentes en vida, si bien ajustados

a los mecanismos de la industria (lo que no quiere decir que no sean capaces de llevar a cabo obras admirables). Si contribuyeron en su día a revolucionar el cine<sup>2</sup>, las aguas ya han vuelto a su cauce; muchas de sus rupturas han sido asumidas y devoradas por la industria, mercantilizadas a fin de cuentas.

Más recientemente ha surgido un nuevo brote disidente: *Dogma 95*, de la mano de Lars von Trier. El *Dogma* se hace necesario para luchar contra otro dogma, no escrito ni sellado por compromisos formales pero que impone sus criterios a nivel mundial. Es evidente que la industria ejerce una presión absoluta sobre lo que es posible o no hacer en cine, la censura económica es la más eficaz al no ser cuestionada; y cuando hablamos de censura económica no solamente estamos refiriéndonos al monstruoso mundo de Hollywood sino a los costes de producción de cualquier film actual, absolutamente desorbitados y en modo alguno reflejo del valor real que esos materiales deben tener.

Interesa hoy más que nunca reavivar una polémica necesaria en su momento, que fue cercenada cuando todavía no había dado sus frutos: la que tuvo lugar a principios de los años setenta entre las revistas *Tel Quel*, *Cinéthique* y *Cahiers du Cinéma*. El radical proceso de ideologización de aquellas fechas impidió que el debate progresara en los términos de una teorización más que necesaria para la propia concepción del cine y su pre-

---

<sup>2</sup> Quede claro que traemos aquí su mención con carácter exclusivamente ejemplificador, a sabiendas de que los años 50, 60 y 70 fueron propicios para la aparición de diversos movimientos cinematográficos, que propugnaban diferencias más o menos importantes en relación al modelo hegemónico, y entre los que la *nouvelle vague* puede ser considerado un paradigma.

tendido lenguaje formal. La famosa clasificación aportada por los críticos de *Cahiers* en torno a los mecanismos de intervención de la enunciación en el film, resulta hoy poco menos que desconocida para las nuevas generaciones.

No pretendemos aquí señalar las capacidades de esta polémica (hemos actuado a modo de recordatorio) pero pensamos que tiene una importancia capital porque tras ella se encuentra la lucha entre dos concepciones antagónicas de la representación cinematográfica, y no nos estamos refiriendo al debate entre *Cinéthique* y *Cahiers* —que no tiene discrepancias esenciales tanto en el fondo teórico cuanto en la praxis— sino al que parte de la concepción del aparato cinematográfico desde la ideología dominante y su posible utilización revolucionaria. Lo que centra el debate es la consideración o no de la cámara como un artefacto neutro y, ligado a ello, la conflictiva relación entre representación y realidad que, en el cine, se traduce en la “impresión de realidad” como efecto ideológico.

## 2. Hegemonía y Rechazo

El cine de hoy, absolutamente dominado por la industria, no ofrece cabida alguna para estos debates; las nuevas cinematografías que surgieron en los años sesenta y setenta, independientes y experimentales en el seno de las sociedades más ricas, o alternativas en los países subdesarrollados, se apoyaban en movilizaciones sociales, en frentes de difusión alternativos (caso en España de cine clubs, asociaciones, colectivos, parroquias), hasta constituir un entramado capaz de generar acciones reales. Así pues, la polémica no solamente era útil porque se au-

todenunciaba como discusión utópica en el seno de la opulencia mediática de los países ricos, sino porque se retroalimentaba por los nuevos movimientos independientes (sobre todo latinoamericanos) y preservaba su presencia en encuentros tan significativos como los de *Cartago* o *Pésaro*.

La voracidad del sistema, en su camino hacia la globalización, ha sido capaz hoy de engullir cualquier atisbo de revolución (social o formal). Sin embargo, el nacimiento del proyecto de Lars von Trier, aunque efímero, subraya la necesidad de un cambio, o al menos de una plataforma combativa frente a los modos de representación hegemónicos en el cine actual. Si bien muchas de las normas impuestas en su manifiesto pueden parecer poco fundadas (no uso del trípode o del *travelling*, reivindicación del plano secuencia), sí hay dos elementos que a nuestro entender son significativos:

- Rechazo de los códigos del modo de representación dominante.
- Abaratamiento radical de los costes de producción.

