

EL CINE ALTERNATIVO COMO INSTRUMENTO DE CAMBIO DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA. FUNCIÓN POLÍTICA, SOCIAL Y CULTURAL DE LOS CINECLUBS Y LOS FESTIVALES

María Jesús Ruiz Muñoz¹

Resumen

En el presente trabajo se profundiza en la función política, social y cultural que desempeñaron los ámbitos de exhibición cinematográficos alternativos desde la última etapa del franquismo hasta la transición a la democracia en España. Para ello, se ha optado por un enfoque multidisciplinar y se ha considerado especialmente el uso de fuentes orales. El resultado del estudio llevado a cabo pone de relevancia el papel que desempeñaron los cineclubs y los festivales como espacios abiertos de debate y formación ideológica de los ciudadanos, contribuyendo así a alimentar el espíritu de cambio en la sociedad española.

Palabras clave

Cine independiente – transición a la democracia – España – cineclubs – festivales – cambio social

Abstract

This paper analyzes the political, social and cultural functions of the alternative cinema circuits from the last years of the Franco regime to the Spanish transition to democracy. For this purpose, we have adopted a multidisciplinary approach and we have specially used oral sources. As a result of this study, cineclubs and alternative festivals were very important for the open discussion and ideological education of the Spanish people. It meant a significant contribution to the spirit of social change in this period.

Keywords

Independent cinema – transition to democracy – Spain – cineclubs – festivals – social change

1. INTRODUCCIÓN

Durante la última etapa del franquismo y en la transición democrática española, las universidades y otros centros de enseñanza, las asociaciones culturales y los colectivos vecinales, entre otros ámbitos, sirvieron de cauces favorables para la divulgación del cine alternativo entre un público heterogéneo y, por lo tanto, con diversos niveles de formación y predisposición para acoger este tipo de producciones.

Dada la carencia de estudios específicos sobre las características de aquellos espectadores,² resulta ilustrativo hacer referencia a la aproximación cualitativa al perfil del público habitual de las sesiones alternativas que ha establecido el cineasta independiente Llorenç Soler (Romaguera y Soler, 2006, pp. 58-59) basándose en su propia experiencia. En suma, este autor distingue tres grandes grupos: el sector intelectual, el sector más interesado por el mensaje que por el medio y el sector no específicamente definido de antemano por su especial interés hacia el medio o hacia el mensaje.

Así pues, dentro del sector intelectual se engloban aquellos espectadores interesados por el fenómeno cinematográfico como hecho cultural, por ejemplo los asiduos a los cineclubs universitarios. En el sector más atraído por el mensaje que por el medio, se encuadran sociólogos, pedagogos, profesionales, grupos confesionales, sindicalistas y políticos, entre otros colectivos. Y, por último, en torno al sector no específicamente definido de antemano por su especial interés hacia el medio o hacia el mensaje, pueden incluirse las capas de espectadores medios, semejantes a los de cualquier sesión comercial, que habrían entrado en contacto con el cine independiente a través de algún centro recreativo, de unos festejos de barrio o de algún acto cultural no selectivo.

Aunque existió una considerable diversidad de ámbitos de exhibición marginales, nos interesan aquí especialmente los canales más centrados en el medio cinematográfico, es decir, cineclubs y festivales. En lo que respecta a los cineclubs, cabe destacar que desempeñaron una función primordial con foros de debate acerca de cuestiones sociopolíticas y, por consiguiente, como instrumentos de formación ideológica. Por otra parte, a lo largo del período que nos ocupa, proliferaron numerosas manifestaciones, como festivales, semanas, muestras, jornadas, encuentros y demás eventos cinematográficos, que comenzaron a celebrarse periódicamente en diversas localidades

españolas (en adelante utilizaremos el término *festivales* para referirnos en conjunto a esta clase de manifestaciones).³ Además de servir como escaparate para la difusión de películas de cineastas marginales españoles y obras de planteamientos similares procedentes del exterior, los festivales se convirtieron en caldo de cultivo de numerosas reivindicaciones políticas, cinematográficas y de diversa índole.

El análisis aquí planteado se enmarca en un estudio de mayor envergadura sobre las dimensiones del cine alternativo durante la transición española (Ruiz, 2011), que ha sido concebido desde un enfoque multidisciplinar y está basado en una triangulación de fuentes escritas, orales y audiovisuales. En síntesis, respecto al material escrito, se ha emprendido una labor de revisión bibliográfica, se llevado a cabo un examen en profundidad de las revistas cinematográficas del período y se han recopilado documentos de trabajo inéditos, programaciones cinematográficas, *dossieres* promocionales y carteles, entre otros aspectos.

