

Estudios sobre el **Mensaje Periodístico**

ISSN-e: 1988-2696

<http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.59981>EDICIONES
COMPLUTENSE

De la práctica filmica a la crítica y analítica. El cine alternativo y militante en la prensa cinematográfica del tardofranquismo y la transición a la democracia (1967-1978)¹

Jorge Nieto Ferrando²

Recibido: 2 de mayo de 2016 / Aceptado: 21 de diciembre de 2016

Resumen. El cine alternativo producido en España en el tardofranquismo y la transición a la democracia viene acompañado de una importante reflexión sobre su naturaleza, tipología y función. A partir de una selección de publicaciones periódicas representativas, este artículo pretende analizar los temas que centran dicha reflexión: el cine amateur, el posibilismo, el cine político en Latinoamérica y Francia, el denominado “cine de las nacionalidades”, el cine militante y las nuevas tendencias en la reflexión y en la crítica cinematográfica. También se aprecia la incidencia de estas reflexiones en la producción de cine alternativo, en concreto en el militante y contrainformativo.

Palabras clave: Prensa cinematográfica; cine alternativo; cine político; posibilismo; “Nuevo Frente Crítico”.

[en] From film practice to critical and analytical practice. Independent and activist cinema in the film press from late Francoism to the transition to democracy (1967-1978)

Abstract. The independent cinema produced in Spain in late Francoism and during the period of the transition to democracy was accompanied by an important reflection on its nature, type and function. From a selection of representative periodical publications, this article aims to analyze the issues that are focused on in this reflection: amateur cinema, possibilism, political cinema in Latin America and France, the so-called “cinema of nationalities”, activist cinema and the new trends in thinking and in film criticism. The effect of these reflections is also noticeable in the production of independent cinema, particularly activist cinema.

Keywords: Cinematographic press; alternative cinema; political cinema; possibilism; “New Critical Front”.

Sumario. 1. Introducción. 2. La superación del amateurismo y la evolución terminológica. 3. La denuncia del posibilismo. 4. Francia, Latinoamérica y las nacionalidades. 5. Características y razón de ser del cine militante. 6. La práctica crítica. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas.

¹ Este artículo es producto del proyecto “Els mitjans audiovisuals i lluita per la democràcia (1969-1982)” (MEM001/17/00014), financiado por el Memorial Democràtic de Catalunya.

² Universitat de Lleida
E-mail: nietojordi@filcat.udl.cat

Cómo citar: Nieto Ferrando, Jorge (2018): "De la práctica filmica a la crítica y analítica. El cine alternativo y militante en la prensa cinematográfica del tardofranquismo y la transición a la democracia (1967-1978)", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 24 (1), 817-833.

1. Introducción

En el cine realizado al margen de las instituciones cinematográficas entre 1967 y 1978 confluyen una serie de prácticas que van desde la vanguardia estética hasta la militancia política, sin que podamos establecer con claridad muchas veces las diferencias entre una y otra, dado que en ocasiones la ruptura con las convenciones narrativas y representativas es planteada como una forma de lucha contra el sistema.

El cine alternativo, en especial el de cariz político, ha suscitado numerosas aproximaciones generales (Romaguera y Soler, 2006; Arnau, 2006; García-Merás, 2007; o Berzosa, 2009), a las que hay que añadir los trabajos sobre directores como Artero (Hernández y Pérez, 1998), Portabella (Fanés, 2008) o Soler (Francés, 2012). Ahora bien, en pocas ocasiones se ha abordado en profundidad la abundante reflexión crítica que antecede, acompaña e incluso sobrevive a la práctica del cine alternativo, muchas veces elaborada por los propios realizadores. Este artículo pretende aproximarse a dicha reflexión, aparecida en la prensa cinematográfica del momento, con los siguientes objetivos:

- El establecimiento del *horizonte* en el que es realizado y recibido el cine alternativo, aunque limitado a los textos producidos a partir de las películas y publicados en la prensa cinematográfica.
- La construcción de la genealogía de la reflexión sobre el cine alternativo de los años sesenta y sesenta, sobre todo a través de la apreciación de las propuestas latinoamericanas y francesas del momento.
- El análisis de las bases teóricas que sustentan este cine e intentan definir su naturaleza y función, donde puede percibirse desde la voluntad de diferenciarse del cine amateur y del cine disidente posibilista hasta el esfuerzo de categorización de sus diferentes prácticas, y entre ellas la militante y la contrainformativa.
- Finalmente, la apreciación de los estrechos vínculos entre la práctica filmica y la práctica crítica y reflexiva en este cine, difíciles de encontrar, al menos con la misma intensidad, en la producción comercial.

Con estos objetivos, la investigación se realiza a partir de ocho revistas representativas publicadas entre 1967 y 1978: *Otro Cine* (1952-1975), *Nuestro Cine* (1961-1971), *Dirigido por* (1972-), *Cinema 2002* (1975-1980), la segunda época de *Film Guía* (1976-1977), la primera época de *Arc Voltaic* (1977-1983), *La Mirada* (1978) y *Fulls de Cinema* (1978-1979). Todas ellas pueden situarse en el modelo de prensa cinematográfica especializado; es decir, dejan a un lado el culto a las estrellas de la pantalla para centrarse exclusivamente en la reflexión, la crítica, el análisis y la teoría del cine. Ha sido inevitable acudir también a algunos artículos

aparecidos en revistas no cinematográficas como *El Viejo Topo*, *Cuadernos para el Diálogo* y *Comunicación XXI*.

A partir de los contenidos de estas publicaciones hemos identificado los temas que centran la reflexión sobre el cine alternativo: el cine amateur, el posibilismo, el cine político en Latinoamérica y Francia, el cine de las denominadas “nacionalidades”, el cine militante y las nuevas tendencias en la reflexión y en la crítica cinematográfica. De su análisis puede inferirse también los lazos que unen unos temas con otros, así como su evolución a lo largo del tiempo. Finalmente, comparamos dicha evolución con la propia del cine alternativo realizado en España en las fechas que acotan el trabajo.

2. La superación del amateurismo y la evolución terminológica

Uno de los primeros puntos que marcan la reflexión sobre el cine independiente es la voluntad de diferenciarse con claridad del amateur, a pesar de que su origen hay que situarlo justamente en este (Romaguera y Soler, 2006). En sentido estricto, el cine independiente engloba al amateur; de hecho, tal como puede inferirse de las crónicas publicadas en *Cinema 2002*, ambos aparecen bajo etiquetas similares en los festivales cinematográficos como mínimo hasta mediados de los años setenta.