Se trata pues de buscar unos modos de representación que denuncien los mecanismos de ensoñación o efecto de verdad del cine hegemónico, pero, sobre todo, de establecer unos métodos de producción capaces de posibilitar rodajes baratos y rápidos, incluso con actores no profesionales. Esto no es una novedad, pero los sistemas actuales de producción limitan enormemente las acciones de los “francotiradores” y se hace necesario un revulsivo (quizás el exceso de radicalidad pueda desequilibrar la balanza).

Nuestro discurso cae inevitablemente en el mismo error que denuncia -hay que

reconocerlo-, puesto que parte de una concepción sobre el cine hegemónico que otorga a Hollywood la representación de la industria de forma universal y, aunque el dominio mediático y audiovisual del imperalismo americano está generalizado, no es menos cierto que hay focos de resistencia en su mismo entorno (producciones independientes, cine de intervención latinoamericano –que vuelve a surgir tras los últimos acontecimientos en la zona- e, incluso, la potencia del cine francés que, con ser también industrial, apunta hacia otros derroteros). De otra parte, no podemos olvidar que en Extremo Oriente las cuotas de mercado de la industria americana no consiguen superar el 60 % y es sintomático el caso de India, donde no alcanzan sino el 10 %. Como lo prueban films de reciente estreno en nuestras latitudes, la cinematografía de China, Hong-Kong, Taiwán, Corea y Japón es capaz de construir discursos muy diferentes del hegemónico. Otra gran esperanza es el cine iraní.

### 3. Ideología

La importancia de enmarcar en una posición ideológica nuestro trabajo es evidente porque de ella depende la adopción de un determinado punto de vista enfrentado al dominante. En cualquier caso, el concepto de ideología también aparece en un territorio ambiguo y reclama un posicionamiento; más arriba hemos citado a Althusser que, a nuestro entender, propone una definición muy consecuente (criticada por otros autores, por supuesto) que introduce una serie de parámetros de capital importancia: *ideología* como *representación* de una *relación imaginaria* entre individuos y condiciones *reales* de existencia, lo que implica una mediación

sémica entre la realidad y el conocimiento de esa realidad que se produce en la mente de los individuos. Los términos son más explícitos cuando Aumont y Marie<sup>3</sup> la conciben como 1) un sistema de representaciones, 2) de naturaleza interpretativa (no científica), 3) con un rol histórico y político concreto, 4) que se hace pasar por universal y natural, y 5) que constituye una especie de “lenguaje”.

De tal forma que los conceptos de “naturalización” y “representación” van directamente unidos a la concepción del mundo que nos rodea y, así, un poder dominante está en condiciones de autolegitimarse promocionando valores que le sean afines, que universaliza y naturaliza para que se conviertan en creencias y formen parte de la *doxa*, de lo evidente e inevitable, al tiempo que sojuzga cualquier idea que pueda oponerse y oscurece la realidad social para presentarla del modo que le sea más conveniente<sup>4</sup>. Los medios audiovisuales, como generadores de imaginarios, a nadie se le oculta que son un vehículo privilegiado para que los objetivos de la ideología dominante sean conseguidos y, si bien es cierto que “los grupos dominantes no siempre (y, en verdad, históricamente no con frecuencia) controlan todo el sistema significativo de un pueblo; típicamente son dominantes dentro de él, más que sobre y por encima de él”<sup>5</sup>, la ideología es un discurso que una clase tiene sobre sí misma y que se convierte, en la medida en que es dominante, en un discurso general que

<sup>3</sup> Aumont, Jacques et Marie, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, París, Nathan, 2001, pág. 193.

<sup>4</sup> Eagleton, Terry, *Ideología*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 24.

<sup>5</sup> Williams, Raymond, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 204.

practican también las demás clases, que sólo pueden aspirar a modificar tangencialmente el hegemónico porque lo esencial se conserva<sup>6</sup>.

