

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

Un caso particular en la producción independiente: la *Central del Curt* (CDC) y la *Cooperativa de Cine Alternativo* (CCA)

ROBERT ARNAU ROSELLÓ
HUGO DOMÉNECH FABREGAT
Universitat Jaume I de Castellón

111

La *Central del Curt* (CDC), no sólo por su ferviente actividad en la publicación de textos sobre su peculiar experiencia y por su expreso desapego de la mal entendida «propiedad intelectual» (según nos confiesa modestamente Martí Rom, «las ideas no son de nadie, nadie inventa nada»), sino por la magnitud, representatividad y papel desempeñado en la producción y distribución de films en favor de la militancia cinematográfica tanto en la geografía catalana como estatal, es el referente y el nexo entre los diferentes colectivos, cineastas y movimientos de base, por lo que consideramos que merece una atención especial que culmina en la presente comunicación. Además, la *Central del Curt* (CDC) se erige como la primera plataforma alternativa de distribución y producción cinematográfica de las prácticas militantes en el Estado español y también se caracteriza, en la mayor parte de los casos, por una producción particular, generalmente a modo de informe-noticiario. Como productora y distribuidora autogestionada por sus miembros, contribuye de manera significativa a la configuración de una red cinematográfica de información y debate ideológico-político en una sociedad civil (la catalana) que presenta en la década de los setenta una cierta demanda de este tipo de productos culturales dado el contexto institucional de desgaste del régimen y de evolución política profunda que se vive en ese periodo. De este modo, se crea en Barcelona hacia 1974 la *Central del Curt* (CDC), fundada por Josep Miquel Martí Rom¹ y Joan Martí Valls, distribuidora de cine independiente

¹ Con el que nos hemos entrevistado personalmente, en este caso en la localidad de Monroig (Tarragona) el 24-VIII-2005.

y militante radicada en la misma ciudad que pone en marcha la Cooperativa de Cine Alternativo, en funcionamiento entre 1974 y 1979, y llega a realizar tres ediciones de un noticiario de contrainformación. Entre sus obras más notables se encuentra la película *Viaje a la explotación* (realizada por el Colectivo SPA –una agrupación de vocación libertaria que debe sus siglas al nombre del militante anarquista ejecutado a garrote vil en 1975, Salvador Puig Antich– meses antes de la creación oficial de la Cooperativa), *Carn crua* (una cinta no estrictamente militante, pero sí cargada de crítica) y *Les Energies* (una película sobre las posibilidades de las energías alternativas). Lo más llamativo y particular de este proyecto de producción fílmica es su carácter múltiple, ya que abarca desde la producción de material propio hasta el desarrollo de labores de distribución (a través de la *Central del Curt*) y de exhibición (consiguen hacerse con el control de la sala barcelonesa «Aurora»).

Josep Miquel Martí Rom² señala que la CDC surge cuando un grupo de personas que proceden de cineclubs universitarios y de grupos de aficionados al cine se plantean la necesidad de crear una plataforma alternativa que permita distribuir las películas militantes e independientes que se están realizando o produciendo en aquellos años setenta. Según el propio Martí Rom, material hay, desde los primeros trabajos del *Colectivo de Cine de Clase* hasta las películas vanguardistas que realizan gente como Pere Portabella. Lo que falta es una plataforma, más o menos estable, que organice su distribución y permita que estas obras lleguen a su público potencial que, al menos en Cataluña (donde existe en esa época una especie de antifranquismo sociológico), es bastante amplio. En sus años de mayor actividad, la *Central del Curt* organiza sesiones casi diarias y, según sus propios cálculos, hay temporadas en las que se ponen en circulación unas 700 películas. A principios de los años ochenta, con la profunda desmovilización política y social que promueven los partidos de izquierda al instalarse en las esferas más altas del poder, este circuito de producción y distribución alternativo termina desvaneciéndose hasta su fin.

Por otra parte, y en paralelo a las actividades de la *Central del Curt*, durante 1974 se crea la *Cooperativa de Cine Alternativo*³ (CCA) que también apuesta por el trabajo colectivo y anónimo. A lo largo de su singladura en las tareas de producción cinematográfica, esta cooperativa realiza filmes como *Un libro es un arma* (1975), en el que se denuncian los atentados que llevan a cabo los Guerrilleros de Cristo Rey en Barcelona y su área metropolitana; *Can Serra* (1975), donde se da voz a los primeros objetores de conciencia del Estado español; *La marcha de la libertad*, en la que se documenta una populosa acción que se organiza en 1976 para reclamar la autonomía

² Extracto de la entrevista realizada en la localidad de Monroig (Tarragona) el 24-VIII-2005.