La práctica amateurista es apreciable desde los años veinte y está arraigada en cierta burguesía con intereses lúdicos en el cine. Esta poco a poco se reorienta desde el registro de acontecimientos familiares hacia la producción de ficción, de documental o a la experimentación. Pronto aparecen instituciones, como la catalana Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya, nacida a principios de los años treinta, que ejerce una importante labor proselitista mediante conferencias, revistas —*Cinema Amateur* y *Otro Cine*—, sesiones de cineclub y concursos. Por otra parte, el amateurismo se ve favorecido por la evolución de la técnica en los formatos subestándar: cámaras cada vez más ligeras, película que permite rodar con poca iluminación o equipos capaces de registrar el sonido directo con mayor fiabilidad.

El cine alternativo de finales de los años sesenta se encuentra con el ejemplo organizativo del amateurismo, su capacidad para generar una cultura propia y, sobre todo, con su experiencia a la hora de producir, distribuir y exhibir sin la obligación de responder a servidumbres comerciales y a ciertas limitaciones a la libertad de expresión. A las novedades técnicas apuntadas hay que añadir, además, el desarrollo de los proyectores portátiles, lo que permitirá exhibir películas en espacios en principio no destinados a ello, como, en el caso ya del cine militante, locales sindicales, parroquias, asociaciones vecinales, universidades e incluso fábricas.

Ahora bien, a pesar de estos antecedentes, a mediados de los años setenta se plantea la necesidad de superar las viejas concepciones sobre el cine no comercial del amateurismo que encarna la revista *Otro Cine*. Romero (1975) afirma que las circunstancias socioeconómicas del momento actual han permitido que las cámaras dejen de ser monopolio de las clases favorecidas. Esto, junto a un conocimiento intuitivo y generalizado del lenguaje audiovisual, posibilita reformular los intereses y objetivos del cine amateur. Superar el mero juego cinéfilo improductivo o la

imitación del cine profesional, hacer “un cine consciente y decididamente marginal, que se presente como total alternativa al cine comercial en cuanto productor de capital e ideología”, afirma Seguí (1975), es una exigencia del público asistente a los certámenes de cine independiente.

La búsqueda de la diferenciación con el cine amateur, al menos con el practicado hasta el momento, incluye una importante revisión terminológica que conduce al uso de nombres como “cine marginal” (Seguí, 1975), “cine libre”, “cine underground”, “cine pobre”, “cine alternativo” o “cine independiente”. Los colaboradores de *Otro Cine* consideran el cine independiente un punto medio entre el amateur y el profesional -en ocasiones un desarrollo del primero caracterizado por la mayor perfección técnica-. Pero prima la confusión a la hora de definir su independencia, si ésta es ejercida respecto a la industria, a la legislación cinematográfica, al público o a las convenciones narrativas del cine. La revista hace cierta autocritica al considerar que muchos de los caminos que está transitando el cine independiente debería haberlos abierto el amateur; incluso reconoce que los propios canales de exhibición del amateurismo, en especial los festivales, están reorientándose hacia este cine (Vall, 1968; Mestres, 1969; o Ripoll-Freixes, 1970).

El uso de unos términos u otros encierra mucho más que un cambio en las palabras. La I Muestra Nacional de Cine independiente, celebrada en Almería en 1975, precisa todavía más las palabras proponiendo la sustitución de “cine independiente” por “cine alternativo”, dado que su objetivo es constituirse en alternativa frente a la ideología dominante y su cultura, con una función social contrapuesta a la del cine comercial; una alternativa también a los modelos de representación de este cine -aunque sin caer en elitismos- y a sus estructuras de producción, distribución y exhibición (*Cinema 2002*, 1975a y b). La independencia puede ser solo económica, y los directores que la practican aspiran a introducirse en la industria, o una marginación impuesta por las circunstancias y asumida políticamente, lo que conduce al cine alternativo (Martí Rom, 1978). Los debates en las IV Jornadas do Cine do Ourense consideran el cine alternativo “como una parcela más de ese amplio *cine independiente* (o mejor: *cine marginal*)”, además de situar al cine de las nacionalidades entre las alternativas a la producción dominante en el Estado Español (Martí Rom, 1976).

Al mismo tiempo empieza a parcelarse el campo del cine alternativo. Seguí (1976), teniendo como referente la producción valenciana -aunque sus categorías pueden extrapolarse, con los necesarios ajustes, al resto de la producción alternativa del momento-, establece una distinción entre cine alternativo en tanto que realizado en círculos diferentes a los comerciales y “como resultado de la ampliación de los posibles que ofrece el medio filmico. Posibles en el campo de lo *decible*, y posibles en cuanto a la utilización del medio fuera de los límites del cine como espectáculo”. El director y crítico considera, además, que en este cine pueden distinguirse siete categorías: “Deconstrucción de lo cotidiano” -enfrentamiento al uso de la vida cotidiana como vehículo de transmisión e interiorización en el cine dominante, así como a sus efectos de transparencia e identificación-, “Poética de lo cotidiano” -tratamiento poético de la realidad inmediata-, “El medio como problema” -“el desvelamiento de los mecanismos del medio cinematográfico”-, “La inserción en lo cotidiano” -análisis filmico de la realidad e inserción en la

propia realidad-, “Cine de (contra) información”, “Procesos de lo real/concreto” - denuncia de problemas concretos que tiene por interlocutores a sus afectados- y “El trabajo y sus procesos”³.

3. La denuncia del posibilismo

En ocasiones la reflexión sobre el cine alternativo aparece ligada a la denuncia del posibilismo, tanto en su vertiente discursiva como institucional. El discurso disidente/opositor posibilista comienza a servirse ya desde los años cincuenta de algunos recursos retóricos para abordar temas conflictivos, en especial interpretaciones alternativas a las oficiales sobre la Guerra Civil y sus consecuencias⁴. El posibilismo se institucionaliza al apreciar las instituciones cinematográficas de la dictadura los beneficios propagandísticos de mostrar en las pantallas internacionales cierta disidencia tolerada y controlada. Se permite y promociona de esta manera la producción de determinadas películas *de autor*, potencialmente conflictivas, que con toda probabilidad despertarán poco interés entre el público interior, más aún debido al carácter críptico del discurso posibilista. A partir del regreso en 1962 de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro con el decálogo de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca bajo el brazo (Nieto y Company, 2006), el posibilismo se vuelve doctrina, y uno de sus resultados es el Nuevo Cine Español.