También se ha considerado entrevistar a diversos agentes que estuvieron involucrados en la actividad cinematográfica independiente de la transición, atendiendo a su representatividad dentro de los ámbitos de la producción, distribución y exhibición.⁴ Acerca de las fuentes audiovisuales empleadas, debemos distinguir entre las películas alternativas realizadas durante la transición y otras obras concebidas a posteriori en las que se han abordado cuestiones relacionadas con aspectos fundamentales para desarrollar este trabajo.⁵

2. LOS CINECLUBS, ESPACIOS ABIERTOS DE DEBATE Y FORMACIÓN IDEOLÓGICA

Durante la etapa republicana, se experimentó un profundo auge del movimiento cineclubista en las principales provincias españolas que, sin embargo, se vio truncado con la llegada de la Guerra Civil y la posterior imposición del régimen dictatorial. Si bien a posteriori han podido constatarse algunos intentos aislados de revitalizar esta actividad, ninguna iniciativa llegó a cuajar del todo debido a los férreos mecanismos de control estatal desplegados en plena etapa de posguerra, con la clara excepción del Cineclub del SEU (Sindicato Español Universitario) y los ejemplos de supervivencia del

Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos de Madrid y del Cineclub Zaragoza.

Sin embargo, coincidiendo con la limitada apertura de los años cincuenta, confluyeron dos circunstancias que permitieron que volviese a prosperar el cineclubismo en España: el surgimiento de una nueva generación de jóvenes intelectuales progresistas y la estrategia cultural puesta en marcha por la Iglesia durante la década de apogeo del nacional—catolicismo (Trenzado, 1999, pp. 224-225).

A grandes rasgos, podemos afirmar que, durante el franquismo, los cineclubs estuvieron mayoritariamente vinculados a la Universidad y a la Iglesia⁶ o, dicho de otro modo, se hallaban abocados a circunscribirse a la órbita falagista o a la órbita católica (Cerón, 2004, p. 23). No obstante, conviene puntualizar que el cineclubismo se extendió notoriamente por todo el país a partir de 1957, fecha en que se regularizó la situación mediante la fundación de la Federación Nacional de Cineclubs y la creación del Registro Oficial de Cineclubs, ambos controlados por el Estado.

Aunque la Federación Nacional de Cineclubs era objeto de fiscalización por parte del régimen, también se facilitaba el acceso a una serie de ventajas como descuentos en la adquisición de material, permisividad en ciertos títulos prohibidos por la censura y autorización para la organización de algunas actividades culturales paralelas de diversa índole, entre las cuales cabe mencionar numerosos encuentros, conferencias, seminarios y cursos que, en definitiva, funcionaron como espacios de debate y reflexión.

Por entonces las ideologías eran armas arrojadas y un estreno o coloquio de cineclub un magnífico campo de batalla donde lanzar dardos e invectivas. Podían suceder escenas surrealistas como la que recuerda Llorens en el cineclub del colegio de los Dominicos. Allí vieron *Nazarín*; había un par de monjas en la sala y, al finalizar la proyección, rojos y monjas se pusieron a discutir sobre el film de Buñuel. “De pronto, en plena discusión, uno se decía: Dios mío, yo no estoy en este mundo para discutir con dos monjas sobre Buñuel” (Muñoz, 1999, p. 88).

Así pues, los cineclubs se convirtieron en una pieza clave dentro del circuito alternativo de exhibición, con lo cual constituyeron un importante foco para la dinamización de la cultura y, en particular, para el fomento de la conciencia crítica de la juventud de

entonces. Resulta ilustrativo al respecto el testimonio de Josep Miquel Martí Rom, que fue uno de los responsables del Cineclub de la Escola d'Enginyers (Cineclub de la Escuela de Ingenieros) y del Cineclub Informe 35 en Barcelona:⁷

El cineclub universitario, en aquel momento, diríamos que era lo que llamábamos una isla democrática.... Si te hacías cualquier sesión de cine en cualquier local de barrio, en el Ateneo o en cualquier asociación de vecinos o algo así de Barcelona, podías hacerlo, pero siempre podía aparecer la policía. La policía necesitaba el permiso del Rector para entrar en la Universidad.... Entonces nosotros jugamos con que Ingenieros era un entorno técnico⁸ Entre nosotros había abogados y economistas. Además, entre éstos había mucho rojillo y, como eran más o menos de Letras y los directores de la Escuela o de la Facultad seguramente eran más franquistas que no sé qué, siempre estaban entrando en Derecho o en Económicas. En Ingenieros, como el director era más técnico –era un poco franquista pero más técnico–, no había entrado nunca la policía a la Escuela.... Eso nos permitía tener una plataforma para hacer lo que quisiéramos, que la aprovechamos. Entonces empezamos a ver todo este cine de contenido sociopolítico.⁹

Las sesiones de los cineclubs universitarios también sirvieron para avivar el espíritu de progreso y transformación social en una generación de jóvenes que, ya en la última etapa del franquismo, era plenamente consciente del desgaste y la agonía del régimen dictatorial:

Teníamos la sensación en ese momento, yo creo que como generación, de que estábamos en un momento en el que nosotros íbamos a hacer el cambio social.... En aquel momento, yo era del cineclub y además era delegado de mi curso. Cuando quería hablar con el Director de la Escuela, sabía que su despacho era esa puerta, iba allí, abría y, sin golpear ni nada, le decía: Quiero hablar contigo de este tema Entonces los que estaban en el poder, en este caso el Director de la Escuela, tenían la sensación de que nosotros íbamos a ocupar el poder próximamente.... Es decir, era un momento en el que la dirección de esta escuela y otras instancias tenían la sensación de que el régimen también se caía y querían hacerse en bien con los que venían a continuación.¹⁰

En los centros de enseñanza superior, además de los cineclubs, tuvieron una considerable relevancia otras actividades culturales que se desarrollaron de forma paralela, como el teatro independiente, que sirvió como caldo de cultivo para la convivencia de numerosas posturas y planteamientos disidentes. Recordemos, por

ejemplo, que en el Grupo Esperpento de Sevilla se implicaron figuras que posteriormente pasaron a formar parte de las filas de la élite política de la izquierda española, como Alfonso Guerra y Amparo Rubiales. Aunque, sin duda, el principal referente de la conciencia de oposición al régimen en el ámbito teatral fue el colectivo Los Goliardos, que destacó por desplegar una concepción del hecho escénico que conllevaba una nueva forma de entender las relaciones sociales y por mantener un fuerte compromiso con los valores que habían sido quebrantados por la dictadura (Alba, 2007, p. 115).

En definitiva, las actividades culturales que se han descrito requieren una lectura indisolublemente ligada a la función social e ideológica que desempeñaron en paralelo a la evolución del contexto histórico. De este mismo modo, las diferentes transformaciones sociales, culturales y políticas que se vivieron durante la última etapa del franquismo y el proceso de transición a la democracia influyeron determinadamente en los derroteros del circuito alternativo de exhibición cinematográfica.

A finales de 1967, hicieron su aparición las salas de arte y ensayo, lo cual provocó la primera crisis anunciada del cineclubismo en las grandes ciudades. Sin embargo, este problema no se acentuó tanto en las comarcas, incluso en los barrios periféricos, debido a que los cineclubs comenzaron a desempeñar una función más compensatoria, debido a que aquí las películas en versión original no llegaban por la vía comercial. Así pues, a comienzos de los setenta, se llevó a cabo una obligada y necesaria redefinición generalizada del cineclubismo (Romaguera, 2005, p. 80).

En este contexto aperturista y ante el desinterés del anacrónico SEU y de una Acción Católica en plena crisis, los cineclubs empezaron a (re)politizarse a finales de la década de los sesenta. La oposición antifranquista comenzó a actuar firmemente en los espacios culturales, primero de forma clandestina y luego aprovechando los pequeños espacios públicos con los que el régimen pretendía ofrecer una válvula de escape a los sectores intelectuales más inquietos. Si el cine metafórico era una vía discursiva que luchaba por aumentar los límites cinematográficos de lo decible, el cineclub era literalmente un espacio físico en el que articular discursos políticos de oposición (Trenzado, 1999, p. 227).

En los años setenta, coincidiendo con la crisis de la exhibición comercial y la consolidación de nuevas formas de ocio como la televisión, el número de cineclubs censados fue en aumento. Ciertamente, su carácter minoritario les confería cierta estabilidad frente a los cambios de gusto del público masivo. No obstante, como ha matizado Emeterio Díez (2003, p. 309), también hay que tener en cuenta que una buena parte de los nuevos cineclubs se crearon a instancias de diversos órganos municipales con el objetivo de contrarrestar el cierre de los cines comerciales de algunas localidades y que otros surgieron vinculados puntualmente a actividades de carácter asociativo. Además, muchos cineclubs cerraron sus puertas y no se dieron de baja en el censo, por tanto, el crecimiento reflejado en las estadísticas no se correspondía con la realidad.

En definitiva, si durante los comienzos del tardofranquismo el alcance de los cineclubs se circunscribió prácticamente a un pequeño conjunto politizado y a la esfera de los colegios y parroquias, la situación se agravó aún más con la llegada de la transición. Tengamos en cuenta que, en esta etapa, la función política y cultural de los cineclubs fue en detrimento a medida que se instauraba el proceso democrático y se fortaleció la competencia de la televisión, las salas especializadas, la Filmoteca y los cines comerciales con la libertad de programación (Trenzado, 1999, pp. 227-230). Más adelante, ya en las décadas de los ochenta y de los noventa, en la mayor parte de España el movimiento cineclubístico se convirtió en un circuito de reestreno de películas, carente de pretensiones didácticas y reflexivas. Aunque también hubo cineclubs que orientaron sus intereses a modalidades próximas al arte y ensayo, exposiciones, cursos y primicias (Utrera, 2005, p. 50).

