

# LA CRISIS DEL CINE MARGINAL

MARTI ROM

La crisis por la que está atravesando el cine marginal debe analizarse en el marco general de la evolución cultural de estos cuatro últimos años (1975-79). Esta profunda crisis presenta una doble vertiente, por un lado, la difícil redefinición de los objetivos básicos de la producción cultural fruto del radical cambio político vivido, y por otro, la práctica inexistencia de posibilidades de su planteamiento en un contexto socio-político enrarecido e inesperado.

## Análisis global de la difusión del cine marginal

En el aspecto concreto de la difusión (distribución - exhibición) del cine marginal inciden varios factores:

### 1. Tendencia paulatina de desaparición de centros exhibidores, o, en el mejor de los casos, de reducción de su capacidad organizativa

La componente «cinéfila» de los cineclubs no ha podido resistir la fuerte competencia impuesta por las salas especiales (ahora, otra vez, de arte y ensayo) y, principalmente, por la Filmoteca; la componente de «análisis social y/o político», ha sufrido la originada por la permisibilidad de la democracia-UCD en la proyección comercial (?) de potemkins, madres, octubre, ... (ocasionando paralelamente una fuerte descapitalización de los canales marginales al inutilizarlos una parte importante de sus más productivos filmes, en el aspecto económico).

Otros centros exhibidores pertenecientes a asociaciones de vecinos, colegios profesionales u otros organismos populares, han visto disminuir su labor consecuentemente con la pérdida de la actuación pública de primera línea que habían desarrollado en los últimos años del franquismo y en el inmediato post-franquismo.

### 2. Desmovilización cultural

El rápido proceso electoral del 15 - J (1977) produjo un importante trasvase de organizadores y colaboradores de las entidades culturales populares a los cuadros organizativos de los partidos de izquierda (en los cuales militaban); se abandonó (temporalmente, creían) la «doble militancia». Las primeras elecciones democráticas en cuarenta años precisaban de todos los esfuerzos posibles.



LORENZO SOLER.

Pero la situación se agravó peligrosamente al suceder a esta desmovilización cultural una desmovilización política generalizada, fundamentalmente entre los jóvenes militantes. La política de «consensos» y los Pactos de la Moncloa fueron los principales causantes. Había que consolidar la democracia, decían.

Este desencanto dificultó el retorno al trabajo cultural de base y unitario.

### 3. Inexistencia de propuestas de nuevos canales culturales ajenos al aparato industrial

La previsible configuración de plataformas culturales auspiciadas por los partidos políticos de izquierda y por las centrales sindicales de clase (casa del pueblo, locales de barrio, ...) no se ha hecho realidad en esta primera etapa democrática.

Resumiendo, el cine marginal está sufriendo un paulatino descenso de sus potenciales centros de exhibición; condicionando, este factor externo, su desarrollo e incluso su existencia.

Los trabajadores cinematográficos de la parcela de la difusión marginal, tan sólo son dinamizadores de una realidad cultural que ya debe existir a priori (aunque tan sólo sea a un nivel reducido); los centros exhibidores deben crearse y articularse en la propia vida cotidiana del ciudadano, en el seno de las luchas políticas y sindicales de las clases populares.

Estas conclusiones anteriores (cuyo contexto específico es el entorno industrial de Barcelona, pero que puede extrapolarse a las zonas con un elevado proceso de industrialización del Estado Español) contrastan paradójicamente con la evolución de la difusión del cine marginal en el resto del Estado (zonas rurales o bien con escasa industrialización). La espiral ascendente de movilización cultural que se produce en las áreas industrializadas durante los últimos años del franquismo (1970-75) y que alcanza su cenit en 1976, viene retardada en las otras zonas y no empieza a tomar cuerpo hasta después de las elecciones del 77.

La España no industrializada empieza a recuperar los filmes marginales de contenido social que se habían difundido en la catácumbe del franquismo, los filmes de las «manis», los filmes de las huelgas, los ...

Este incremento cuantitativo de centros de exhibición de cine marginal en estas zonas, logra compensar, o por lo menos reducir, el peligroso descenso analizado anteriormente.

## Factores que inciden en la distribución alternativa

La distribución de cine marginal presenta básicamente dos características, por un lado la vehiculación de un contenido político ideológico, y por otro, la colaboración económica de los centros exhibidores a las nuevas producciones de los equipos realizadores mediante el «alquiler» de los filmes ya realizados que se van a proyectar.