Es en *Nuestro Cine*, la revista que más había contribuido a difundir el Nuevo Cine Español, donde surgen las primeras críticas al sistema ideado por García Escudero. En el número 60 (1967) aparece “El pobre cine *joven*”, donde Martínez Tomás reconoce que su política cinematográfica ha estimulado la producción de un grupo de películas que “recurren a un hermetismo o a unas piruetas cabalísticas para hacer creer que se trata de algo trascendente”, y ello las aleja de las pantallas españolas. Pocas entregas más tarde De Lasa (1967) exige, tomando las palabras de Berlanga, “que el estado deje de proteger al cine nacional y que le conceda a cambio otra cosa muchísimo más importante: La libertad de expresión”. El autor también recoge en breves testimonios las opiniones de algunos directores sobre la autocensura a la que someten su trabajo, lo que conduce al “miedo que tiene uno siempre de que lo que uno quiere decir no se entienda”, según Saura, o al enfrentamiento entre el autor y su propia obra “porque se da cuenta de que no dijo ni una mínima parte de lo que pudo, debió o quiso decir en principio”, en opinión de Nunes.

Ahora bien, es en “Cineastas independientes, una tendencia del cine español”, de Molina Foix (1968), donde se vincula la superación del Nuevo Cine Español al surgimiento del cine alternativo. El autor considera que la irrupción de los jóvenes

³ Seguí ejemplifica su argumentación con las películas *De la finestra estant* (Vidal, 1974) -“Deconstrucción de lo cotidiano”-, *Espacios imaginarios* (Montes, 1976) -“Poética de lo cotidiano”-, *Manual de ritos y ceremonias* (Seguí y Montes, 1973) -“El medio como problema”-, *Pedralba, julio'76* (Seguí, 1976) -“La inserción en lo cotidiano”- o *Las hilanderas* (Montes, 1976) -“El trabajo y sus procesos”-.

⁴ Véanse, por ejemplo, *Muerte de un ciclista* (1955) y *La venganza* (1958), de Bardem.

cineastas que formarían el NCE fue una sustitución plácida de los viejos directores para seguir ejerciendo su misma función respecto a las instituciones cinematográficas. La esperanza para lograr una auténtica ruptura reside en el cine alternativo, sobre todo por el hecho de moverse al margen de las estructuras industriales e institucionales. Este cine, que nace del amateurismo y muestra gran diversidad, comparte la lucha “contra las limitaciones expresivas y la exigencia de una labor independiente que alcance a un nuevo público y a un diferente concepto de espectáculo”. Ahora bien, el cine alternativo debe profundizar en “la voluntad de despego ideológico [...] de la industria y de las limitaciones que esta comporta, el deseo de una labor artística absolutamente desligada de los mecanismos represivos establecidos a diversos niveles, la aspiración a formular un nuevo lenguaje expresado con total libertad y de manifestar una ideología sin el habitual escamoteo”. Según el autor, esto requiere establecer redes de distribución y exhibición, así como conexiones internacionales con los recientes colectivos alternativos aparecidos en Francia.

Otro de los ataques, quizá el más contundente, contra el posibilismo, el Nuevo Cine Español y las Conversaciones de Salamanca proviene de las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, celebradas en Sitges en 1967. Tal como recogen los hermanos Pérez Merinero (1973), “Sitges supuso [...] una *revisión a fondo* de Salamanca y su concreción NCE”, y sobre la base de esto se llegó a afirmar que “el cine en cualquier país del mundo es la expresión de la clase dirigente”. Los sitgistas exigen la autogestión, el “control de la obra por los que la hacen”, denuncian la protección como otra forma de represión y rechazan cualquier tipo de censura y una industria cinematográfica basada en la explotación: “Transformar las estructuras de producción y consumo del cine, es nuestra única forma de participar en la transformación de la realidad. El posibilismo es la perpetuación del sistema”.

Las conversaciones de Sitges habían incluido reflexiones concretas sobre la razón de ser del cine. Así, según los Pérez Merinero, los sitgistas entendían el cine “como un arma de lucha por la Descolonización Cultural”, un medio para reflexionar sobre las relaciones de producción y la sociedad del espectáculo: “Lo que caracteriza al sitgismo [es] la abolición del ESPECTÁCULO MERCANTIL TOTALITARIO MUNDIAL, expresión última y más acabada de ese régimen de apropiación total de la vida humana que reposa sobre el antagonismo entre dirigentes-dirigidos [...] a través siempre de lo que los grupos dirigentes presentan como sagrado: la cultura”. Según los autores, esto había conducido a la práctica de películas como *Del tres al once* (1968), *Blanco sobre blanco* (1969) y *Sobre la miseria de la pedagogía bajo cualquiera de sus disfraces* (1971), de Artero, y *Esta es la película* (1968), de Costa.

El rechazo del posibilismo afecta también a sus últimas formulaciones: el cine de la denominada “tercera vía”, el cine reformista que aborda el pasado tras la muerte de Franco y las últimas producciones de Querejeta y Saura. La Tercera Vía, según Company y Esteve (1975), se caracteriza por buscar la sencillez en aras de la eficacia, por la elaboración y transmisión de unos supuestos éticos, morales, tal vez políticos, que escapen al control de la dictadura dulcificando los temas más

escabrosos, aunque sin cuestionar nunca el dispositivo filmico⁵. El caballo de batalla del cine de la reforma es la recuperación de un pasado proscrito -la guerra civil y la posguerra sobre todo-, sin que en realidad produzca un conocimiento acerca del mismo (Company, 1977; Monterde, 1978) ni exceda las nuevas fronteras que pautan los límites de lo decible y lo visible: el nuevo consenso de la transición y los requerimientos de la industria cinematográfica. Igualmente cuestionable ahora es el cine de Querejeta y Saura, considerado por Rentero (1976) en su crítica a *Cría cuervos* (1976), la “oposición permitida” al régimen franquista. Las circunstancias han cambiado y pueden realizarse películas que aborden determinados temas de manera literal. Pero Saura ha convertido la lectura entre líneas en una clave de su estilo, aunque ello le conduzca a un “cine restringido y elitista, intelectualizado y no revolucionario, supuestamente político pero ambiguo”. En *Cría cuervos* “el espectador siempre se encuentra desbordado por la clave simbólico-subterránea”.

4. Francia, Latinoamérica y las nacionalidades

Los hermanos Pérez Merinero vinculan las propuestas sitgistas a la aparición en Francia de los grupos Dziga Vertov y Medvedkin, así como a las reflexiones sobre cine en la revista *Cinéthique*.