³ Véase «Difusión del Cine Alternativo: La Central del Curt», material de prensa editado por la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, enero 1978.

de Cataluña, o *La Dona*, cinta sobre uno de los primeros mítines feministas que se celebraron en España tras la muerte de Franco. Algunos de los postulados teóricos e ideológicos del grupo quedan reflejados en un manifiesto en favor del cine alternativo que elaboran en Almería junto a otros cineastas (entre ellos los miembros del *Colectivo de Cine de Madrid*) en agosto de 1975.

La CDC es, como afirma Josep Miquel Martí Rom⁴, la materialización de un grupo de gente que desde el ámbito de la producción cinematográfica pretende incidir en el contexto político del momento. Así, se sienten ideológicamente identificados con los diversos conflictos sociales y siempre existe un nexo común con las demás redes de movilización. Por ejemplo, se pretende difundir ciertas imágenes negadas desde la televisión estatal o el principal aparato de propaganda del régimen, el noticiario No-Do. Cabe reseñar que, en un principio, esta incipiente producción marginal cuenta para sus creaciones con un material cinematográfico precario y que además los miembros del mismo no tienen la suficiente formación para usarlo. Durante casi ocho años la CDC posibilita la difusión de unos 120 films que no circulan por los canales de exhibición comercial del Aparato Cinematográfico Industrial y que son producidos al margen de él, aparte de una media de 600 contrataciones de films por año de existencia.

Este proceso evolutivo del cine que se realiza al margen de las vías estandarizadas de producción en la industria y desde posturas diversas debe su auge a varios hechos interrelacionados: de un lado, la crisis del movimiento cineclubístico en Barcelona con la aparición hacia 1967 de las denominadas *Salas de Arte y Ensayo*, que producen en los años siguientes una progresiva disminución de las salas de cineclubs hasta el punto de prácticamente desaparecer de las calles de la ciudad; de otro lado, la puesta en marcha en 1968 de experiencias como la de *Aixelà*; y de otro, la existencia de la Comissió de Cinema de Catalunya, y los *Volti*, muy cercanos al sindicato CC. OO., que dinamizan la circulación de materiales no comerciales en Cataluña. Así, el tejido social catalán, debido a su proximidad con Francia, con las islas Baleares y al cosmopolitismo de su capital, es un conjunto de personas en las que se percibe un hábito de organizar actividades culturales de todo tipo, lo que genera una «red» (aunque un tanto difusa y variopinta) de locales que demandan productos culturales que programar en sus propios espacios. De esta manera, se produce un doble *feedback* entre los locales que buscan artistas y los artistas que buscan locales para exhibir sus obras; caldo de cultivo que aprovecha la CDC para constituirse como entidad cooperativa autónoma.

⁴ Martí Rom, J. M., *La central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*, autoedición, octubre 1994. Interesante folleto que no ha tenido distribución y que nos ha facilitado el propio autor de su archivo personal. Incluye un análisis de la actividad de la CDC desde sus inicios hasta su disolución y de él están extraídos gran parte de los datos que se manejan en este epígrafe.

Precisamente los orígenes de la CDC se remontan a la primavera de 1974 durante la cual tres personas procedentes de diferentes cineclubs de la ciudad, Albert López Miró, del cineclub *Mirador*; Joan Martí Valls, del cineclub *Informe 35* (con seguridad la plataforma más politizada en aquellos momentos), y Josep Miquel Martí Rom, del cineclub *Ingenieros*, comienzan a trabajar en la idea de una cooperativa de producción y distribución. Desde los años sesenta existen espacios en los que se proyectan clandestinamente películas prohibidas por el régimen, como *Viridiana* u *Octubre*, organizadas por los distintos cineclubs que poco a poco van acumulando una base de material filmico nada desdeñable. Este material, en parte en manos del PSUC, en parte en las del *Volti* (o sea CC. OO.), confluye en la inmediatamente posterior CDC. Sus miembros son personas de veinte años, procedentes del contexto universitario, que encauzan su actividad vital e ideológica hacia la acción concreta, práctica, social y políticamente útil. Su experiencia en la Junta de la Vocalía de la Zona Catalano-Balear de cineclubs que trata de superar la crisis a la que hacíamos referencia les permite conocer perfectamente el entorno y comenzar una tarea inicial de infraestructura básica. A este respecto constata Martí Rom que «este cine club y el de Ingenieros eran dos lugares privilegiados por estar de algún modo amparados por los sacerdotes y por la universidad. La escuela de ingenieros era en Barcelona un lugar bastante neutro, ya que se consideraba que los científicos no tenían inquietudes políticas: en otras universidades había mucho más control policial. Nosotros aprovechamos este contexto de escuela idílica, de la que se creía que sólo pensaba en la técnica, para programar todas aquellas películas que no se podían ver en Barcelona. Así empezamos a proyectar todo aquel material que existía y todas aquellas películas que estaban prohibidas, como *Viridiana*, por ejemplo»⁵. Se elaboran listas de distribuidoras, de empresas de alquiler de material cinematográfico, de propuestas de ciclos a organizar y fundamentalmente se fortalecen las relaciones y el contacto con los diferentes cineclubs a través de la colaboración en la edición de *dossiers* monográficos informativos sobre realizadores o movimientos cinematográficos rupturistas completamente desconocidos en aquel momento. De esta manera se envía a los cineclubs, en octubre de 1974, la Circular n.º 1 de la CDC bajo el membrete de la Vocalía (que es una institución legal y de algún modo supone una legitimación administrativa de la Central) en la que se ofertan 42 films entre los que predominan los de Portabella, Padrós y Baca-Garriga, acompañada de un breve texto introductorio que intenta definir la propuesta: «Una lista heterogénea de cortos en cualquier formato y sin ninguna selectividad inicial, unidos por una característica común: la no distribución por los canales cinematográficos, ya sea por factores puramente de no interés comercial, económico o ideológico»⁶. Por otra parte, su posición