Sin embargo, la auto-producción económica de los filmes resulta utópico en la práctica; esto es debido fundamentalmente al enorme desnivel existente entre el coste de producción de un filme y su «recaudación» económica producida por su difusión marginal. El coste de producción viene impuesto por las multinacionales de la tecnología cinematográfica (Bolex, Kodak, ...) o por las pequeñas o medianas industrias del Esta-



«LA RABIA», DE EUGENI ANGLADA.

do (laboratorio de revelado, montaje, sonido...), cuyos precios van a remolque de las anteriores. En fin, el coste de producción de un filme no varía (a priori) según vaya a ser el canal de difusión a utilizar (aparato industrial o el marginal).

Este elevado coste de producción no puede incidir en el precio de «alquiler» de un filme marginal para su distribución, dado que resultaría inalcanzable económicamente para los potenciales centros exhibidores. Así pues, la distribuidora de filmes marginales (distribuidora alternativa) debe proponer un **precio político** muy por debajo del necesario para la auto-producción de los filmes marginales e incluso para el mantenimiento de la mínima estructura burocrática que precisa. Y no es posible compensar este mínimo precio de contratación con el hipotético incremento del número de pases de dicho filme, pues debe tenerse en cuenta que operamos con un producto de vida real limitada (unos 60 ó 70 pases en el mejor de los casos); lo cual obligaría a tirar una nueva copia o a reponer los planos deteriorados, aumentando el coste de producción.

Generalmente las distribuidoras alternativas se configuran en torno a varios equipos de realización de filmes marginales, que aunan sus esfuerzos en la labor de difusión, aportando inicialmente sus propios filmes. Debido a los factores antes reseñados, la distribuidora alternativa no logrará prácticamente nunca (por sus propios medios) adquirir filmes marginales procedentes de co-

lectivos extranjeros, y también resultará dificultoso su intercambio, pues la gran mayoría de los filmes marginales responden a un interés excesivamente localista; y como no será posible mantener la auto-producción suficiente, resulta que el catálogo de filmes en distribución sufre un proceso de paulatina pérdida de capacidad de demanda por los centros de exhibición marginales, al no incorporarse a éste suficientes nuevos filmes. Este proceso tiende a la obsolescencia del material en distribución y a su total deterioración.

### Aspectos económicos en torno a la producción del cine marginal

La propia marginalidad de difusión impondrá, a priori, unas características de producción que lo definirán como un **cine pobre**.

El coste de producción de un filme marginal se verá reducido a lo indispensable (compra de negativo, revelado, tiraje de copión, ...), recayendo el resto en la aportación voluntaria del propio trabajo del equipo realizador; pero a pesar de todo el coste resulta aún prohibitivo y deberán buscarse fuentes de financiación diversas: la recaudación por la difusión de filmes anteriores, la aportación económica de sus componentes, ocasionales subvenciones de algún organismo, préstamos bancarios a los componentes del equipo...

Esta inviabilidad económica del cine

marginal se extiende a algunas parcelas del aparato industrial, como son los cortos y medimétrajes fundamentalmente, y también los largometrajes que no satisfacen las **condiciones de mercado** apropiadas.

Este dato nos lleva a reclamar que **no tan sólo** la producción marginal cinematográfica es desesperante en el aspecto económico.

Algunas veces se ha definido como una «auto-explotación» el trabajo aportado por los componentes del equipo realizador de una práctica cultural marginal, esta apreciación parte del error de la situación del propio trabajo cultural en el contexto actual. Los objetivos básicos de la actuación cultural del individuo son los que determinan si nos encontramos o no en un caso de auto-explotación; el caso de una práctica cultural marginal voluntariamente asumida, entiendo que es análoga al del trabajo aportado a la colectividad por algunos ciudadanos desde las asociaciones de vecinos u otros organismos populares; es un trabajo adicional (y no retribuido) del desarrollado a lo largo de la jornada laboral.