Conviene matizar que los cineclubs no sólo desempeñaron una función importante en la formación cinematográfica e ideológica de la ciudadanía, sino que además sirvieron para alimentar las inquietudes de muchos cineastas marginales que desarrollaron su actividad durante el período de la transición democrática. En este sentido, es muy representativo el testimonio de Juan Sebastián Bollaín.¹¹ Según relata el propio realizador, se sentía fascinado por el lenguaje expresivo del medio cinematográfico ya desde la adolescencia, cuando hacía sus pinitos como *amateur*, pero fue en su etapa universitaria, como estudiante de Arquitectura, cuando entró en contacto con el cine de una manera más teórica. Así pues, su experiencia cineclubística en los circuitos sevillanos fue vital para su aprendizaje:

Eran años muy inquietos y muy políticos. En el 68 estaba en tercero de carrera y allí influía mucho el ambiente estudiantil... Mi formación había sido la de un autodidacta que estuvo de espaldas a la cultura y al mundo hasta los dieciocho o diecinueve años y entonces todo lo que viví en esa nueva etapa me marcó totalmente... Por una parte, estaba la inquietud política de todos los estudiantes, que tú no te podías sustraer a ella. Es decir, tenías que tomar partido y tenías que participar en el mundo. Siempre había una interpretación política de las cosas. Por otro lado, cuando se trata de un tema artístico, tanto en Cine como en Arquitectura, ya no es sólo el análisis político y científico, sino que entra en juego la imaginación y la libertad expresiva.¹²

Finalmente, tampoco podemos olvidar que algunos cineclubs colaboraron en la puesta en marcha y en el desarrollo de diversos festivales cinematográficos. Por ejemplo, en el ámbito andaluz, el Cineclub Universitario de Cádiz contribuyó inicialmente con la Muestra Cinematográfica del Atlántico,¹³ que fue impulsada por Fernando Quiñones en 1968 y años después se transformó en un festival. Por su parte, la primera edición del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva¹⁴ se celebró en 1975 como una actividad dependiente del Cineclub Huelva, dirigido por José Luis Ruiz (Utrera, 2005, pp. 51-53, 55).

Como los cineclubs, los festivales llegaron a adquirir un papel sustancial por su contribución a generar debate social y por auspiciar planteamientos sociopolíticos subversivos durante los años del tardofranquismo. Asimismo, dadas las transformaciones acometidas en España durante la transición democrática, esta clase de manifestaciones experimentó también un irremediable declive paralelo al descrito para el caso de los cineclubs.

No obstante, antes de profundizar en los derroteros de los diferentes festivales cinematográficos españoles en los que se dio cabida a planteamientos de signo alternativo, conviene apuntar una serie de antecedentes que permitan una conveniente contextualización de esta clase de actividades.

3. LOS FESTIVALES, UN COMPROMISO CON EL CINE Y LA CONTESTACIÓN POLÍTICA

Ya en la década de los cincuenta, surgieron diversas manifestaciones, como el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, la Semana Internacional de Cine de Valladolid y el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao,¹⁵ estrechamente vinculadas a las aspiraciones aperturistas del franquismo y, en algunos casos como el de Valladolid, ligadas a las estrategias de penetración en el mundo cinematográfico de la Iglesia católica. Asimismo, durante este período, el Ministerio de Información y Turismo también optó por fomentar la presencia de algunas películas españolas en festivales internacionales para que contribuyesen a satisfacer las pretensiones de prestigio cultural del régimen.

Sin embargo, en determinadas ocasiones se produjo el efecto contrario, ya que películas como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), que obtuvo la Palma de Oro en Cannes, y *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), Premio de la Crítica en Venecia, sirvieron para fomentar las repulsas hacia el franquismo desde el exterior. Además, por esas fechas, se habían producido una serie de incidentes políticos en el seno de diversos festivales. Por ello, en 1964, se endureció la regulación de las manifestaciones cinematográficas a través de una Orden del Ministerio de Información y Turismo.

Durante los años setenta, comenzaron a extenderse las manifestaciones cinematográficas especializadas. Por ejemplo, nacieron en este período el Certamen Internacional de Filmes Cortos de Huesca y el Festival de Cine de Humor de La Coruña. Esta multiplicación de festivales fue desarrollándose en paralelo a la agonía del régimen y a la proliferación de actos públicos subversivos en el seno de estas celebraciones cinematográficas. Así pues, en los festivales se repartían panfletos, se desencadenaban algaradas de lo más variopinto, se elaboraban manifiestos por doquier y se llevaban a cabo recogidas de firmas solidarias.

A las mencionadas manifestaciones también hay que añadir numerosos certámenes de cine filmado en Super 8, jornadas, encuentros y conversaciones con planteamientos muy diversos que se multiplicaron en el territorio español. En aquellos momentos, la crítica ya se hacía eco de la inminente crisis de la exhibición alternativa:

Evidentemente, hay crisis en el gran circo de los festivales cinematográficos. Una crisis que es, en parte, de orientación y enfoque y en mayor parte aún podría regularse por las leyes de la oferta y la demanda. Se montan cada día más festivales o sucedáneos de festival y se producen cada día menos películas destacables a no importa qué luz (Jordan, 1975, p. 34).