⁵ Extracto de la entrevista realizada en la localidad de Monroig (Tarragona) el 24-VIII-2005.

⁶ Material inédito facilitado por Josep Miquel Martí Rom de su archivo personal.

absolutamente antidogmática y conciliadora se vislumbra ya desde el principio: «esta lista está completamente abierta a todas las propuestas (...) en un primer momento será (la CDC) un intermediario entre el realizador y el cineclub y en un futuro intentaremos ser una distribuidora de films en depósito»⁷. También se manifiesta su apuesta por los canales alternativos de difusión: «intentamos potenciar la visión de aquellos films que tienen como único canal casi-legal cinematográfico nuestro contexto de los cineclubs»⁸.

En este periodo los miembros del grupo se convierten en intermediarios-productores, reciben los encargos, contactan con los realizadores, recogen el film y lo hacen llegar a los cineclubs, que lo proyectan, y les es devuelto junto al importe del alquiler que se ha fijado previamente. La cuestión del cobro del alquiler se discute en el seno del grupo desde el comienzo, quedando expresamente formulada durante las asambleas. El cobro de entrada en las proyecciones y el importe del alquiler del film son la base que sustenta el funcionamiento de todo el entramado, pese a ser prácticamente simbólicos. Sin ese poco dinero no se pueden siquiera enviar los films a los destinos de exhibición, hacer copias para su posterior difusión, editar las listas del material (un primitivo catálogo) o pagar mínimamente a los realizadores. En este momento inicial casi todo el importe del alquiler va a parar a manos del realizador, ya que los gastos del grupo son insignificantes, prácticamente sólo se gasta en llamadas telefónicas, pues se cuenta con una infraestructura básica que por criterios de operatividad se reparte entre los miembros en zonas para cubrir el máximo espacio posible, tanto urbano como comarcal. El objetivo claro del grupo es aglutinar y ayudar a consolidar las diferentes posibilidades de difusión de este cine al margen de los canales convencionales tanto de producción como de exhibición. Aunque los miembros de la CDC no tuvieran una adscripción política clara (además de la conexión de Joan Martí Valls a través del cineclub Informe 35 con CC. OO.), éste es, sin duda, un grupo manifiestamente político, aunque no doctrinario, ni sujeto a ningún tipo de orientación partidista.

Poco a poco se van incorporando a la CDC nuevos miembros que son clave en los primeros momentos de desarrollo del colectivo, como es el caso de Mariano Aragón y Josep Viusà, también procedentes de los ambientes cineclubísticos catalanes. Hacia mediados de febrero de 1975 se envía la Circular n.º 2 de la CDC con 14 films de reciente incorporación, esta vez ya sin el encabezado del membrete de la Vocalía para preservarla de los posibles problemas legales derivados del tipo de material que maneja la Central. Con otras incorporaciones a la CDC se van configurando poco a poco tres grupos que operan en su seno, estructurados en torno a tres núcleos res-

⁷ *Op. cit.*

⁸ *Op. cit.*

pectivamente. El primero, Barcelona, en la que desarrollan su actividad Joan Martí Valls y Josep Miquel Martí Rom que aportan cada uno por su parte, de un lado, la experiencia profesional y el film *Carn Crua* (1975) sobre la violencia, y de otro lado, el film sobre los atentados de la ultraderecha contra librerías y cines *Un libro es un arma* (1975). El segundo, L'Hospitalet, donde Bartomeu Vilà, Mercè Conesa, Joan Simó y Rosa Babí aportan la experiencia anterior de realización del film *Viaje a la explotación* (1974) sobre la problemática de la inmigración marroquí en la zona firmado colectivamente como colectivo SPA. Y el tercero, Badalona, donde Josep Viusà aporta la realización de *Badalona, sur mer* (1975), una visión irónica sobre la degradación del litoral.