### Validez de la práctica cinematográfica marginal en el contexto actual

La desaparición de las circunstancias políticas y (consecuentemente) de la censura cinematográfica que posibilitan la existencia de un cine marginal, parecen definir un **nuevo** contexto cinematográfico; durante estos dos últimos años parece ser que la producción de cortometrajes dentro del aparato industrial ha experimentado un gran incremento. Ya se han superado (excepto situaciones puntuales) los problemas de la legalidad de algunas prácticas cinematográficas, y los canales industriales de difusión aceptan, a priori, cualquier material.

Sin embargo, en esta normalizada (?) situación tenemos que la mayor parte del material hipotéticamente trasvasado de la parcela marginal a la industrial, será escasamente rentabilizado (tanto cultural como económicamente). Está claro que la difusión de filmes que no sigan las leyes del mercado actual (sexo/violencia, filme de argumento/códigos estéticos standard) resultará muy difícil.

La parcela marginal ha dejado de definirse por negación respecto al aparato industrial. Debe adoptar una posición más ofensiva. La función primordial del cine marginal es la de configurar unos canales estables y permanentes de difusión que poco a poco vayan contrarrestando en las masas populares la presión hegemónica que ejerce, ahora, el aparato industrial, cada vez más concentrado en unas pocas manos y totalmente controlado por las multinacionales-USA; por el capitalismo internacional.

Los desencantos producidos por la lenta expresión del cine marginal, se deben a análisis simplistas de su situación. Los trabajadores culturales en dicha parcela deben tener muy clara la idea de que están operando en un **terreno enemigo** y con unas **reglas del juego** impuestas por el aparato industrial: el cine es una industria. Las coordenadas

políticas han variado sensiblemente, pero el aparato cinematográfico no sólo no ha visto retroceder su poder sino que lo ha reforzado.

Una política cultural descentralizada y eminentemente popular pasa por la configuración de canales alternativos de difusión de prácticas culturales; y el cine, el **cine marginal**, puede ser muy importante factor dinamizador.

UN FILME NO VIENE DEFINIDO ÚNICAMENTE POR SU CONTENIDO IDEOLÓGICO, SINO POR AQUELLAS RELACIONES DE PRODUCCIÓN QUE LE HAN DADO FORMA Y FUNDAMENTALMENTE POR SU INSERCIÓN EN LAS ESTRUCTURAS DE DIFUSIÓN CINEMATOGRAFICAS.

### Conclusión en torno a la viabilidad de una infraestructura de cine marginal

El cine marginal de planteamientos político/ideológicos (también llamado cine militante o alternativo) se inserta en

la realidad cotidiana de la clase trabajadora.

En el momento actual en el que representantes elegidos por la clase trabajadora (PS y PC) ocupan diversos organismos de la gestión pública, el cine marginal **reclama** a éstos la ayuda económica que pueda posibilitar su existencia; en virtud de dos aspectos: 1) como reconocimiento del trabajo realizado por los colectivos cinematográficos desde la clandestinidad del franquismo hasta la naciente democracia actual, y 2) como medio necesario de concienciación popular a oponer el aparato industrial totalmente controlado por las multinacionales (distribuidoras) americanas.

Esta ayuda debe recaer tanto en las distribuidoras alternativas, para compensar su déficit económico infraestructural, como en los filmes en proyecto que presenten las características adecuadas para su posterior difusión alternativa.

Así pues, la responsabilidad actual de la existencia del cine marginal como componente de los canales culturales populares recae en las organizaciones de izquierda.

tica a nivel de super-estructura la podemos concretar en: la inoperancia práctica de un Parlamento ligeramente dominado por la derecha, la política de «consenso derecha-izquierda», y las extrañas discrepancias en algunos puntos importantes entre los propios partidos de izquierda cuando en las bases reina generalmente una mayor unanimidad.

Una situación análoga la podemos encontrar en el frente sindical. Este se puede definir como una constante situación de vaivén: Pactos de la Moncloa, planteamientos de luchas defensivas (conservar el nivel adquisitivo de los trabajadores, defender el puesto de trabajo...), no dar los sindicatos de clase apoyo a cualquier acción durante el período pre-electoral (del 79), enfrentamiento CCOO-UGT debido al pacto de éste último con la CEOE. Resumiendo, se ha producido una balcanización de la lucha sindical: gran número de acciones coexistentes y excesivamente localistas y sectoriales.

Y a nivel cultural podríamos decir que se ha llenado el vacío franquista con la nada (o casi).