No obstante, es difícil encontrar un reflejo de la efervescencia del cine militante francés en las publicaciones cinematográficas españolas, al menos hasta los años setenta. En *Nuestro Cine*, por ejemplo, aparecen textos dedicados a *Loin du Vietnam* (VV.AA, 1967) y a *Lotte in Italia* (Godard y Gorin, 1970), pero es con “Godard, una aventura política” (García y Llinás, 1971) cuando la revista entra en detalle en este cine. García y Llinás comienzan con una reflexión sobre las relaciones entre cine y política, negadas, como indican, por el idealismo burgués. El objetivo del “cine-espectáculo” es la alienación de la clase a la que se dirige. El propósito de un cine revolucionario es intentar invertir esta función ideológica. Los denominados “films sociales” -el neorrealismo o el cine progresista norteamericano- han sido exclusivamente reformistas. Un cine revolucionario debe generar “una inversión de los valores y de las normas por las cuales hasta ahora se ha regido el medio de expresión cinematográfico”. Según los autores, Godard ha discurrido desde unas películas carentes de compromiso a la práctica de un cine revolucionario:

Se ha desplazado entre dos polos: 1) Individualismo, conciencia de que se dirige a (y es consumido por) un público burgués (masoquista) a quien hay que hostigar, molestar, violentar en sus sistemas de valores (incluyendo el código tradicional cinematográfico), hacia (2) una conciencia de clase, ignorancia total del público burgués, análisis materialista de una serie de hechos (situaciones) políticos, didactismo (consecuencia directa de lo anterior).

⁵ Podríamos situar en la tercera vía películas como *Españolas en París* (1971) y *Vida conyugal sana* (1974), de Bodegas, o *Tocata y fuga de Lolita* (1974) y *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (1975), de Drove.

Hay, por tanto, continuidad entre ambas etapas, y en la segunda -Lotte in Italia (1970), por ejemplo-, a su quebranto de los códigos añade la conciencia política, aunque sea más intuitiva que racional (García y Llinás, 1971).

Con anterioridad a este trabajo *Nuestro Cine* (1970) reproduce una conversación entre Godard y el argentino Solanas en la que ambos directores exponen su concepción del cine revolucionario. Mientras el primero insiste en que sus películas en esos momentos participan en la lucha política, buscan dar la palabra a los obreros, y ello le deja fuera del sistema, Solanas es mucho más explícito: su objetivo es utilizar el cine como un arma, hacer un cine nacional subversivo enfrentado a la situación de explotación que viven los países latinoamericanos. Este es el otro referente cinematográfico que puede apreciarse en la reflexión sobre el cine alternativo de cariz político.

Del cine latinoamericano interesa su búsqueda de un lenguaje propio, apegado a la realidad sociocultural de los diferentes países, antiimperialista, nacionalista e ideológicamente militante. Este cine parte de la ineffectividad de sustituir unos contenidos impropios por otros propios y comprometidos sin operar una revolución formal, sin lograr modelos de representación autóctonos ajenos a los impuestos desde el exterior. Todos estos aspectos son abordados por Rodríguez (1967) en “Notas previas para una autoconciencia estética del cine del tercer mundo”, publicado en *Nuestro Cine*. El autor considera que solo es posible valorar este cine en relación con “el ámbito cultural general de la civilización en que se produce”. Ello conlleva evitar categorías interpretativas de pretensión universal que esconden el dominio imperialista. El “cine subdesarrollado”, además, debe insistir en la creación de una estética propia, diferenciada, y protagonizar unos procesos evolutivos autónomos. El hecho de que este cine nazca en entornos con escasa tradición cinematográfica puede ser una ventaja a la hora de crear unas maneras de hacer propias que busquen su identidad en la cultura popular. Buena parte de los textos que abordan el cine latinoamericano inciden en los mismos puntos (Jacob, 1969, *Cinema 2002*, 1977). Getino, entrevistado a propósito de *La hora de los hornos* (1968) (Martínez Torres, 1969), insiste en que “el problema de la cultura o del cine en América Latina está vinculado íntimamente al proceso de la liberación y a la construcción de nacionalidades”. El director sitúa su película dentro de los grupos que en América y en Europa están empleando el cine “para trabajar políticamente”.

El vínculo entre nacionalismo y militancia a propósito del cine político latinoamericano influye directamente en la reflexión sobre los denominados “cines de las nacionalidades”. En 1976, las *IV Jornadas do Cine do Ourense* concluyen con la Declaración de los Cines Nacionales, donde se entiende por “cines nacionales los que conciben el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado Español” (Martí Rom, 1976). Estos cines han de recoger y mostrar las características propias de cada pueblo. Los debates generados durante las jornadas inciden en la necesidad de crear unas infraestructuras para su desarrollo y promoción. También Antolín (1977), en su crónica publicada en *Cinema 2002* del *II Simposio de Estudios Cinematográficos*, celebrado en junio de 1976 y dedicado al mismo tema, señala que “los futuros cines nacionales, en tanto que alternativa

ideológica, deben romper con los códigos inherentes al cine de consumo y dominante, proponiendo una alternativa de clase, tanto a nivel de [...] contenido -ideológico- como a nivel de discurso formal -estético-", pero todo ello siendo compatible con la creación de unas estructuras que lo estimulen.

La revista *Cinema 2002* se lanza al apoyo de estos cines. Así, aparte de las aportaciones comentadas, publica reportajes sobre cine canario, gallego o valenciano. Destaca, sin embargo, el dossier del número 38 (1978) dedicado al cine catalán. En este se aborda la evolución del cine en Cataluña hasta su situación actual, para detenerse en ámbitos como el cineclubismo, el cine amateur y la producción alternativa. Especial mención merece la descripción de Romaguera (1978) de los trabajos sobre cine desarrollados en el *Congrés de Cultura Catalana*. La revista reproduce el "Manifiesto para una cinematografía catalana al servicio del pueblo de los países catalanes", destinado a orientar las iniciativas en el campo cinematográfico en el marco de las futuras instituciones autonómicas. Las propuestas quedan resumidas en la creación de un departamento de cinematografía con el objeto de regular la actividad cinematográfica, fomentar la enseñanza del cine o, entre otras actividades, coordinar las relaciones entre cine y televisión, así como de servicios de producción de cine documental e informativo.

El carácter alternativo del cine de las nacionalidades y las regiones acaba concretándose casi en exclusiva en los esfuerzos por crear una cinematografía propia. Como señala Pérez Perucha (1996), muchos de los directores que apostaron por este cine aspiraban en el fondo a realizar películas comerciales que llegaran al público y a contar con el apoyo de medidas políticas en sus propias regiones, aunque en un primer momento estuvieran abocados a la marginalidad.