Así, y tal como hemos investigado, podemos comprobar que, pese a la heterogeneidad de los miembros y distintas proposiciones del grupo, se opta por una línea común basada en las múltiples coincidencias y no en las puntuales divergencias; la diversidad de planteamientos es resuelta en asamblea mediante el diálogo y cada grupo goza de un grado total de independencia que facilita el entendimiento mutuo. Las personas que integran esta iniciativa son gente de base que inician un acercamiento a la realización cinematográfica fundamentándose en temáticas de la realidad sociopolítica del momento y que asumen precisamente, como una extensión del trabajo militante de base, la distribución de sus propios films y de los de otros colectivos y cineastas que trabajan en este entorno para provocar que un cierto cine prohibido se exhiba en Cataluña. Se entiende el trabajo de un modo integral, en el que se combinan la producción, realización y la distribución con la búsqueda ininterrumpida de puntos de exhibición a través de la inmersión en las problemáticas de los barrios, sindicatos y otras agrupaciones sociales. De esta manera, este primer año de existencia de la CDC supone la consolidación de un determinado grupo de personas que posibilitan el posterior desarrollo de un más amplio grupo de producción y distribución.

Con este bagaje acumulado de reflexión y experiencia que les proporciona la práctica desarrollada en los últimos años se convoca un evento decisivo para la consolidación y expansión de los contactos entre los colectivos y realizadores que trabajan al margen de las estructuras industriales del cine en todo el Estado: la *I Muestra Nacional de Cine Amateur Independiente de Almería*, en agosto de 1975. Este encuentro marca un antes y un después en la historia del cine militante en España. Adoptando el lema de «Cine Amateur» para evitar posibles represiones antes de tiempo (como hemos visto que ocurre en otras ocasiones durante este periodo), se trata de convocar en un mismo lugar a miembros de colectivos cinematográficos, cineastas, profesionales, productores, críticos, que de un modo u otro estén desarrollando su actividad en la dirección del cambio político inminente que se intuye (y se siente) desde casi todos los puntos de la geografía española. El numeroso grupo de personas que trabajan en esta parcela cinematográfica fuera del ámbito industrial no se sienten en absoluto identificadas con la etiqueta de *cine independiente* que se asocia a la práctica fílmica de los años

sesenta, completamente despolitizada y acrítica. La creciente politización de la sociedad que se vive en la década de los años setenta produce que estos cineastas asuman una posición de confrontación directa con el *statu quo* franquista pretransicional que les hace adoptar de un modo casi general el término de *cine marginal*, concepto que define más precisamente la circunstancia que es el denominador común de todas estas iniciativas: situarse *al margen* de los canales convencionales del cine comercial e industrial.

Pero con la celebración de las Jornadas se publica el *Manifiesto de Almería*⁹, resultado de la confluencia de un texto que aporta Martí Rom (de la CDC) publicado por el cineclub *Ingenieros* en octubre de 1974 y titulado *Sobre el llamado cine independiente*, basado en los análisis de Tino Calabuig (del *Colectivo de Cine de Madrid*), y en el texto de José María Siles (del *Equipo Dos*) titulado *El porqué de un cine político*. El *Manifiesto*, firmado también por otros cineastas como Albert Abril, Raul Contel, Manuel Abad, Rafael Gassent, Santiago de Benito, Enrique López Manzano, Antonio García Rayo y Fausto Romero, entre otros, apostaba por una nueva denominación para este tipo de actitud cinematográfica, la de *Cine Alternativo*, que sustituye definitivamente a la equívoca y generalizada de «cine independiente» y a la desgastada de «cine marginal». Sobre este momento, matiza Martí Rom, «hicimos contactos y el material de la CDC comienza a circular por todo el país. Fue un poco como un efecto dominó porque conocíamos a gente con la que teníamos confianza y esa gente conocía las redes de distribución de su zona, de modo que podíamos llegar a lugares a los que hacía tan sólo unos meses no podíamos siquiera imaginar. Almería fue más importante de lo que se cree»¹⁰.

Así se denomina *Alternativo* aquel cine que «propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine»¹¹. Y es definido así por unas alternativas de orden estructural, cultural y sociopolítico. En primer lugar, las alternativas de orden estructural se basan en superar la práctica de los cines independientes mediante la creación de *equipos de distribución*, por zonas geográficas, que organicen canales duraderos, dando lugar de este modo a circuitos de exhibición paralelos vinculados a las plataformas más cercanas a la masa social popular: cineclubs, cinefóruns, asociaciones de vecinos, agrupaciones culturales, incluso parroquias y muchos otros locales sindicales u obreros. El primer objetivo de estos equipos es la elaboración de listas del material fílmico, también por

⁹ Un estudio de dichas Jornadas y el texto íntegro del manifiesto se pueden encontrar en Martí Rom, J. M., «El manifiesto de Almería como punto de partida», en *Cinema 2002*, n.º 10, diciembre 1978.