Establecer hasta qué punto estas condiciones contextuales han determinado la actual crisis ideológica de producción del cine marginal, depende del subjetivismo de la visión política de cada uno. Sin embargo, hay otros factores que quizás presentan una mayor grado de objetividad, como la recuperación por los medios de comunicación (audiovisuales) de las **imágenes**, hasta ahora, características de la producción marginal. La repetición continuada de imágenes de manifestaciones y huelgas por televisión inculca al espectador, en tanto y cuanto son tan sólo **noticias** que se consumen no **análisis** de las situaciones y de los condicionantes que las producen. El espectador de televisión recibe una sensación de «estar» en la realidad contextual, pues las imágenes reproducidas son contemporáneas (o casi) con la acción real. Está **conectado** con la realidad y no siente un mayor interés en **participar** en ella. Es la desmovilización de los potenciales receptores del cine marginal.

## En torno a la crisis ideológica en la producción del cine militante-alternativo

Los filmes producidos en la marginalidad del aparato industrial **nunca** (salvo algunas excepciones) han logrado autofinanciarse con las recaudaciones obtenidas en su difusión; y esto suponiendo que exista una distribuidora alternativa cinematográfica que posibilite la difusión organizada de dichos filmes. Por eso, la actual **crisis económica** de la producción marginal, a un primer nivel, no es mucho más grave que en períodos anteriores; pero, a un segundo nivel, y a pesar de que las circunstancias sociopolíticas del Estado Español han variado substancialmente, se puede aseverar que se presenta como muy dificultosa, a corto plazo, la configuración de una parcela marginal estable y de influencia creciente entre la clase trabajadora.

Paralelamente a la **crisis económica** se ha ido definiendo a lo largo de estos dos últimos años (desde las elecciones del 15-J de 1977, más o menos) una **crisis ideológica** de producción de filmes militantes. Las causas podemos encontrarlas, quizás, en un cierto desencanto cinematográfico, al comprobar la generalizada falta de concienciación popular en torno a la importante utilización del cine como medio de divulgación de las luchas y problemática de la clase trabajadora; y en un desencanto generalizado producido por el desarrollo del contexto del Estado Español en estos últimos años, desencanto que presenta tres frentes: el político, el sindical y el cultural.

A nivel político se ha producido por un lado una desactivación consciente de la acción política de base para reclamarla en exclusividad los representantes de la clase trabajadora elegidos en las elecciones democráticas, y por otro una superdelegación de la base en los cuadros de los partidos. Y la vida poli-



-ANTICRONICA DE UN PUEBLO-, DE «EQUIPO DOS».



«ENTRE LA ESPERANZA Y EL FRAUDE», DE LA COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO.

## Un análisis estadístico de una distribuidora alternativa cinematográfica: La «Central del Curt» (Central del corto)

Partiendo de las contrataciones diarias de la «Central del Curt» durante los años 76, 77, 78 y los seis primeros meses del 79 se han obtenido unos datos estadísticos pormenorizados, de los cuales haremos un análisis ideológico-cinematográfico.

(La «Central del Curt» se configuró en la primavera del 74, pero del primer año de funcionamiento no disponemos de todas las informaciones de las contrataciones, por lo cual no es posible establecer un análisis fiable.) (Cuadro 1.)

Las cifras correspondientes a 1978 se han obtenido extrapolando las cantidades de los seis primeros meses al resto del año; esto no se ha realizado teniendo en cuenta que este período corresponde al 70 por 100 del total numérico del año (porcentaje obtenido de los años anteriores).

En la información estadística de cada año se hace distinción entre el TOTAL CONTRATACIONES y el TOTAL FILMES CONTRATADOS, esto es debido a que el primer parámetro nos da una idea más clara de la relación de la distribuidora con los centros de exhibición, mientras el segundo indica el volumen de filmes contratados.

El volumen de contratación viene definido por el TOTAL MINUTOS CONTRATADOS, pues dado que la distribuidora posee en su catálogo filmes de diversas duraciones desde siete minutos hasta noventa), el parámetro más fiable será la cantidad de minutos contratada.

Los meses de máxima y mínima contratación se han dado excluyendo al mes

de Agosto, dado que prácticamente no se produce ninguna contratación. También podríamos anotar que globalmente el período estival, como parece lógico, es nefasto para la difusión marginal, pues desde primero de junio hasta final de septiembre o principios de octubre se producen pocas contrataciones comparadas con el resto del año.