Detrás de cada película hay una serie de intereses económicos e ideológicos nada despreciables y los films se venden en un mercado específico; el cine de consumo es un producto cultural –también una mercancía– que tiene necesariamente que reflejar la ideología y el mundo –o concepción de mundo– de los agentes que lo financian, no deja elección al espectador, que se ve implicado tanto por el espectáculo como por la racionalidad ideológica. Ahora bien, si el cine reproduce los mecanismos industriales, comerciales o mercantiles, la fábrica, a fin de cuentas, la puesta en marcha de un cine que se proclame antitético con esos intereses debe negar tales principios, tiene que modificar las relaciones de producción, porque no puede utilizar los mismos canales que el hegemónico ni trabajar con los mismos recursos; éste es también un proceso ideológico<sup>7</sup> y choca frontalmente con la necesaria rentabilidad económica.

#### 4. Posiciones de partida

Cuanto antecede nos ayuda sensiblemente a fijar nuestra posición ideológica, esencial para abordar los problemas que pretendemos tratar, y que podemos resumir en una serie de parámetros:

- No creemos que el aparato cinematográfico, como maquinaria, sea *per*

<sup>6</sup> Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 17.

<sup>7</sup> Bertetto, Paolo, *Cine, fábrica y vanguardia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, págs. 40-41.

se reproductor de la ideología dominante, ahora bien, sí es cierto que el tipo de mirada que (re)produce sobre el profilmico responde a la *perspectiva artificialis* y a las convenciones de la representación fijadas desde el Renacimiento en nuestra cultura.

- Todo discurso tiene voluntad persuasiva. La gran diferencia entre el M.R.I.<sup>8</sup> y las alternativas que pueden generarse, está en la aplicación práctica de tal voluntad de persuasión. El M.R.I. esconde los trazos de la enunciación, busca la naturalización y la clausura, el sentido firme y único; un modelo de representación alternativo desvela su voluntad y mecanismos, abre el sentido y se torna polisémico.
- La polémica entre el fondo y la forma es absolutamente estéril. No hay contenidos independientes del modo en que se transmiten; todo relato edifica una representación que, en sí misma, es al tiempo contenido y expresión, dentro de los que pueden estudiarse una sustancia y una forma.
- En el discurso cinematográfico, la búsqueda de una alternativa al modo de representación dominante, debe plantearse en términos de enunciación, de puesta en evidencia de las marcas, de los mecanismos de naturalización.
- El espacio y el tiempo cinematográficos se sustentan en la utilización de lo ausente, que da cuerpo a la imagen manifestada. Estas ausencias con-

<sup>8</sup> Modo de Representación Institucional, en los términos formulados por Noël Burch.

tribuyen a la construcción del espacio habitable, homogeneizándolo, pero también generan un amplio nivel de inestabilidad, que el discurso hegemónico intenta y consigue eludir.

## 5. Poder e resistencia

El discurso del sistema intenta imponer sus concepciones a través de la comunicación masiva difundiendo modelos para la creación de un imaginario colectivo basado en la individualidad, el machismo, la privacidad, el nacionalismo, la competitividad, un determinado estilo de vida que hace uso de la violencia como medio, el racismo, etc. En términos de Chomsky / Herman<sup>9</sup>: el propósito social de los medios de comunicación es el de inculcar y defender el orden del día económico, social y político de los grupos privilegiados. La puesta en marcha de una industria del entretenimiento y el proceso de espectacularización es una consecuencia lógica del mecanismo de regeneración del sistema.

Althusser hablaba acertadamente del *aparato ideológico de Estado* y ya desvelaba que su actuación permeabilizaba las capas sociales. Con el instrumental mediático a su servicio, la reproducción de las concepciones y modos de vida se convierte en un hecho a escala planetaria y a un ritmo acelerado que genera en todos los ámbitos *violencia simbólica*. Puede aceptarse que esa violencia simbólica no provoca muertes<sup>10</sup>,

<sup>9</sup> Chomsky, Noam y Herman, Edward S., *Los guardianes de la libertad*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.

<sup>10</sup> Tras los sucesos más recientes (sobre todo a partir de la invasión y ocupación de Irak) resulta difícil mantener que la violencia simbólica no pro-

pero difícilmente se podrá negar que sí esclaviza cerebros (proceso poco desligable del concepto de muerte). Para Antonio Méndez<sup>11</sup> la asimetría es la caracterización de las nuevas estructuras sociales; una asimetría creciente que aleja cada vez más a grandes capas de la población de los beneficios tecnológicos aclamados por las clases dominantes y frente a la labor de supervisión del Estado, uno y desde arriba, la acción de los movimientos sociales podrá considerarse subversiva mientras proceda desde la pluralidad y la interacción desde abajo.