Mediante un Real Decreto de noviembre de 1977, se liberalizó parcialmente el control de las sesiones cinematográficas. Sin embargo, conforme avanzaba el proceso de instauración de la democracia, muchos de estos festivales que habían perdido su sentido inicial no supieron redefinirse o, en otros casos, no contaron con los suficientes apoyos. Como ya apuntaba por aquel entonces Julio Pérez Perucha (1979, p. 19), algunas de las funciones primordiales de estas manifestaciones dejaron de tener razón de ser como, por ejemplo, el visionado excepcional de films prohibidos por la censura. Asimismo, las particulares pugnas populares existentes en cada entorno concreto y la nueva correlación de fuerzas políticas que se configuró en cada localidad resultaron determinantes en el destino de los diferentes festivales del Estado español.

En diciembre de 1982, Pilar Miró fue nombrada Directora General de Cinematografía y, al año siguiente, impulsada por una manifiesta voluntad política modernizadora, estableció las bases para efectuar una reforma estructural del cine español basada en potenciar la calidad por encima de la cantidad. Entre estas primeras medidas legislativas, se cuenta la regulación de las salas “X” y las de arte y ensayo. Y en lo referente a los festivales, se optó claramente por concentrar el apoyo institucional únicamente para tres de ellos: San Sebastián, Huelva y Gijón. Mientras, el resto quedó condenado a intentar sobrevivir sin ninguna ayuda pública estatal y algunos, como Valladolid, Bilbao y Huesca, lo consiguieron. En este sentido, además de una buena organización, resultó fundamental contar con el respaldo por parte del público (Trenzado Romero, 1999, pp. 243-244). Otros, como la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, cuyo caso se analiza a continuación, corrieron peor suerte y desaparecieron.

3.1. La Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena como punto de encuentro

La Semana Internacional de Cine de Autor (SICA) de Benalmádena fue el primer festival cinematográfico de carácter internacional celebrado en Andalucía. Inició su andadura en el año 1969, bajo la dirección del cineasta Luis Mamerto López-Tapia, con una gran contradicción en su planteamiento de partida: por un lado, se trataba de una apuesta decidida por el cine de autor, con todas las implicaciones sociopolíticas que ello conllevaba y, por otro, estaban las intenciones de sus patrocinadores, las empresas turísticas de la Costa del Sol y el Ayuntamiento de Benalmádena (Sánchez et al, 2003, p. 981).

En su tercera edición, el festival fue dirigido por el crítico cinematográfico José Luis Guarner y, a partir de la cuarta, en 1972, se hizo cargo el director y guionista Julio Diamante, que dio un giro fundamental al planteamiento de la Semana de Cine. El nuevo responsable de la organización imprimió al certamen su marcada voluntad antifranquista y pronto se decantó por difundir autores desconocidos, no consagrados o con problemas de censura en sus países respectivos, además de ciclos arriesgados o cinematografías escasamente exploradas. Por otro lado, en esta etapa del festival, se apostó por fomentar que los ciudadanos se involucrasen en diferentes actividades cinematográficas complementarias de ámbito local, con el fin de que ello ayudase a incentivar su conciencia crítica:

El festival de Benalmádena debe convertirse en un auténtico FOCO CULTURAL que vertebré en Andalucía una acción cinematográfica generadora de cultura al servicio del pueblo, sin que represente un fraude económico para dicho pueblo ni para el cine español.

Este foco cinematográfico debe poseer las siguientes notas:

-DURADERO, prolongando su acción en el tiempo más allá de los diez días que dura el Festival actualmente, programando a lo largo del año diversas muestras, como por ejemplo una Semana de Cine Popular, Ciclos monográficos sobre temas, escuelas o autores, sesiones para espectadores infantiles o juveniles, etc.

-EXTENSO, procurando que su acción no quede reducida al Palacio de Congresos sino que se difunda por la provincia de Málaga e incluso por otras provincias andaluzas, siempre en circuitos no comerciales

(asociaciones de vecinos, centros educativos y culturales, cineclubs, etc.)

-INFORMATIVO/ FORMATIVO, siendo un espacio de reflexión donde se inscriban los problemas cinematográficos en el marco de los problemas generales de la cultura y en los concretos de la realidad andaluza.

-Una PLATAFORMA DE ESTUDIO Y PROMOCIÓN DEL CINE ESPAÑOL, con una especialísima dedicación a la problemática cinematográfica concreta de Andalucía, sirviendo así también a la descentralización de la cultura (organizando muestras especializadas de cine andaluz, estableciendo quizá un premio o premios para ayudar a films ya realizados o en vías de realización, concurso de guiones, etc.)