### Análisis ideológico de la evolución de las contrataciones

El mayor volumen de contratación de estos cuatro años se produce en 1976. Es el primer año del post-franquismo, el «Régimen» continúa pero la presión popular se intensifica enormemente; las (hasta entonces) sesiones más o menos clandestinas de cine marginal proliferan por doquier, las asociaciones de vecinos, cine-clubs, colegios profesionales, locales de barrio, ... viven una inflación cultural. Con la llegada de Suárez a la presidencia del Gobierno (julio del 76) y el Referéndum sobre la Reforma Política (15-6-76) se iniciará un corto, pero intenso, período que culminará con las primeras elecciones democráticas (15-6-77). Es en este período en el que se produce una desmovilización cultural, la doble militancia de los organizadores de actos culturales se verá reducida tan sólo a la militancia política directa; los partidos (de la izquierda) a los cuales pertenecen reclaman sus esfuerzos ante las inmediatas elecciones: hay que derribar al franquismo.

Sin embargo, este mismo hecho, las próximas elecciones generales, posibil-

CUADRO 1				
	1976	1977	1978	1979
Total contrataciones ... ..	368	279	357	304
Total filmes controlados ...	773	484	684	497
Mes máxima contratación.	Mayo	Mayo	Abril	
Cantidad ... ..	63	39	71	
Mes mínima contratación.	Octubre	Octubre	Septiembre	
Cantidad ... ..	13	10	11	
Cantidad filmes contratados alguna vez ... ..	115	89	120	99
Cantidad filmes que sobrepasan las diez contratac.	26	16	20	21
Porcentaje de estos filmes sobre el total ... ..	22 %	17 %	16 %	21 %
Porcentajes del volumen contratación de estos filmes sobre el total ... ..	62 %	50 %	51 %	51 %
Total minutos contratados.	25.678	18.597	22.822	17.368
Media minutos contratados por mes ... ..	2.334	1.690	2.074	1.578

tará que el volumen de contratación (aún reduciéndose) alcance un nivel aún aceptable. En los meses posteriores, las contrataciones descenderán muy sensiblemente. Globalmente 1977 es un año de retroceso.

1978 es el año de la elaboración de la Constitución, que culminará con el Referéndum del 6 de diciembre. Durante este año de «consenso», el volumen de contrataciones se recupera lentamente; este hecho podemos adjudicarlo al aumento de contrataciones provenientes de las zonas con menor índice de industrialización del Estado Español. La explosión cultural (y política) producida en las zonas de influencia de las grandes ciudades durante 1975-76, se inicia en el resto del Estado Español, fundamentalmente en 1978 (es decir, después de las primeras elecciones generales).

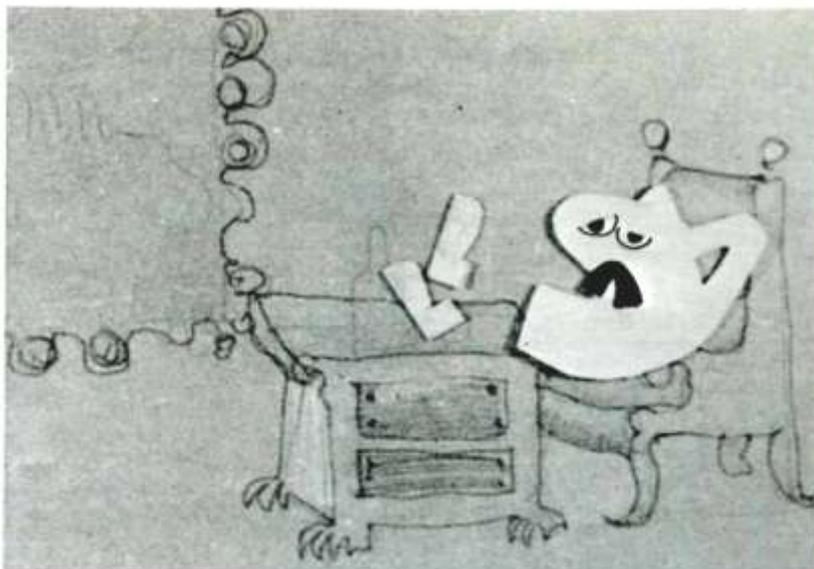
Durante los primeros meses del 79 tienen lugar casi solapadamente las segundas elecciones generales (1-3-79) y las primeras municipales (3-4-79). Las contrataciones disminuyen ligeramente respecto al año anterior, pero sin llegar al nivel de 1977; quizás, mientras que cara a las elecciones anteriores existían bastantes filmes marginales que reflejaban total o parcialmente el inmediato pasado (franquista) que había que enterrar, ahora en 1979, no habían filmes que analizaran la nueva situación política y que por ello fueran aprovechables en el período pre-electoral.