El borrado enunciativo del discurso sistémico no es tanto el del poder hegemónico, el de la imposición, sino que se ejerce mucho más sutilmente: Se trata de que sea el lector (interpretante del discurso masmediático: quizás el único discurso actual) quien solicite esa forma de vida, ese imaginario colectivo (ya individualizado). Es decir, pasamos de la visión de Orwell a la de Huxley, en la que el ciudadano desea su estado.

Reflexionando sobre Freud, escribe Terry Eagleton que una vez que el poder se ha inscrito en la forma misma de nuestra subjetividad, cualquier insurrección contra él parecería suponer una autotransgresión<sup>12</sup>. Si bien Eagleton ve en estas indicaciones una inspiración idealista que conecta con la posición de Gramsci sobre la cultura y visión del mundo y las relaciones de poder, nosotros

voca muertes, si consideramos el poder mediático y las consecuencias de la (des)información. La muerte puede ser un resultado de la ausencia de capacidad crítica en las sociedades avanzadas.

<sup>11</sup> Méndez Rubio, Antonio, *Encrucijadas*, Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>12</sup> Eagleton, op. cit.

proponemos un giro de 180º a la expresión de Freud en torno a la sublimación: Si la cultura dominante (como imaginario colectivo) se inscribe en nuestra subjetividad (es sublimada) no se producirá ninguna transgresión, porque la norma, lo establecido, lo políticamente correcto, estará en relación directa con esa visión de mundo.

El enmascaramiento, como dinámica del sistema para invisibilizar los procesos de dominación, ha repercutido en todos los discursos, desde el histórico al científico, desde el ideológico al epistemológico o al puramente convencional. Puede considerarse un microsistema de impregnación que llega a los textos (relatos) a través del oscurantismo y esto se padece especialmente en las áreas de la cultura de élite (no popular ni masiva), de la educación, de la investigación... .

La riqueza del momento que vivimos estriba precisamente en la capacidad para tener una visión múltiple del mundo que nos rodea. Desde nuestra perspectiva, la tesis del pensamiento único como nueva ideología del sistema neoliberal, no es más que un mito, una necesidad ontológica del sistema para regenerarse. Ahora bien, las prácticas de producción signica, la industria de la cultura -arropada en la tecnología-, como consecuencia inmediata de un sistema dominante que controla los medios a través de los costes de producción, son reproductoras de ideología y transmisoras de cultura. En consecuencia, las alternativas a ese sistema navegan en la utopía. La duda, una vez más, estriba en la concepción del concepto dialógico: diálogo entre qué y quién, y en virtud de qué. Quizás la perspectiva democrática, no violenta, sea un modo de tránsito lento hacia la consecución de parcelas del poder hegemónico o de cambios estructurales en el mismo; pero ese

poder, mucho nos tememos, sólo puede llegar a un cambio real y efectivo a través de un proceso violento: Una contradicción insalvable (para los que creemos (?) todavía en la fuerza del diálogo y del conflicto ideológico).

Lo cierto es que, si en el ejercicio de nuestras reflexiones amparadas en la duda permanente, concluimos que se ejerce desde el poder una violencia ilimitada sobre el ciudadano, es lógico deducir que el propio mecanismo sistémico, en su jerarquización, legitima el ejercicio de la violencia frente a él, tanto más cuanto hay una evidente descompensación de los medios, sean físicos, materiales o virtuales / simbólicos. La interiorización del rechazo a la violencia en los individuos se ha constituido históricamente en un medio de la hegemonía ideológica del sistema dominante, que no duda en ejercerla en aras de un bien común que satisface plenamente sus ansias de enriquecimiento.

El poder se ha constituido a sí mismo a través de un relato vehiculado en el discurso hegemónico que ha ejercido permanentemente en el seno de la sociedad. Ese relato no es sino una ficción más (*story vs history*) que se mantiene gracias precisamente a su fuerte impresión de realidad (verdad). En él confluyen el poder económico-social, el político y el cultural, actuando en círculos concéntricos cuya conexión es precisamente la establecida a través de los mecanismos de representación, los relatos, y, hoy en día, con la aparición de las nuevas tecnologías y los sistemas masmediáticos, las formas de representación simbólica, esencialmente la televisión. Hay ahí todo un paradigma de la violencia, ejercida sin escrúpulos, abierta e ilimitadamente.