5. Características y razón de ser del cine militante

En su trabajo *El cine militante* (1976), Linares considera al cine de intervención política la antítesis del cine de puro entretenimiento y un instrumento de lucha en manos de las organizaciones y los partidos revolucionarios contra la explotación y la opresión. Este cine debe atender a problemas sociales concretos, pero buscando siempre extraer conclusiones generales. Su valor se mide por su capacidad para concienciar e incluso ser un revulsivo para la actuación política. El autor incide también en que el cine militante debe entenderse como un acto comunicativo bidireccional. Para ello tiene que dotarse de unos circuitos independientes de los comerciales que garanticen el intercambio y el debate, acercase a las fábricas, a los barrios, a los centros de enseñanza, etcétera. La comunicación bidireccional implica también la posibilidad de participación del destinatario, en muchas ocasiones los propios protagonistas de las películas, en su producción y realización definiendo los acontecimientos o la perspectiva desde la que son narrados. Ambas estrategias son una manera de actuar contra la impositiva "cultura de masas".

Linares toca dos aspectos clave que centran buena parte del debate sobre este cine: su carácter sinecdótico y el papel de su público. En el primero insisten los propios realizadores. Así, por ejemplo, los miembros de Equipo Dos (1975) señalan que el propósito de su película *Anticrónica de un pueblo* es "dar noticia de un pequeño y cerrado grupo social, con sus características. Incitamos a una

generalización de los resultados en otros núcleos pequeños, desmitificando la visión que se ha dado de ellos. Intentaremos señalar las fallas estructurales de esa sociedad y la voluntad del poder en que permanezcan constantes”. En lo referente a la relación con el público, surge también la cuestión de si la deseable ruptura con el cine burgués y sus códigos no supone realizar películas crípticas e inaccesibles para la clase trabajadora, y por tanto ineficaces. Linares es tajante al respecto: “Cualquier film militante que, por deficiencias del mismo, esoterismo o dificultad de comprensión de su lenguaje [...], no contribuya a aumentar el nivel de conocimientos y de formación política de las masas [...] será un film absolutamente inútil” (1976). Lo que caracteriza al cine militante es su contenido explícitamente político, sin que tenga que inferirse de interpretaciones (1976) ni ello suponga suscribir la ortodoxia de ninguna formación política. Algunos críticos y directores ponen el acento en este punto; otros, sin embargo, consideran más relevante su condición de cine alternativo respecto al burgués (VV.AA., 1977).

El colectivo Marta Hernández (1976a) sitúa el cine alternativo de carácter político en un marco amplio, y considera que es inviable, al menos en su estado actual. Según sus miembros, “la función de todo aparato ideológico de Estado es la reproducción [...] de la explotación del hombre por el hombre; en definitiva, de las relaciones de producción. Es decir, la interiorización de un discurso que puede estar en contradicción con la práctica social de un sujeto”. El aparato ideológico es el lugar de la lucha. Los “trabajadores de la cultura” no deben eludir el combate buscando canales alternativos, ya que esto supone reconocer su omnipresencia. Así, consideran mucho más interesante y oportuno que la producción alternativa el cine de la denominada “tercera vía”, encarnada por el productor Dibildos, en tanto que manifestación del desarrollo de una incipiente burguesía cinematográfica: “Solo un estadio más avanzado proporcionará una plataforma suficientemente abundante que permita arrancarle la posibilidad de un cine cuestionador”. La revolución burguesa en el cine, sujeta al posibilismo, es un paso necesario e inevitable para la posterior revolución proletaria. Solo entonces será posible un cine que no sea “simple escaramuza escasamente efectiva”.

Herederó profundiza en algunos de estos aspectos en “Lenguaje y práctica del cine político” (1977). El autor plantea las diversas opciones que presenta el denominado “cine político”. Así, detecta un cine con preocupaciones sociales y políticas destinado a satisfacer las necesidades de un grupo de ideología progresista que “desvela idénticas justificaciones mercantiles que la producción rutinaria de consumo y [...] se encuentra sujeto a las mismas contradicciones, tanto ideológicas como de mercado”, aunque genere algunas propuestas analíticas de considerable profundidad. Es un cine que canaliza sus tesis a partir de un protagonista individualizado, no cuestiona las estructuras narrativas del cine dominante y busca el efecto-realidad. Ahora bien, según el autor, el compromiso en el cine requiere indagar en sus medios de expresión: “De aquí se deduce que no sólo lo que se dice, sino también cómo se dice, deben ser replanteados en profundidad en dirección hacia una real operatividad comunicacional y política. [...] Lo político del contenido no puede constituirse por sí solo en factor [...] determinante marginando los modos de producción y su elaboración lingüística”. Un cine así planteado, sin embargo, tiene el problema de que las rupturas expresivas, acordes con su función política, y el recurso al sistema de producción y circulación independiente, pueden

reducir su incidencia social. Para Heredero una forma de resolver esta situación es desarrollar canales alternativos de exhibición como los cineclubs y, en cierta sintonía con los planteamientos de Marta Hernández, intentar explotar las contradicciones del aparato cinematográfico “en beneficio de las clases mayoritarias trabajando en su interior, intercalando puntos de vista extraños y contribuyendo así a agudizarlas”.

Desde la reflexión también se suceden los intentos de categorizar el cine militante. Respecto a los vínculos que los cineastas tienen con entidades, organizaciones y asociaciones, puede diferenciarse, tal como afirman los redactores de *Cinema 2002* (1975), un *cine de aparato* de un *cine militante*. El primero vehicula intereses definidos y es una manifestación de ideologías concretas, normalmente alternativas a las del cine comercial. El cine militante, sin embargo, no responde a una ideología concreta, sino que, poniendo el acento en su carácter contrainformativo, actúa como “testimonio de una realidad que pueda posibilitar la reproducción y constatación de hechos que nos son escamoteados por los noticiarios oficiales”. Los miembros del colectivo Equipo Dos (1975) consideran, sin embargo, que existen tres niveles de significación en el cine alternativo: el *expresivo*, que no pasa de la mera catarsis individual; el *informativo*, cuyo objetivo es atender a las exigencias sociales y, como su nombre indica, informar a los públicos sobre aquello que eluden o manipulan los medios de comunicación de masas; y el *motivacional*, donde la película crea conciencia en los públicos e incita a la actuación. Lo fundamental es la dimensión informativa y motivacional, sin caer en lo panfletario y facilitando la fácil comunicación e interpretación. No obstante, Font y Esteve (1976), en su crónica de la Mostra Internacional de Cinema Intervenção celebrada en Estoril en 1976, señalan algunos problemas de ambas dimensiones del cine de intervención: por una parte, el cine contrainformativo corre el riesgo de evitar abordar un punto de vista consciente, incluso puede refugiarse en la objetividad para ocultar la línea política que formaliza el discurso; por otra, más allá de la vertiente informativa, el cine que aborda luchas concretas con la voluntad de intensificarlas y popularizarlas puede conducir, debido a la necesidad de eficacia política, a unas imágenes “que solo buscan el impacto en el espectador, sin poder de análisis, de debate político”.