En el momento actual (octubre 79) no es previsible la evolución futura, en un plazo corto o medio, del volumen de contratación, dado que las cifras correspondientes a lo que llevamos de año parecen definirlo como un año-puente. La posibilidad de una política cultural de los ayuntamientos controlados por las izquierdas y el planteamiento de unos órganos culturales a un nivel superior en los gobiernos autonómicos, determinará la incógnita actual.

Si calculamos la media de estos cuatro años obtendremos que el TOTAL CONTRATACION por año es de 327, y que el TOTAL FILMES CONTRATADOS por año es de 609; lo cual referido a nivel mes, nos da las cifras de 30 y 55.

### Análisis geográfico de la distribución

La «Central del Curt» tiene su sede en Barcelona, así pues para analizar las contrataciones realizadas se han definido tres zonas: 1) la comarca del



«BLANCO Y NEGRO». DE BACA Y GARRIGA.

Barcelonés (el área inmediata de influencia de la ciudad de Barcelona, es decir, la propia ciudad más el llamado «cinturón rojo»), 2) el resto de Catalunya, y 3) el resto del Estado Español.

Extrayendo la media para estas tres zonas, para los cuatro años que estamos analizando, podemos decir (redondeando un poco) que cada zona aporta 1/3 parte de las contrataciones. (Cuadro 2.)

Para la obtención de estos porcentajes se ha tomado el parámetro TOTAL CONTRATACIONES dado que es quien mejor explicita la relación de la distribuidora con los centros de exhibición.

La evolución del porcentaje de contrataciones aportado por cada zona es diferente, mientras que el Barcelonés ha visto reducir su influencia, el resto del Estado la ha ido aumentando, conservándose análoga la del resto de Catalunya.

Este incremento de las contrataciones en el resto del Estado, la zona más alejada de la sede de la distribuidora, ha conllevado consecuentemente una disminución de la «capacidad de distribución» de los filmes contratados, dado que si las proyecciones se realizan en un entorno no alejado de la sede es posible un mayor número de contrataciones en

un mismo período de tiempo. Además los desplazamientos de los filmes (envío por Renfe, telegrama con el número del envío, pagos de las contrataciones por cheques o giros, ...) han ocasionado un aumento de la mínima infraestructura de gestión burocrática de la distribuidora.

Resumiendo, la media para las tres zonas para estos cuatro años es: Barcelonés = 36 por 100, Resto Catalunya = 30 por 100 y el Resto del Estado = 34 por 100.

### Análisis de los films distribuidos

Las contrataciones de filmes se han clasificado en: 1) sesiones de Cortometrajes (hasta veinte minutos), 2) de mediometrajes (de veinte a sesenta minutos), 3) sesiones largas a base de filmes de corta duración (de sesenta a cien minutos), 4) de largometrajes (de sesenta a cien minutos), y 5) sesiones especiales (más de cien minutos).

La media de estos cuatro años nos da, para estos apartados, los siguientes porcentajes:

- Cortometrajes, 20 por 100.
- Mediometrajes, 33 por 100.
- Sesiones largas de cortos, 14 por 100.
- Largometrajes, 13 por 100.
- Sesiones especiales, 11 por 100.

Si sumáramos, tenemos que la distribución de filmes no-largometrajes alcanza a un mínimo del 76 por 100 (pues también conforman parte del apartado de sesiones especiales).

Como veremos a continuación el 13 por 100 aportado por los largometrajes es debido fundamentalmente al filme «Entre la esperanza y el fraude».

Es decir, el nombre de la distribuidora, «Central del Curt» (Central del Corto), es del todo apropiado.