En el polo opuesto, una violencia desorganizada, que arrastra el caos como alternativa y que brota inesperadamente en los momentos de crisis generalizada, ante la carencia de perspectivas y la anulación de las esperanzas (Argentina, Argelia, Venezuela... y tantos otros ejemplos), o bien organizada en la creencia ideológica, fe ciega en sistemas alternativos las más de las veces viciados por la estructura del hegemónico (terrorismo, guerrillas, fundamentalismos). Violencia frente a violencia, legitimada por la institucional y que interioriza su propia ilegitimidad porque se ha construido a partir de las estructuras discursivas del poder.

## 6. Violencia simbólica

El panorama esbozado en torno a la situación actual se presenta desesperado y sin vías alternativas. Oponer violencia a violencia, en una escala de fuerzas claramente deficitaria para la ciudadanía, reforzaría el poder, que abiertamente se ejercería desde el principio de autoridad, transformando lo poco que resta de las democracias actuales en nuevas dictaduras.

En consecuencia, no podemos disfrazar en falsos escrúpulos la necesidad (única esperanza) de (re)construir para el ser humano un entorno que apunte hacia el imperio de la equidad, solo posible sin el ejercicio de poder determinante alguno sobre él. Ciertamente una utopía, pero, establecida como meta, nos permite:

1. Desalojar de nuestros prejuicios la creencia en la maldad intrínseca de la violencia (tengamos en cuenta que, por extensión, esta falsa moral se aplica también a la simbólica), afirmando que

es necesaria para romper el círculo de poder - sumisión en que nos encontramos. Esto implica la supresión de cualquier principio ético que permita al poder asentarse en su ejercicio a través de un discurso moral.

2. Identificar un triple círculo opresor (económico-social, político y cultural) que se ejercita hoy en día de forma esencialmente simbólica, -y física en determinadas circunstancias de conflictividad- a través de los aparatos ideológicos, esencialmente mediáticos, capaces de generar un imaginario colectivo que subsume la ideología dominante en el conjunto de la población (que, a su vez, la hace suya).
3. Explicitar que todo mecanismo discursivo se construye mediante un relato de ficción que obedece a tramas en las que el ejercicio del poder se borra a sí mismo de la enunciación para aparecer naturalizado.
4. Postular discursos que se enfrenten al sistémico (no como marginales o alternativos, sino abiertamente en contra de) desde parámetros cuyas premisas esenciales sean:
  - a) *desvelar* los mecanismos discursivos del poder;
  - b) *cuestionar* todo tipo de representaciones, nociones de mundo e imaginarios sociales, enfrentando a ellos el valor de la duda;
  - c) *actuar* esencialmente en el terreno de la cultura, mediante producciones simbólicas en la línea

de una resistencia activa que abra marcos teóricos.

## 7. La forma es el contenido?

Hemos abierto hasta aquí dos vías de reflexión, que ahora intentaremos cruzar: 1) la necesidad irrenunciable de una *resistencia* frente a los discursos hegemónicos propiciados por el poder establecido y 2) la formalización de los textos fílmicos a través de una falsa dicotomía *significante vs significado* (forma vs contenido). Todo ello radicado en la elaboración de artefactos audiovisuales.

Volvamos, pues, la vista atrás y propiciemos una posibilidad, si bien sea mínima, de aprender del pasado. Tal como existieron polémicas teóricas a principio de los años 70, las décadas 60 y 70 supusieron en España una eclosión de productos fílmicos enraizados en la lucha contra la dictadura cuyo estudio no sólo es fundamental para mantener la amarga memoria de una situación de opresión y totalitarismo, sino también para arrojar indirectamente luz sobre el momento presente en que hablamos una vez más, aunque en otros términos, de *resistencia*.