A partir de 1977 empieza a valorarse la repercusión de las nuevas circunstancias políticas en el cine militante. Blasi (1977) considera que debe redefinir sus objetivos y estrategias y someterse a una profunda autocrítica. El cine alternativo y militante se ha caracterizado por el “olvido sistemático de estar involucrado, por el mero hecho de valerse del cine como medio de comunicación, en las contradicciones específicas de un Aparato Ideológico al servicio de la política cultural de la clase dominante; contradicciones que no se resuelven por la simple marginación respecto a los canales comerciales de producción y distribución”. Las circunstancias vividas bajo el franquismo, además, han propiciado películas que priorizan la contrainformación sobre cualquier trabajo en el discurso cinematográfico. La desaparición de la censura supondrá, según el autor, el desarrollo de un cine que ocupe el espacio de la producción alternativa, siempre que sea rentable en términos ideológicos o económicos para el aparato cinematográfico. La televisión también comenzará a emitir informaciones silenciadas anteriormente, perdiendo su justificación el cine contrainformativo.

Ante esta situación, “encerrarse en los guetos a los que el cine militante nos empuja por simple purismo militante no sólo es falso, pues nadie puede considerarse a salvo de la ideología dominante, sino que, aparte de dejar abandonado al enemigo el terreno de la lucha ideológica, [...] indica un perfecto desconocimiento de los mecanismos a través de los cuales se vehicula la ideología dominante en el aparato cinematográfico”.

6. La práctica crítica

Blasi también apunta una cuestión esencial: la lucha en el interior del aparato cinematográfico debe desplegarse igualmente en el frente de la crítica cinematográfica.

Buena parte de las reflexiones sobre el posibilismo y el cine militante pueden situarse bajo la impronta de un nuevo paradigma crítico y analítico. Sustentado en el marxismo y la semiótica, su objetivo es el rigor, la científicidad, la superación del impresionismo, de la cinefilia autoral y del comentario *contenudista* de corte sociológico, y se concreta en análisis sintomáticos que buscan desentramar la ideología subyacente en las películas. Dicho paradigma ya lleva un tiempo agitando la crítica europea -sobre todo en revistas como *Cahiers du cinéma* y *Cinéthique*-, pero no tiene repercusión en la española hasta que a principios de los años setenta aparezca el denominado “Nuevo Frente Crítico” (Aranzubia y Nieto, 2013), y en concreto los colectivos F. Creixells y Marta Hernández. Sus primeros textos aparecen publicados en revistas tan diversas como *Destino* y *Tele/Expres*, *Cambio 16*, *Contrastes*, *Destino*, *Doblón*, *Posible* o *Comunicación XXI*.

Como han señalado Aranzubia y Nieto (2013), de los textos del “Nuevo Frente Crítico” se infiere el estrecho vínculo entre la práctica crítica y la militancia política. Las aportaciones del colectivo Marta Hernández, por ejemplo, están centradas desde una postura combativa en la reflexión sobre el aparato cinematográfico español -más en concreto las instituciones, la legislación en materia cinematográfica o la organización industrial- (1976b), en la revisión de la historia del cine español bajo el franquismo (1975 y 1976) y en sentar las nuevas bases de la crítica cinematográfica y el análisis filmico. Esto último puede apreciarse en dos textos muy relevantes que publica en *Comunicación XXI*: “Cine contra realidad” (1974a) y “Los mecanismos de comunicación del cine de todos los días. De la crítica al análisis semiológico” (1974b). En el primero los miembros del colectivo constatan el enfrentamiento entre posturas idealistas y materialistas en los ámbitos de la ideología, la cultura y la estética, así como su concreción en el cine. La clave del idealismo es “la confusión entre el signo (la llamada *imagen*) y la realidad significada (lo *representado* por esa imagen o -en términos de Foucault- entre la palabra y la cosa”. El desarrollo técnico del cine y la reflexión teórica han afianzado el vínculo entre la imagen y la realidad, que formaría parte de los signos naturalizados tan propios de la sociedad burguesa. Para los autores, citando a Barthes, los signos naturalizados “no se manifiestan como signos y pasan a través de un código falso, el código de lo natural [...]. El disfraz del signo es la forma misma de la alienación del signo. [...]. Desalienar el signo [...] manifestando el código del que forma parte [...] constituye la tarea verdaderamente política de todo

arte nuevo” (1974a). A este trabajo debe dedicarse también el analista, y para ello los autores señalan la relevancia de las aportaciones de Barthes, Pierce, Greimas, Lévi-Strauss, Todorov, Jakobson, Eco, Hjelmslev, Genette, Althusser, Garroni, Metz o, entre otros, Della Volpe.

En el segundo artículo afirman que a la aparente obviedad de las imágenes filmicas como freno para su análisis científico hay que añadir el hecho de que el arte, y dentro de este el cine, viene apuntalado por la contemplación de la creación artística como un misterio casi religioso. La alusión a la cinefilia es evidente, pero tampoco consideran mejor la crítica progresista, sustentada en el “efecto de realidad” de la imagen filmica, que se reduce a banales comentarios sociológicos, con respuestas conocidas de antemano, a partir de la aplicación de un esquematizado y elemental materialismo histórico (1974b). En oposición a esto, Marta Hernández desarrolla un esquema de análisis que contempla las unidades narrativas, la redundancia u originalidad del texto, el género, el “efecto de realidad”, el tipo de discurso, el efecto ideológico, el punto de vista, el recurso al mito como, siguiendo a Barthes, sistema doble de significación o las audiencias a las que se dirige, y aplica dicho esquema a numerosos comentarios de películas en la revista con el objeto de “desvelar [...] la estructura de los mecanismos de comunicación con los que cuenta el cine, y las distintas articulaciones que engarzan estos mecanismos con las ideologías que soportan y hacen posible. Buscar las distintas articulaciones entre estos dos tipos de estructuras (la *estructura significativa*, por un lado, y la *estructura ideológica* por otro)” (1974b).