-ABIERTO a la posibilidad de vinculación con otras expresiones culturales distintas del cine (encuentros de teatro, festivales de música, manifestaciones de arte flamenco, encuentros de poesía, talleres permanentes y exposiciones itinerantes de pintura, cerámica y fotografía, etc.)¹⁶

Con el transcurso del tiempo, las salas de la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena terminaron abarrotándose de jóvenes ávidos por canalizar sus inquietudes y sumergirse en nuevos mundos estéticos, sociopolíticos y culturales que les habían sido vetados a través de la censura cinematográfica y otros mecanismos represivos. Por su parte, los cineastas marginales que acudían a esta cita prácticamente obligada, bien fuese en calidad de asistentes o de participantes, tuvieron la ocasión de codearse con los grandes del panorama independiente internacional. Y no sólo eso, ya que por ejemplo en el caso concreto de los cineastas andaluces que desarrollaban una iniciativa de producción aislada en su provincia correspondiente, les sirvió en ocasiones para conocer y entablar contacto con aquellos que hacían lo mismo en otras zonas de su región. Aunque, lamentablemente, se trataba de relaciones efímeras que no llegaron a concretarse en la puesta en marcha de proyectos conjuntos. No obstante, en la Semana de Benalmádena concurrieron numerosos cineastas marginales procedentes de todos los rincones de España y esto permitió que se nutriesen tanto de las experiencias cinematográficas que se estaban llevando a cabo en nuestro país como de las experiencias realizadas fuera de nuestras fronteras, que constituían el plato fuerte del festival.¹⁷

En este sentido, la marcada vocación alternativa de la Semana de Benalmádena y el cuidado puesto en la confección de su programación fueron las bases fundamentales para que este certamen llegara a compararse con prestigiosos festivales internacionales como Manheim o Pésaro y, por ende, pudiese alcanzar una gran repercusión.

El éxito de este certamen se debió en buena parte a la tenacidad de Julio Diamante, a los aciertos en la planificación y a la contundente respuesta por parte del público. Pero también cabe añadir otros factores, como la acentuada tendencia de la Semana de cine a coincidir con momentos históricos estelares:

En 1970, la inminencia del proceso de Burgos hizo estallar las contradicciones entre la dirección (entonces López-Tapia), el ayuntamiento y el sector lumpen de la cinematografía y crítica española; en 1975, allí nos pilló el 20 de noviembre (este año la Semana llegó a celebrarse íntegramente, tras los días de luto, gracias a la presión y a la insistencia de los asistentes); en 1976, la Jornada de lucha a nivel estatal auspiciada por la C.O.S. hizo de Benalmádena el festival más movido que se puede recordar: asambleas continuas, avalancha de comunicados, permanente amenaza de cierre del evento, el Palacio de Congresos de Torremolinos rodeado por la Guardia Civil, prohibiciones de películas, amenazas de la extrema derecha y, como guinda, una divertida sesión de clausura en la cual una airada sala saboteó, durante cerca de una hora, los infructuosos intentos del subdirector general de cinematografía, señor Cercós, para hablar y consiguió que tan eminente autoridad (que había llegado a Benalmádena en plan Atila, arrasando con la programación) leyera un comunicado, firmado por crítica y público, que lo desautorizaba radicalmente (Llinás y Requena, 1980, p. 25).

No es de extrañar pues que, desde sus orígenes, la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena nunca estuviese exenta de polémicas y conflictos. Sin embargo, en la etapa democrática, la progresiva conjunción de factores sociales, económicos y políticos, determinó que el festival entrase en declive. A diferencia de Valladolid, Bilbao o Huesca, Benalmádena se aferró a sus directrices de compromiso con el cine de contestación política hasta sumirse en una profunda agonía de la que no llegaría a recuperarse y en la que el apoyo institucional brilló especialmente por su ausencia, como así lo ha manifestado el propio Julio Diamante:

Después de finalizar la XII Edición, estuvimos durante una larga temporada esperando pacientemente que las cosas pudieran cambiar de cariz, limitándonos a hacer algunas discretas prospecciones.

Contra lo que algunos pensaban, no hice gestión alguna con Jorge Semprún, tanto por no parecerme elegante recurrir a nuestra larga amistad como por considerar que la solución, si la había, debía partir de instituciones andaluzas (Diamante, 2007, p. 757).

En definitiva, como ha señalado Joaquim Romaguera i Ramió, la transición política conllevó la desaparición o, cuando menos, la transformación de tres pilares de la actividad cinematográfica: una manera de entender la práctica *amateur* o no profesional; una manera de actuar de los cineclubs, y la disolución del movimiento alternativo-marginal-independiente (Romaguera, 2005, p. 77).

4. EPÍLOGO

Como ha quedado patente a lo largo del presente trabajo, una vez que fueron conquistados los derechos y libertades fundamentales para la sociedad española con la llegada de la democracia, los planteamientos subversivos de los discursos cinematográficos alternativos comenzaron a perder progresivamente su sentido esencial. Asimismo, con el cambio de signo de la cultura dominante, este cine independiente llegó a convertirse en una expresión poco apropiada en el nuevo contexto político controlado por la izquierda, con lo cual pasó a ser neutralizado a través de diversos mecanismos o simplemente ignorado. Por ejemplo, las directrices de la Ley Miró en pro de una industria cinematográfica moderna y de calidad acabaron con las pocas esperanzas de subsistencia de diversas iniciativas de producción y exhibición marginal que desde hacía tiempo manifestaban notables síntomas de agonía.