¹⁰ De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

¹¹ Martí Rom, J. M., «El manifiesto de Almería como punto de partida», en *Cinema 2002*, n.º 10, diciembre 1978.

zonas, con los datos técnicos relativos a los films, que son posteriormente enviados a los potenciales centros de exhibición. La labor de difusión se completa con la edición de *dossiers* sobre los films, que, a modo de agencia de prensa alternativa, ponen a disposición de sus posibles arrendadores como un modo de promoción que contribuya a la contratación de títulos de la cooperativa. Siempre condicionado al funcionamiento de estos equipos de distribución se concibe la formación de otros *equipos de producción* (formados con gente procedente de los de distribución) que se integren junto a aquellos en cooperativas cinematográficas con dos frentes diferenciados pero complementarios.

En segundo lugar, las alternativas de orden cultural deben contribuir a denunciar los esquemas culturales existentes a través de, entre otras cosas, la deconstrucción del lenguaje cinematográfico que vehicula la ideología del poder burgués, construyendo una respuesta eficaz y concreta desmarcada de posibles elitismos o propuestas excesivamente crípticas. En tercer lugar, las alternativas de orden sociopolítico se manifiestan en la producción de dos tipos diferentes de cine. De un lado, el denominado *Cine de Aparato* que actúa como reproductor de su propia ideología, pone en práctica una estrategia de manipulación basada en el reflejo de unos planteamientos políticos determinados y un análisis particular de la coyuntura sociopolítica y ejerce una cierta presión sobre las entidades que conforman el tejido cultural, tales como cineclubs, medios de prensa o audiovisuales. De otro lado, el *Cine Militante* producido con medios escasos por grupos autónomos y libre de las imposiciones ideológicas de partidos o sindicatos que limitan una visión más completa de los fenómenos sociales. Así los realizadores de ese tipo de cine deben alentar, inculcar, promover, difundir o simplemente dar a conocer el papel de este nuevo agente de acción sociopolítica que no sólo se limita a rodar confrontaciones para realizar un film, sino que sirve de testimonio de una realidad que no es mostrada en los medios de información al uso y que puede servir de material histórico para contextualizar luchas que se desarrollan en este intenso periodo.

Tras la celebración de la *I Muestra Nacional de Cine Amateur Independiente de Almería*, los participantes siguen con sus actividades filmicas, aunque con un impulso renovado, dados los contactos que se realizan y las nuevas posibilidades de producción, colaboración o difusión de sus films que se abren con este encuentro nacional. El equipo de la CDC es el que de un modo más expreso y contundente asume las conclusiones y las reflexiones de Almería, organizándose como una cooperativa y desplegando desde este momento su actividad en dos frentes: uno, el de la distribución, que se sigue denominando CDC, y otro, el de producción, que se bautiza con el nombre de *Cooperativa de Cinema Alternatiu* (CCA). De este modo, en 1976, el binomio CDC/CCA experimenta una evolución imparables. La experiencia del último año y medio de distribución y producción, pese a la todavía mínima infraestructura del colectivo, posibilita que el grupo se convierta en un elemento central en el contexto

de efervescencia político-social que sigue a la muerte de Franco, en el que los films militantes o prohibidos se convierten en el complemento visual de los actos políticos prodemocráticos. La base de films producidos o distribuidos por la CDC comienza a llegar masivamente a todos los rincones de Cataluña, e incluso a ciudades del resto del Estado como Madrid, Bilbao, Valencia, Ourense, Zaragoza o Málaga, hasta alcanzar las 700 contrataciones.

También la infraestructura del colectivo sufre una ampliación considerable que se observa por dos razones fundamentales: la primera, contratar a una persona («liberarla», en el argot sindical del grupo) dedicada a tareas telefónicas y administrativas, Mireia Pigrau (actualmente correalizadora del programa de investigación de TV3 «30 Minuts»), que dedica media jornada a organizar la distribución del material de la Central; la segunda, establecer un porcentaje del 30% sobre el precio de alquiler del film que contribuye al mantenimiento económico de la estructura orgánica del grupo. Hay que decir que sólo esta persona «liberada» cobra por su trabajo en la CDC; los demás miembros dedican el tiempo del que cada uno dispone para realizar desinteresadamente tareas que no tienen que ver con la gestión diaria pero son igualmente fundamentales para garantizar la continuidad de la experiencia, tales como la promoción del colectivo y su material en los posibles centros de exhibición, contactos con otras zonas de la geografía española, búsqueda de nuevos materiales que distribuir, asistencia para promoción a Festivales, edición de textos para publicar en revistas y diarios o elaboración de *dossiers* sobre los films de la base de la CDC. A partir de este momento el grupo va adquiriendo material fílmico en depósito procedente de las producciones de la CCA, Pere Portabella, Llorenç Soler, Antoni Martí, Eugeni Anglada y otros, con lo que se transforma en un verdadero centro de distribución que posee copias de los films que figuran en su catálogo.