Puede afirmarse que ambos artículos construyen el programa que después desarrollan publicaciones cinematográficas como *Film Guía* (en su segunda etapa), *La Mirada*, *Arc Voltaic* o *Contracampo*, aunque su influencia, como hemos visto, es apreciable también en algunos textos de *Cinema 2002* y *Dirigido por*. Así, en los números 13 (1976) y 14 (1977) de *Film Guía* se justifica el cambio de línea editorial en la revista con el rechazo a la crítica idealista anterior y su ausencia de método: el objetivo ahora es estimular aproximaciones a las películas que denuncien su condición de mecanismo alienante (Domènech, 1976), el “desenmascaramiento del papel que se otorga al film dentro del proceso ideología dominante-film-espectador, ha de ser considerado primordial” (Domènech, 1977).

No obstante, los hermanos Pérez Merinero (1976), que habían formado parte de Marta Hernández, cuestionarán su práctica crítica tildándola de “perdigonazos dispersos que solo producen un molesto escozor en el trasero del idealismo”. Para ellos el colectivo había abandonado una parte importante de sus proyectos, como la práctica filmica o la labor cineclubista, pasando a convertirse “en un brillante crítico, un comunicólogo eficiente y un charlista ameno, [que] reduce su intervención a la práctica crítica”. Sus opiniones se sustentan en los artículos de Marta Hernández publicados en *Comunicación XXI* y en el ya citado “Un posible cine alternativo” (1976a), ejemplo, en su opinión, del deslizamiento hacia la derecha del colectivo, al que acusarán de colaboracionista y de renunciar al enfrentamiento haciendo el juego a la burguesía cinematográfica. Con independencia de lo ajustado o no de estas apreciaciones, lo cierto es que a partir de 1978, cuando comienza la agonía del cine político alternativo, es la crítica y el análisis el único ámbito de lucha en el campo cinematográfico que queda en pie.

7. Conclusiones

La práctica reflexiva y crítica precede, acompaña y sobrevive a la práctica filmica alternativa y militante, además de influir en ella de manera determinante.

Lo primero que podemos apreciar es el intento de definir el *cine independiente*, del que se van decantando dos términos: *cine alternativo* y *cine militante*. El cine alternativo puede serlo respecto a las instituciones cinematográficas, al modelo de representación hegemónico o a una cultura centralista que ahoga bajo el franquismo a las culturas periféricas. No necesariamente deben coincidir las tres acepciones del término. Esto es apreciable en la reflexión sobre el cine de las nacionalidades, que discurre de la necesidad de crear películas ligadas culturalmente a las distintas realidades regionales o nacionales, con un “modelo de representación” propio y la voluntad dar voz a los marginados -frente a un estado uniformizador, pero también frente a los poderes económicos-, hacia el más pragmático objetivo de dotarse de unas instituciones y una industria autóctonas. Es la diferencia existente, en el caso catalán, entre títulos como *D'un temps, d'un país* (Soler, 1968) o *Som una nació* (Martí Gich, 1976) y la realización de películas comerciales como *La ciutat cremada* (Ribas, 1976) o *Companyys, procés a Catalunya* (Forn, 1979). Se mantiene la voluntad de vincular el cine a la cultura propia, pero por el camino quedan aspiraciones más rupturistas que ligaban ésta a la transformación social y al desarrollo de un modelo de representación alternativo.

Por otra parte, el cine militante en ocasiones se confunde con el cine contrainformativo. La práctica filmica muestra, sin embargo, que hay películas que apenas van más allá de informar sobre aquello que tiene una limitada repercusión en los medios de comunicación -*Montserrat, assemblea d'intel·lectuals* (Muntanya) (Comissió de Cinema de Barcelona, 1971)- y otras que, a partir de la contrainformación, dan un paso más y buscan despertar la conciencia e incluso el estímulo de acciones políticas concretas -*El cuarto poder* (Lumbreras y Soler, 1970) o *A la vuelta del grito* (Lumbreras y Lisa, 1977), por ejemplo-.

El otro punto importante de la reflexión sobre el cine alternativo es la cuestión del modelo de representación. Mientras algunos críticos y directores inciden en la claridad expositiva, otros consideran que la ruptura con el “efecto de realidad” es también una forma de lucha política. Esta es la postura del Nuevo Frente Crítico. No obstante, antes y después de que aparezcan sus aportaciones en diferentes publicaciones encontramos películas que apuestan por el extrañamiento y la exhibición de las marcas que denotan su condición de construcción y artificio: *Monegros* (Artero, 1969), *Sega Cega* (Gandía Casimiro, 1972), *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Portabella, 1976) o *Numax presenta...* (Jordà, 1977).

Muchas de las reflexiones sobre el modelo de representación y sobre el cine de las nacionalidades derivan de las apreciaciones acerca del cine político latinoamericano; un cine cuyo axioma principal es la inutilidad de sustituir unos temas por otros para conseguir una producción propia y revolucionaria, dado que esta debe venir acompañada del desarrollo de unas formas autóctonas. Cuando, con cierto retraso -en gran medida debido a la consideración previa que despierta el “cine burgués” de la Nouvelle Vague-, comienza también a atenderse al cine militante francés, y en concreto a las películas de Godard, se plantean problemas

parecidos. No obstante, y a pesar de su limitado eco en la crítica en un primer momento, la experiencia francesa de finales de los años sesenta aporta cuatro elementos clave al cine político alternativo del tardofraquismo y la transición: la práctica de la producción y realización colectiva, que supone un rechazo un rechazo del autor en tanto que concepción propia del cine burgués -Colectivo de Cine de Madrid, por ejemplo-, la interacción con los grupos sociales protagonistas de las películas, con los que se negocia incluso la responsabilidad en su realización -*La ciudad es nuestra* (Calabuig y Condor, 1975), *O todos o ninguno* (Lumbreras y Lisa, 1976) o *Numax presenta...*-, el intento de desarrollar estructuras alternativas de producción, distribución y exhibición, para lo que también cuentan con la experiencia previa amateurista, y, finalmente, el vínculo ineludible entre la práctica filmica y la práctica crítica y reflexiva.

La aparición de nuevos realizadores alternativos se vincula a la superación del posibilismo. El tema del posibilismo colea hasta finales de los años setenta respecto al cine comercial. Ahora bien, es indudable que las películas alternativas salen del paraguas de la protección de las instituciones cinematográfica, y por tanto quedan al margen del posibilismo institucional. Pero todavía recurren a estrategias propias del posibilismo discursivo, en concreto la ironía, la parodia o la sinécdoque -piénsese, por ejemplo, en *Noticiero RNA* (Soler, 1970) o *El campo para el hombre* (Lumbreras y Lisa, 1975)-. La diferencia reside en que mientras en el cine que sigue los canales institucionales son recursos para, sobre todo, negociar con las diferentes restricciones del contexto -la censura, la nueva ideología del consenso en la transición o la propia industria-, en el cine alternativo de carácter político tienen una finalidad persuasiva en relación con su función: contribuir a la concienciación e incluso en la actuación de su público respecto a determinados problemas sociales y políticos.