La historiografía fílmica ha cometido un error de peso al ocuparse en sus reflexiones de los materiales que han cruzado la barrera de la "licencia de exhibición"; es decir, al entender como productos cinematográficos única y exclusivamente aquellos que cumplen determinadas condiciones de formato y exhibición pública. Es un fenómeno reconocido que gran parte de los materiales de carácter social rodados en la década de los 60 lo fue en formatos subestándar (16 mm., super 8 mm.) y que, en un porcentaje importante, jamás obtuvieron -ni solicitaron- licencias de exhibición. ¿Niega esto su ex-

istencia o importancia en el contexto socio-cultural de la sociedad española de la época?

En el 45 Festival de Cine de Bilbao, Zinebi, del año 2003, el espacio *Las brigadas de la luz, vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)*, ofreció una muestra de 62 títulos (31 cineastas o colectivos diversos). Del catálogo del Festival queremos destacar dos citas que entroncan perfectamente con los conceptos sobre los que aquí queremos reflexionar:

Se produjeron películas *ilegales* (clandestinas) y películas formalmente *legales* pero sometidas a todo tipo de censuras administrativas, sindicales, económicas, ministeriales o, incluso, militares. Así, todas las obras a considerar en un ciclo como el que ahora se presenta son, casi sin excepción, ilegales y, por la propia naturaleza del régimen franquista, aparecen simultáneamente, y en idéntico paradigma político, films que testimonian luchas populares y films que se plantean su propósito de ruptura política como ruptura de los modos de representación dominante (pág. 106)

Y, más adelante, con la firma del Comisario de la Retrospectiva, Julio Pérez Perucha:

Iniciado ya a través de preliminares experiencias en 1967, este proteico y apasionante movimiento se desplaza sobre dos ejes. Por una parte, la impugnación de los mecanismos formales, significantes y retóricos de todo el abanico de fórmulas del cine dominante y convencionalmente industrial o de mercado, postulando que luchar contra el sistema (franquista y/o capitalista) comenzaba, en los dominios de la cultura y el espectáculo (o sea, de la ideología), por atacar sus mecanismos de comunicación y consumo; y que, desde esta perspectiva, la elección de

materias 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 debería mirar principalmente a la accesibilidad y legibilidad inmediata de sus proposiciones, dejando experimentos “formalistas” para ocasión más propicia y menos trufada de urgencias (pág. 110)

Tenemos claramente abiertos dos frentes decisivos: la obligación de rescatar del olvido materiales *i* o *alegales*, independientemente de su formato de origen, y la quiebra teórica producida por dos visiones contrapuestas que pueden resumirse en una sola: *¿para qué hacer películas?*. Ese “para qué” no sólo tiene como respuesta un objetivo socio-político-cultural, fruto de la lucha antifranquista, sino que contamina el “por qué” y el “cómo” de los discursos.

No vamos aquí a encontrar respuestas, ni lo pretendemos. Queremos, eso sí, abrir una línea de investigación que consideramos imprescindible y podemos –y debemos– formular hipótesis de trabajo. Todo este texto no hace otra cosa sino promover tal voluntad. Para ello hemos de situarnos en el momento histórico concreto en que tiene lugar una ruptura generacional, que el franquismo no puede en modo alguno controlar, en que muchos ciudadanos viven experiencias colectivas muy similares, tales como:

- Nacimiento de una vocación inequívoca orientada hacia las libertades y hacia la democracia, que en muchos casos desemboca en la militancia política

y sindical. Los partidos, clandestinos, acogen en su seno un número significativo de jóvenes dispuestos a cambiar el curso de la historia. Las discrepancias ideológicas se disuelven en la existencia de un enemigo común al que hacer frente.

- Demanda cultural que, no cubierta por el entorno social, obliga a mirar hacia más allá de nuestras fronteras (publicaciones, viajes, intercambios de todo tipo). En este terreno, el cine se constituye en refugio para muchos.
- Fruto del punto anterior, creciente proliferación de cine-clubs por toda la geografía del país, sobre todo urbana y fundamentalmente con raíces en las Universidades. La Federación de Cine Clubs se constituye, además, en un ente con capacidad para la distribución de películas importadas directamente de otras nacionalidades.
- Relación cada vez mayor entre el asociacionismo cultural y el social. Muchos cine clubs se implantan en asociaciones de vecinos y/o parroquias.
- Emergencia paulatina, pero siempre creciente, de los movimientos reivindicativos de todo tipo, lo que facilita el conocimiento de luchas obreras y movilizaciones populares que, no informadas en los medios, buscan otras vías de comunicación.