La CDC/CCA se da cuenta de una situación que ella misma ha producido: hay demandas de los films para proyectarlos por muchos puntos de España, y en vez de esperar a que la película vaya a su destino y vuelva a la Central para poder enviarla de nuevo hacia otro destino diferente, organiza un recorrido predeterminado de veinte días o un mes por todo el país en función de las peticiones, de modo que una misma copia de un film puede circular (vía RENFE) de una proyección clandestina en Lérida a Zaragoza y seguidamente a Bilbao, hasta volver a Barcelona, a la sede de la CDC sólo con la colaboración de las personas que alquilan las películas. Martí Rom también matiza este aspecto: «Para optimizar el funcionamiento de la CDC nos dimos cuenta de que era una tontería ir a RENFE cada vez para enviar la película a una ciudad y después ir a recogerla, y así sucesivamente, de modo que pensamos en organizar un recorrido por diferentes ciudades de una misma película. Eso hoy puede parecer evidente, pero entonces nos parecía un verdadero hallazgo. Ya que una película se movía por España, por qué no organizar un recorrido previo y aprovechar el conocimiento del contexto. Así organizamos circuitos con una cierta logística con el fin de

sacarle el máximo partido a los viajes de las películas. No quiero que esto se entienda como que teníamos una lógica empresarial, pero a mí me gusta decir que es la misma lógica que el campesino que organiza su producción porque se basa en la autogestión»¹².

Otro evento histórico en el que participa la CDC en 1976 son las *IV Xornadas do cine de Ourense*¹³, donde se firma la famosa «Declaración sobre los Cines Nacionales» y se concreta un espíritu latente desde hace décadas en todo el Estado: el de la relación entre cine y nacionalidades. Si Almería había supuesto un respaldo a los cines marginales y el inicio de una cierta reflexión colectiva a nivel estatal, Ourense concreta la importancia de las diversas lenguas del Estado y la necesidad de organizar una infraestructura cinematográfica en cada una de las nacionalidades que integran España después de cuarenta años de represión política. En el texto de la *Declaración*¹⁴, firmada entre otros por Luis Álvarez Pousa, Antonio José Sánchez-Bolaños, Antón Merikaetxeverria, José María Prado, Julio Pérez Perucha, Josep Lluís Seguí, Joaquim Romaguera y Josep Miquel Martí Rom, podemos leer: «Entendemos por cines nacionales aquellos que conciben el fenómeno cinematográfico como un instrumento de lucha de las clases populares de las diferentes nacionalidades del Estado español»¹⁵. Las pretensiones claramente políticas que se derivan de este texto no tienen continuidad en ediciones posteriores de las *Xornadas*, en las que se asiste a una progresiva despolitización y creciente posibilismo que es completamente ajeno al espíritu inicial (marcadamente radical) que inspira la redacción de la Declaración.

Tras estos dos eventos (Almería y Ourense) la CDC experimenta una creciente popularización y una mayor presencia pública. En el terreno de la producción, la *Central* inicia una dinámica actividad que hace que el grupo de Hospitalet realice *Entre la esperanza y el fraude* (1976), único largometraje del colectivo sobre la Guerra Civil basado en entrevistas con importantes personajes de la época. Por otro lado, se recibe la propuesta de un grupo de objetores de conciencia¹⁶ (los primeros de un amplio

¹² De la entrevista extractada en el Apéndice 1 de este trabajo.

¹³ Una crónica en profundidad sobre este fundamental evento y sus posteriores ediciones se puede encontrar en Martí Rom, J. M., «IV Xornadas do cine de Ourense», en *Cinema 2002*, n.º 14, abril 1976, y en Antolín, M., «As VI Xornadas do Cine de Ourense: Hacia unos cines nacionales populares», en *Cinema 2002*, n.º 38, abril 1978.

¹⁴ Parcialmente reproducida en Martí Rom, J. M., *La central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*, autoedición, octubre 1994. Material facilitado por el autor. El texto integro se encuentra incluido en García Fernández, E., *Historia del cine en Galicia 1896-1984*, La Coruña, Biblioteca Gallega, 1985.

¹⁵ Martí Rom, J. M., *La central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa*, autoedición, octubre 1994, p. 19.