8. Referencias bibliográficas

- Antolín, Matías (1977): "II simposio de estudios cinematográficos. El cine de las nacionalidades". *Cinema 2002*, 31, 57-65.
- Aranzúbia, Asier y Nieto Ferrando, Jorge (2013): "Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años setenta". *Secuencias*, 37, primer semestre, 62-82.
- Arnau Roselló, Roberto (2006): *La guerrilla de celuloide*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.
- Blasi, Ernest (1977): "Buscar el campo de batalla". *Arc Voltaic*, 1, 5-6.
- Berzosa, Alberto (2009): *Cámara en mano contra el franquismo*. Buenos Aires, Ediciones al Margen.
- Cinema 2002* (1975a): "Proyecciones paralelas a la muestra oficial de Almería". *Cinema 2002*, 8, 60- 64.
- Cinema 2002* (1975b): "El Manifiesto de Almería como punto de partida". *Cinema 2002*, 10, 58-59.
- Cinema 2002* (1977): "Cine chileno, en tres secuencias". *Cinema 2002*, 25, 28-63.
- Company, Juan Miguel (1977): "El cine de la reforma". *Dirigido por*, 43, 32-33.
- Company, Juan Miguel y Esteve, Pau (1975): "Tercera vía. La vía muerta del cine español". *Dirigido por*, 22, 18-21.

- Domènech, Miquel (1976): "El film y su espectador". *Film Guía*, 13.
- Domènech, Miquel (1977): "En este momento". *Film Guía*, 14.
- Equipo Dos (1975): "*Anticrónica de un pueblo*". *Cinema 2002*, 4, 55.
- Fanés, Fèlix (2008): *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*. Barcelona, Pòrtic.
- Francés, Miquel (ed., 2012): *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Font, Domènec y Esteve, Pau (1976): "Portugal'76. Cinema de intervençao". *Dirigido por*, 33, 18-23.
- García, Emiliano y Llinás, Francisco (1971): "*Godard, una aventura política*". *Nuestro Cine*, núm. 105, 29-29.
- García-Merás, Lidia (2007): "El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)". *Desacuerdos*, 4, 16-41.
- Herdero, Carlos F. (1977): "Lenguaje y práctica del cine político". *Cinema 2002*, 34, 37-40.
- Hernández, Javier y Pérez, Pablo (1998): *Yo filmo que. Antonio Artero en las cenizas de la representación*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- Hernández, Marta (1974a): "Cine contra realidad". *Comunicación XXI*, 14, 81-85.
- Hernández, Marta (1974b): "Los mecanismos de comunicación del cine de todos los días. De la crítica al análisis semiológico". *Comunicación XXI*, 16, 81-87.
- Hernández, Marta (1975): "Treinta años de cine al alcance de los españoles". *Doblón*, 7-14.
- Hernández, Marta (1976a): "Un posible cine alternativo". *Cinema 2002*, 11, 44-45.
- Hernández, Marta (1976b): *El aparato cinematográfico español*. Madrid, Akal.
- Hernández, Marta y Revuelta, Manolo (1976): *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao, Zero.
- Jacob, Mario (1969): "Cine para latinoamericanos". *Nuestro Cine*, 89, 25-30.
- Lasa, Juan Francisco de (1967): "¿Hay realmente un Nuevo Cine Español?". *Nuestro Cine*, 64, 23-28.
- Linares, Andrés (1976): *El Cine militante*. Madrid, Castellote.
- Martí Rom, Josep Lluís (1976): "IV Jornadas do Cine Ourense". *Cinema 2002*, 14, 67-70.
- Martí Rom, Josep Lluís (1978): "Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán". *Cinema 2002*, 38, 56-60.
- Martínez Tomás, Antonio (1967): "El pobre cine joven". *Nuestro Cine*, 60, 6.
- Martínez Torres, Augusto (1969): "Cine, peronismo y revolución. Octavio Getino y *La hora de los hornos*". *Nuestro Cine*, 89, 40-47.
- Molina Foix, Vicente (1968): "Cineastas independientes, una tendencia del cine español". *Nuestro Cine*, 77-78, 68-76.
- Mestres, Salvador (1969): "¿Cine independiente? ¿De qué?". *Otro Cine*, 99, 23-24.
- Monterde, José Enrique (1978): "Crónicas de la transición. Cine político español 1973-1978". *Dirigido por*, 58, 8-14.
- Nieto Ferrando, Jorge y Company, Juan Miguel (2006): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Nuestro Cine* (1970): "Habla Jean-Luc Godard, entrevistado por Fernando E. Solanas". *Nuestro Cine*, 98, 22-28.
- Pérez Merinero, Carlos y Pérez Merinero, David (1973): *Cine español. Algunos materiales por derribo*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- Pérez Merinero, Carlos y Pérez Merinero, David (1976). *Cine español. Una reinterpretación*. Barcelona, Anagrama.
- Pérez Perucha, Julio (1996): "El surgimiento de los cines nacionales en la periferia industrial". En Medina, Pedro; González, Luis Mariano; y Velázquez, José Martín

- (eds.): *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 197-207.
- Rentero, Juan Carlos (1976): "Cría cuervos". *Dirigido por*, 39, 28-29.
- Ripoll-Freixes, Enric (1970): "Muestrario de cine independiente. Sugerencias para el amateur". *Otro Cine*, 104, 23-24.
- Rodríguez Sanz, Carlos (1967): "Notas previas para una autoconciencia estética del cine del Tercer Mundo". *Nuestro Cine*, 60, 22-31.
- Romaguera, Joaquim (1978): "El àmbit cinema del Congrés de Cultura Catalana". *Cinema 2002*, 38, 68-70.
- Romaguera, Joaquim y Soler, Llorenç (2006): *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975*. Barcelona, Laertes.
- Romero, Fausto (1975): "El cine amateur. Apunte histórico sobre una triste realidad". *Cinema 2002*, 1, 53-55.
- Seguí, José Luis (1975): "Primeras cuestiones". *Cinema 2002*, 4, 60-61.
- Seguí, José Luis (1976): "Nuevas prácticas fílmicas". *Cinema 2002*, 21, 69-72.
- Vall, Jordi (1968): "Cine independiente". *Otro Cine*, 93, 17-18.
- VV. AA (1977): "Cine militante". *El Viejo Topo*, 7, 55-59.

Jorge Nieto Ferrando es Doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor de la Universitat de Lleida. Coordinador del Grado de Comunicación y Periodismo Audiovisual de la Universitat de Lleida.