La enumeración podría continuar, pero creemos haber incluido los puntos esenciales sobre los que edificamos las hipótesis que promovemos. Como puede verse, el compromiso social y político va parejo al interés por

la cultura (el cine, en particular, en el caso que nos ocupa); por ello, parece razonable estimar que un número considerable de cineastas —o con vocación de llegar a serlo— tomasen las cámaras como aparatos propicios para sustentar la lucha popular. La perspectiva, en un primer momento, sólo pudo ser reivindicativa, y es comprensible que así fuera.

Pero hay otra serie de factores no desdenables:

- El relativamente bajo coste de los laboratorios, de las cámaras y de los negativos. Incluso películas en 35 mm. se abordan como producciones colectivas, en régimen cooperativo, a lo que hay que añadir la proliferación de equipos en 16 mm. y, sobre todo, en Súper 8 mm.
- La dualidad militancia-afición al cine, que lleva consigo una inmersión plena en la problemática social con aportación de informaciones de “primera mano” y una visión diferente del contexto.
- El compromiso político, cada día más radical, que obliga a desprenderse a los cineastas de visiones edulcoradas radicadas en el formalismo e impregna a los proyectos de una voluntad de inmediatez y efectividad imposible de encontrar en el cine de la “legalidad”.
- El compromiso cultural, que hace posible a los cineastas entrar a formar parte del debate teórico que se vivía a nivel europeo, al que contribuirían enormemente los cine clubs y las publicaciones

mas carismáticas que iban apareciendo en el depauperado panorama español.

- La utilización de las producciones, legales o no, como desencadenantes de actos colectivos de carácter reivindicativo, cuando no directamente orientados hacia la movilización directa.

Hechos agua los mitos del *Nuevo Cine Español*, de la *Escuela de Barcelona* y de la *Tercera Vía*, no sólo nos encontraríamos ante una situación en que la censura se reforzaba e impedía que materiales novedosos vieran la luz, sino que los nuevos cineastas tuvieron enormes dificultades para llevar a cabo sus proyectos, mientras que los que habían podido filmar alguna que otra película que llegó a distribuirse, se vieron abocados a engrosar el campo de la ilegalidad, cuando no de la ilegalidad (es muy significativo el ejemplo de Pere Portabella, pero vienen a la mente otros nombres, como Alfonso Ungría, Ricardo Franco, Augusto Martínez Torres, Paulino Viota, Jordi Cadena, Llorenç Soler, Alvaro del Amo, Iván Zulueta, etc.) Se trata de la punta de lanza de un movimiento social imparabile que busca otros medios para expresarse y comunicarse.

Contamos, pues, con una serie de elementos desencadenantes y una situación atípica (en el resto de Europa las condiciones eran muy diferentes) cuya suma da lugar a un momento histórico irrepetible y a la proliferación de alternativas –que no modelos alternativos- encajadas en una etiqueta tan efímera como “cine independiente”, con un valor cualitativo muchas veces discutible, pero con una voluntad de resistencia ciertamente relevante.

## 8. Hipótesis para abordar un trabajo futuro

Podemos aprender del pasado. Cuando los costes se han multiplicado y el acceso a la producción de materiales novedosos es cercenada por el estatus comercial y lo políticamente correcto, la aparición de otros formatos (esta vez con calidad suficiente) y el abaratamiento de costes (equipamiento digital, montaje *off-line* a través de ordenadores personales al alcance de cualquiera) permiten vislumbrar caminos alternativos. El problema es que las recientes –que no nuevas- tecnologías se encuentran sometidas a un proceso de individualización (la sociedad entera, globalizada y homologada, se parcela y se (des)conecta telemáticamente).

Para una alternativa efectiva, para una *resistencia* eficaz, para una quiebra del modelo dominante, es imprescindible organizarse y evitar la parcelación a que nos vemos sometidos. Es decir, todas las facilidades para producir materiales alternativos valen de poco si estos no pueden ver la luz; la ilegalidad no puede ser un impedimento. La experiencia de los cine clubs y de las asociaciones de los 70 es reproducible y deseable, quizás bajo otros parámetros, pero apuntando siempre a lo colectivo.