Además, dada la escasa o nula rentabilidad de la producción cinematográfica marginal y su paulatina muerte anunciada, algunos de sus artífices se profesionalizaron y amortizaron la experiencia incorporándose a la industria. Otros se decantaron por aceptar formar parte de los órganos culturales de las instituciones municipales, comulgando así con la nueva cultura hegemónica.

En definitiva, se revela una actividad compleja, con múltiples aristas, cuyo eco fue ciertamente limitado pero no por ello deja de constituir una manifestación cultural

sintomática de las transformaciones que se experimentaron en la sociedad española durante el proceso de gestación de la democracia.

Referencias

- ALBA Peinado, C. (2007). Los Goliardos (1964-2974): Paradigma de la independencia teatral. *Per Abbat: Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2, 115-126.
- CAPARRÓS Lera, J. M. (2000). *Cinema y vanguardismo. Documentos cinematográficos y Cine-Club Monterols (1951-1966)*. Barcelona, España: Flor del Viento.
- CERÓN, J. F. (2004). El cine de Bardem y las Conversaciones de Salamanca. En A. Lastra, (Ed.), *Estudios sobre cine*. Madrid, España: Verbum, 17-38.
- DIAMANTE, J. (2007). *Cine, cultura, libertad: contra las sombras y el silencio. Teoría y práctica de la Semana Internacional de Cine de Autor*. Sevilla, España: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.
- DÍEZ Puertas, E. (2003) *Historia social del cine en España*. Madrid, España: Fundamentos.
- GALÁN, D. (2002). *50 años de rodaje = 50 urte jardunean: 50 años del Festival de Cine de San Sebastián*. Madrid, España: Ocho y Medio/ Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- HERRERO Batalla, F. (1997). *Veinte años de cine en el Festival de Valladolid*. Valladolid, España: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- JORDAN (1975, noviembre). Crónica periférica de un festival difícil. *Cinema* 2002, 9, 34-35.
- LLINÁS, F. (1986). *Cortometraje independiente español, 1969-1975*. Bilbao, España: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.
- LLINÁS, F. y Requena, J. G. (1980, febrero). Benalmádena. *Contracampo*, 9, 24-27.
- MARTÍN Martín, F. M. (2012). *Características, estructura y funcionamiento del movimiento de cineclubs en la Andalucía de la transición política (1975-1982)*. Disertación doctoral no publicada, Universidad de Málaga, Málaga, España.
- MARTÍN Patino, B. (2003). Recuerdos del Cineclub Universitario de Salamanca. *AGR: Coleccionistas de Cine*, 18, 30-49.
- MUÑOZ, A. (1999). *El baile de los malditos*. Valencia, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- PÉREZ Perucha, J. (1979, octubre-noviembre). La crisis de los festivales cinematográficos españoles. *Contracampo*, 6, 15-24.
- QUIROGA López, F. (1999). *Veinticinco años, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*. Huelva, España: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- QUIRÓS Acevedo, E. (1998). *En el curso del tiempo: 30 años de Alcances*. Cádiz, España: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz.
- ROMAGUERA i Ramió, J. (2005). Inici de la Transició, final d'unes activitats fílmiques. En A. Lozano Aguilar & Pérez Perucha, J. (Coords.), *El cine español durante la transición democrática (1974-1983): IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid, España: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 77-86.
- ROMAGUERA i Ramió, J. y Soler, Ll. (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975*. Barcelona, España: Laertes.

RUIZ Muñoz, M. J. (2011). *La producción cinematográfica independiente durante la transición española: el caso de Andalucía*. Disertación doctoral no publicada, Universidad de Málaga, Málaga, España.

SÁNCHEZ Alarcón, I. (Coord.); Jiménez Gámez, Á.; Meliveo Nogués, P.; Ruiz Muñoz, M. J. y Teruel Rodríguez, L. (2003). La Semana de Cine de Autor de Benalmádena: canales alternativos de difusión cinematográfica en Málaga durante la Transición. En A. Company & J. Pons y S. Serra (Eds.), *La comunicación audiovisual en la Història*, vol. 2. Palma de Mallorca, España: Universitat de les Illes Balears, 981-992.

TRENZADO Romero, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid, España: CIS.

UTRERA, R. (Ed.) (2005). *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla, España: Fundación José Manuel Lara.

¹ Universidad de Málaga, España, Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Su línea de investigación gira en torno al estudio de la representación de identidades culturales en los medios audiovisuales. Sus trabajos en torno a éste y otros temas relacionados han sido difundidos en congresos y revistas nacionales e internacionales. Su tesis doctoral “La producción cinematográfica independiente durante la transición española: el caso de Andalucía” ha sido realizada gracias a una beca de Formación de Personal Docente e Investigador (FPDI) otorgada por la Junta de Andalucía y ha recibido el Premio RTVA a la Mejor Tesis Doctoral. Es miembro del grupo PAIDI SEJ-390 (Junta de Andalucía) sobre “Comunicación y poder”, contribuye en el proyecto “Personajes, acciones y escenarios en el cine argentino-español y español-argentino en el período 1975-2010” (05/ D451) de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y participa en el proyecto del Plan Nacional de I+D+i del Gobierno de España “Instrumentos y mediciones de análisis de la ficción en la convergencia televisiva” (CSO2009-12568-C03-01).