¹⁶ Se puede obtener más información sobre el desarrollo de la objeción de conciencia en España y el posterior movimiento de insumisión en: *Textos por la Insumisión*, Valencia, MOC P. V., 1992; Aguirre Aramburu, X.; Ajangiz, R.; Ibarra, P.; Sainz de Rojas, R., *La insumisión: un singular ciclo histórico de desobediencia civil*, Madrid, Tecnos, 1998; Aguirre Aramburu, X.; Ajangiz, R.; Ibarra, P.; Sainz de Rojas, R., *Objeción e insumisión: claves ideológicas y sociales*, Madrid, Fundamentos, 1992.

movimiento que se desarrolla en torno al antimilitarismo) para colaborar en un film que refleje su propia problemática y se decide producir *Can Serra. La objeción de conciencia en España* (1976), que tendrá una distribución ejemplar en los circuitos alternativos de exhibición. Ya en 1977, tras los seis primeros meses de actividad continuada de producción, el volumen de contrataciones de films fuera de Cataluña pasa de un 25 a un 40% del total de la CDC. Debido a la acumulación de experiencias de los tres años anteriores y en el contexto de las primeras elecciones democráticas (celebradas el 15 de junio), el colectivo se plantea la necesidad de traspasar sus competencias a otras plataformas de nuevo cuño. Con esta decisión se da por terminada una etapa, en la que las tareas de distribución de este material son asumidas por la CDC, para inaugurar un periodo en el que se pretende normalizar la actividad de esta alternativa de distribución mediante el concurso de una institución legal que ofrezca posibilidades de infraestructura y así ampliar su radio de acción. En ese momento el intento no fue factible, ya que las instituciones públicas no atendieron las demandas del colectivo. Así, el equipo de gestión de la CDC convoca a los realizadores de los films que la plataforma distribuye para analizar y decidir las estrategias a seguir en el futuro, mediante la creación de una comisión abierta a los realizadores y una gestión asumida colectivamente por ambas partes. De este momento en adelante se hace mas patente, pese a la unidad de planteamientos, la diferencia entre el sector organizativo (la CDC) y el sector productivo (la CCA), situación que produce un paulatino distanciamiento entre ambos subgrupos. El núcleo de personas que se integran en la CDC se amplía con Edmon Amill, Antoni Martí, Llorenç Soler y los miembros del Colectivo de Cine de Clase (CCC) Helena Lumbreras y Mariano Lisa, además de las colaboraciones concretas en algún periodo de Jordi Bayona, Lluís Garay y Joan Mallarach. Durante este año de 1977 la CDC/CCA lleva a cabo la producción de una serie de noticiarios alternativos al NO-DO oficial, aunque fundamentalmente basados en sus vetustas estructuras narrativas, que contribuye a difundir las actividades silenciadas por los medios de comunicación del momento. Se pretende establecer unos noticiarios de unos siete minutos de duración, rodados y exhibidos en 16 milímetros con una periodicidad mensual y un presupuesto de unas 6.000 pesetas. Se realizan tres films: *La marxa de la llibertat*, el n.º 1, que recoge una multitudinaria marcha convocada por los partidos y sindicatos democráticos a favor de la transición a la democracia. *La dona*, el n.º 2, que se acerca a la problemática de los movimientos de liberación de la mujer que surgen en aquellos años en Cataluña *El Born*, y el n.º 3, sobre un barrio obrero en transformación. Las dificultades que encuentra el grupo son perfectamente previsibles y comprensibles, puesto que no se pueden llevar a cabo simultáneamente las tareas de la CDC y las de producción constante de noticiarios, no se recibe ayuda de ninguna institución, y además el Institut de Cinema de Catalunya (ICC) comienza en ese mismo momento la producción del Noticiari de Barcelona, que desplaza el interés de la CDC hacia otros asuntos que no están cubiertos. Se