De ahí que ahora sea el momento de estudiar aquella época con nuevos ojos: 1) porque los materiales, incluso en formatos subestándar, todavía pueden ser rescatados y digitalizados; 2) porque la inmensa mayoría de los protagonistas –equipos de rodaje, cineastas, responsables de partidos políticos en la clandestinidad- siguen vivos, sean cuales sean sus ocupaciones actuales, y pueden arrojar una luz inestimable sobre su experiencia pasada.

Pero es que, además, la mirada no-emocional desde la lejanía temporal, permite abordar cuestiones teóricas de un calado esencial:

1. La vigencia o no del término “documental” y la supuesta representación de la realidad, puesto que una gran parte de aquellos materiales, por las prioridades sociopolíticas, obedecieron a modelos habitualmente etiquetados como “documentales”. Nuestra hipótesis de partida, siguiendo a Gauthier<sup>13</sup>, iría en la línea de plantear un *método de producción documental* antes que admitir la vigencia del término *documental*, que no consideramos permita una distinción eficiente entre los modelos ficcionales<sup>14</sup>.
2. Una segunda reflexión teórica debería contribuir a la definitiva destrucción del mito dual forma-contenido. Para ejemplificarla, no sólo habría de partirse del análisis de las producciones audiovisuales de esos años (cuestión que sería válida con cualquier otro tipo de materiales), sino que debería enfrentar las posiciones de los propios cineastas con las directrices políticas emanadas de

<sup>13</sup> Gauthier, Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.

<sup>14</sup> Posición que hemos expuesto en Gómez Tarín, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso : elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003 y en Gómez Tarín, Francisco Javier, “Ficcionalización y naturalización : caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad”, en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 2004. Págs. 63-70.

los partidos en la clandestinidad y las diversas vinculaciones militantes. La primera cuestión, en este sentido, sería recabar información de autores y responsables políticos, de tal forma que pudiera cotejarse la evolución de sus posiciones.

3. La segunda cuestión, y la más importante, apuntaría a la demostración de la otra gran hipótesis que formulamos: en líneas generales, la influencia de los partidos políticos fue nefasta desde el punto de vista de las estructuras formales cinematográficas. Este punto merece una explicación más detallada por nuestra parte, que desarrollamos a continuación.

## 9. La forma es el contenido

El establecimiento de una serie de prioridades, a la hora de elaborar materiales audiovisuales, conllevaba, en muchas ocasiones, un abandono de la discusión teórica en aras de la “accesibilidad” de lectura para un supuesto público ávido de información veraz sobre las movilizaciones. Inevitablemente, los partidos políticos contagiaban sus líneas de actuación hacia sus militantes y, cuando el cineasta era a su vez un miembro del partido, se veía en la obligación –razonable, todo hay que decirlo– de anteponer la línea política marcada a sus veleidades sobre aspectos teóricos y/o discursivos.

Insistimos en que este es un hecho razonable y el cineasta no tiene que justificar de ningún modo cualquier tipo de renuncia a que se hubiera sometido. Pero, desde otra perspectiva, la de los dirigentes de los partidos, el asunto ya no es tan “ra-

zorable” porque apunta hacia la ausencia de cultura audiovisual y, casi siempre, hacia la reiteración de los códigos dominantes, con la supuesta excusa de que se trataba de los mecanismos discursivos conocidos y asumidos por el público en general (léase la población o el pueblo).

Desde nuestro punto de vista, y no nos cansaremos de decirlo, la *forma es el contenido*; es decir, los mecanismos discursivos conllevan planteamientos ideológicos; el cambio del héroe fascista por el héroe revolucionario no da como resultado, *per se*, el carácter revolucionario de un film; muy por el contrario, la contaminación significativa promueve la lectura dominante en ambos casos y el discurso hegemónico se retroalimenta.

Dicho lo cual, también hemos de decir que se trata de una hipótesis no contrastada y que los materiales audiovisuales legales e ilegales de las décadas 60 y 70 en la España del último aliento dictatorial pueden ser una fuente riquísima de validación de la misma. Y aunque así no fuera, son una parte destacada de la historia que nos ha tocado vivir que no podemos, en modo alguno, dejar en el olvido; si lo hiciéramos, más tarde sería un eslabón perdido en una cadena multisignificante que ya no podría ser recuperado.