Correo electrónico: mariajesus@uma.es

² Como excepción, aun considerando que abarca un objeto de análisis más amplio, cabe destacar que la tesis doctoral realizada por Francisco Marcos Martín (2012) recoge aportaciones muy interesantes al respecto.

³ Se trata de un planteamiento recomendado por autores como Manuel Trenzado (1999, p. 237).

⁴ La importancia de esta estrategia de utilización de las fuentes orales radica, por una parte, en que ha posibilitado cosechar información a la que hubiera sido imposible acceder de otra manera y, por otra, en que permite realizar una reconstrucción de la memoria colectiva existente en torno a la citada actividad.

⁵ Por ejemplo, la serie televisiva *Crònica d'una mirada* (TVC/ Mòn Diplomàtic, 2003) resulta útil por la tarea de documentación realizada acerca del cine marginal catalán de la transición y por la recopilación de testimonios de los protagonistas de esta actividad, entre otros aspectos.

⁶ Como ejemplos representativos de ambas tendencias, cabe mencionar el Cineclub Universitario de Salamanca (vinculado al SEU), fundado y dirigido por el cineasta Basilio Martín Patino, y el Cineclub Monterols en Barcelona, que fue puesto en marcha en un centro educativo afín al Opus Dei. Acerca de la trayectoria de estas iniciativas, véase Martín Patino (2003) y Caparrós Lera (2000).

⁷ Josep Miquel Martí Rom, junto con Joan Martí i Vals, fue además responsable del primer intento organizado para la producción y distribución de material fílmico alternativo en España. Concretamente, en 1974, la Cooperativa de Cinema Alternatiu y la Central del Curt, como fruto de su labor, empezaron a actuar indisolublemente unidas en cada una de las mencionadas ramas de la actividad cinematográfica, primero sólo en el ámbito catalán y luego en el resto del país.

⁸ Éste no era un caso aislado. Por ejemplo, la Coordinadora de Cineclubs de Sevilla, una de las entidades más activas en la región de Andalucía durante el período, estaba integrada por Ingenieros, Arquitectura y Medicina.

⁹ Entrevista realizada por la autora a Josep Miquel Martí Rom.

¹⁰ Entrevista realizada por la autora a Josep Miquel Martí Rom.

¹¹ Juan Sebastián Bollaín realizó durante estos años una producción cinematográfica independiente que estuvo marcada por su particular visión de la arquitectura al servicio del cambio social y de la

participación ciudadana: *La Alameda* (Juan Sebastián Bollaín, 1978); *C. A. 79, un enigma de futuro* (Juan Sebastián Bollaín y Nonio Parejo, 1979) y *Soñar con Sevilla* (Juan Sebastián Bollaín, 1980).

¹² Entrevista realizada por la autora a Juan Sebastián Bollaín.

¹³ Sobre la evolución de la Muestra Cinematográfica del Atlántico, consúltese Quirós (1998).

¹⁴ Sin duda, con el transcurso de los años, el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva se ha revelado como la iniciativa más estable en el torno de Andalucía. Un estudio de la historia de este certamen puede encontrarse en Quiroga (1999).

¹⁵ Acerca de la trayectoria de estos festivales, véase Galán (2002), Herrero (1997) y Llinás (1986).

¹⁶ Documento de discusión para el desarrollo de la ponencia “Festivales, Cultura y Democracia” en el ámbito del Festival de Benalmádena. Firmado por el Equipo de la Semana. Benalmádena, 7 de diciembre de 1979.

¹⁷ Si bien las películas de orientación alternativa producidas en España no tuvieron muchas oportunidades para alcanzar un desarrollo similar al de otros lugares, denotan en ocasiones la influencia de una serie de contactos esporádicos de sus artífices con los resultados de algunas iniciativas del mismo signo llevadas a cabo en el exterior. Además de las oportunidades que en este sentido brindaban los cineclubs y festivales como el de Benalmádena, hubo algunos privilegiados que tuvieron la ocasión de acercarse a los nuevos conocimientos y experiencias culturales que les habían sido vetados, generalmente a través de breves estancias vacacionales en países como Francia, Italia o Alemania. Estos pequeños viajes permitieron que un reducido conjunto de cineastas españoles tuviera la oportunidad de aproximarse a trabajos tan emblemáticos como los del grupo italiano Dziga Vertov, el colectivo francés Cinélutte, el cine de contra información del Newsreel americano, revistas como *Cinéthique* o festivales como el de Pésaro, nutriéndose así de la creatividad de los movimientos que se estaban desarrollando en otros lugares.