decide, pues, participar en el mayor número de festivales y eventos posibles a fin de dar a conocer las actividades del grupo. Además de estar presente en las Jornadas de Ourense, también lo hace en el Ciclo de Cine Español de Londres, en el Encuentro Internacional por un Nuevo Cine de Utrecht, en el Festival de Benalmádena, etc. Pese a que en 1978 un amplio sector de la cinematografía marginal opina que los films subversivos ya no tienen sentido, la CDC continúa su tarea de distribución y producción tratando de adaptar su estructura a los convulsos vaivenes sociopolíticos por los que atraviesa el país entero. Durante la *Semana Internacional de Cinema de Barcelona* de ese mismo año se produce un enfrentamiento de la CDC con el grupo *Acció Súper 8*, que ilustra la divergencia de planteamientos entre algunos colectivos que manejan material militante y otros que se dedican íntegramente a la producción experimental. *Acció Súper 8*, liderado por Enrique López Manzano, defiende la importancia del formato usado para rodar, el súper 8, tan a lo francés, sobre cualquier otro argumento de tipo político, ético o estético y la difusión por canales culturales más convencionales, es decir, todo lo contrario que la CDC. Es comprensible el enfrentamiento entre ambos grupos, pero lo que desde luego no es casual es el constante apoyo institucional a través de subvenciones que se realiza tan sólo a *Acció Súper 8*, evidentemente por su menor acento político. La administración es causante de la falta de apoyo que sufre el movimiento colectivo de oposición fílmica. En un momento de tensión social de tal envergadura y de incertidumbre política absoluta, el discurso crítico que vehiculan los films distribuidos por la CDC –así como otros producidos por diversos colectivos– es peligroso para la adaptación posibilista de las instituciones, es contrario a los intereses conciliadores con el régimen que demuestran la totalidad de los partidos políticos mayoritarios. Desde el poder no se ofrece ninguna ayuda a este tipo de iniciativas porque se pretende silenciar los movimientos que tienen reflejo en estas cinematografías a través también de su exclusión de los medios de comunicación. Por otra parte, la sala de exhibición alternativa, la sala *Aurora*¹⁷, sufre el acoso de la administración a través de diversos ministerios como el de Gobernación, que restringe la entrada a los socios del CIF de modo gratuito argumentando competencia ilegal a las salas comerciales, o como el de Cultura, que exige el permiso de censura a films que por ley no pueden obtenerlo, ya que sólo se concede a los de 35 mm. Así pues, la CDC se convierte en una plataforma legal con el nombre de *Societat Cooperativa Central del Curt*, constituyéndose como tal ante notario, en un intento más de encontrar una solución de continuidad al colectivo. El bajo precio de los alquileres de los films no permite que los realizadores lleven a cabo nuevas producciones con los beneficios de la exhibición, los materiales que se distribuyen cada vez se encuentran

¹⁷ Sala gestionada por la CDC que funciona desde septiembre hasta diciembre de 1978, y que extrae su nombre de la calle en la que se encuentra ubicada: C/ Aurora, 11 bis, en el Barrio Chino de la ciudad de Barcelona.

en un estado más avanzado de deterioro y no hay apenas dinero para encargar copias nuevas. Paradójicamente, el volumen de las contrataciones apenas disminuye dado que, a pesar de que los films han circulado hasta la saciedad por los circuitos urbanos más poblados, ahora la demanda viene compensada por las ciudades del interior en las que se continúan llevando a cabo estas proyecciones de un modo constante.

En esta situación, hacia 1980, el equipo de la CDC comienza a tratar de conseguir subvenciones de la administración que hasta ese momento le habían sido negadas por principio, para poder garantizar su existencia en función de dos aspectos: como reconocimiento del trabajo realizado por los colectivos desde la clandestinidad en el franquismo hasta la recién estrenada democracia, y como medio necesario de concienciación popular para oponerse al aparato cinematográfico industrial totalmente controlado por las multinacionales norteamericanas del entretenimiento. Se presentan amplios *dossiers* sobre la actividad de la cooperativa, complementados con estudios económicos sobre los gastos anuales del grupo y los ingresos de los alquileres, pidiendo una subvención para cubrir la diferencia entre ambas parcelas. Pero la respuesta de las administraciones sigue siendo negativa.

Así pues, la CDC constituye un elemento crucial en el contexto del cine militante en España durante el periodo 1974-1982. Se trata del colectivo que de un modo más explícito se sitúa en una posición central del entramado cinematográfico militante, por varias razones: de una parte, debido al contacto que mantiene con muchos de los colectivos y realizadores actuando como distribuidora de sus producciones, es sin duda el grupo que tiene una más amplia visión de conjunto de todo el movimiento de oposición fílmica que se produce y desarrolla en este periodo; por otra parte, también es el grupo que más presencia adquiere en el panorama nacional e internacional gracias a su constante participación en debates, encuentros y muestras de cine, así como por su constante producción de textos, publicaciones y *dossiers* sobre sus actividades y los films en distribución de su catálogo; y por otra parte, produce films que lanzan las propuestas temáticas más avanzadas para ampliar el espectro de luchas que se privilegian en ese momento, como es el caso de la liberación de la mujer, la inmigración, la objeción de conciencia o las luchas por la conservación ecológica del planeta, que casi ningún otro colectivo mantiene en esos momentos. Así la crisis que paulatinamente experimenta el movimiento cinematográfico de oposición tiene una doble vertiente y no se puede entender sin tener en cuenta el marco histórico de evolución cultural profunda en el que se produce. De un lado, el movimiento se enfrenta a una difícil redefinición de los objetivos básicos de la producción cultural provocada por el radical cambio político que se vive; de otro, a la práctica inexistencia de posibilidades de continuar con sus planteamientos en el cambiante e impredecible contexto político que se avecina.