CUADRO 2				
PORCENTAJES POR ZONAS SOBRE EL TOTAL CONTRATACIONES				
	1976 (%)	1977 (%)	1978 (%)	1979 (%)
Comarca del barcelonés ...	44	32	33	38
Resto Catalunya ... .. .	30	31	29	30
Resto del Estado ... .. .	26	37	38	32

CUADRO 3			
FILMES MAXIMA CONTRATACION (AÑO A AÑO)			
1976	1977	1978	1979 (*)
«La rage» (E. Anglada) . . . 50	«Entre la esperanza y el fraude» (CCA) . . . . . 43	«Entre la...» (CCA) . . . . . 62	«Entre la...» (CCA) . . . . . 21
«Blanc i negre» (Baca-Garriga) 29	«Santa María de Iquique» (L. Soler) . . . . . 19	«Votad, votad, malditos» (L. Soler) . . . . . 28	«El cine de la abuela USA» (R. Pastor) . . . . . 20
«Viaje a la explotación» (CCA) . . . . . 27	«La rage» (E. Anglada) . . . 19	«Santa María de Iquique» (L. Soler) . . . . . 25	«Votad, votad, malditos» (L. Soler) . . . . . 17
«La ciudad es nuestra» (T. Calabuig) . . . 24	«La ciudad es nuestra» (T. Calabuig) . . . 18	«Largo viaje hacia la ira» (L. Soler) . . . . . 18	«Asclepius» (J. Breu) . . . . . 17
«Un libro es un arma» (CCA) . . . . . 23	«Sobrevivir en Mauthausen» (L. Soler) . . . . . 15	«Autopista: una navallada a nosa terra» (L. Soler) . . . . . 17	«O monte e noso» (L. Soler) . . . . . 14
«Largo viaje hacia la ira» (L. Soler) . . . . . 23	«Octubre» (S. M. Eisen- stein) . . . . . 15	«Asclepius» (J. Breu) . . . . . 17	«Un perro andaluz» (L. Buñuel) . . . . . 14

(\*) Datos de los seis primeros meses.

CUADRO 4	
FILMES DE MAXIMA CONTRATACION EN EL PERIODO 1976-79	
«Entre la esperanza y el fraude» (CCA = Cooperativa Cinema Alternatiu)	120
«La rage» (Eugeni Anglada)	91
«Santa María de Iquique» (Lorenzo Soler)	75
«Largo viaje hacia la ira» (L. Soler)	56
«La ciudad es nuestra» (Tino Calabuig)	56
«Sobrevivir en Mauthausen» (L. Soler)	55
«Blanc i negre» (Baca-Garriga)	51
«Sex» (Baca-Garriga)	47
«El campo para el hombre» (CCC = Colectivo Cine de Clase)	46
«Grotosque show» (E. Anglada)	43
«Viaje a la explotación» (CCA)	41
«Carn crua» (CCA)	40
«Votad, votad, malditos» (L. Soler)	40
«Un libro es un arma» (CCA)	39
«El cine de la abuela USA» (Rodolfo Pastor)	35
«O todos o ninguno» (CCC)	33
«Asclepius» (Josep Breu)	33
«Un perro andaluz» (L. Buñuel)	32
«Octubre» (Eisenstein)	28
«El cuarto poder» (CCC)	26
«Preguntas a la historia» (S. de Benito-M. A. González)	25
«Habitat» (Baca-Garriga)	25
«Autopista: Una...» (L. Soler)	24
«Portugal, año I» (Santiago Vilanova)	23
«Estado de excepción» (Iñaki Núñez)	23
«El Pitus» (E. Anglada)	22
«La porta» (Baca-Garriga)	22
«La diada de Catalunya» (R. Rodríguez)	21
«Lock-out» (Antoni Padros)	21
«Cerdá: Una obra malograda» (L. Soler)	21
«El noi del sucre» (A. Lecina)	20
«Anticrónica de un pueblo» (Equipo Dos)	20

Promediando estos cuatro años que analizamos obtenemos que tan sólo el 20 por 100 de los filmes que se distribuyen alcanza a superar las diez contrataciones al año, suponiendo las contrataciones de dicho filmes el 55 por 100 del volumen global de distribución. Es decir, hay unos pocos filmes que obtienen un gran número de contrataciones.

Esto nos lleva a concluir, viendo que filmes conforman este apartado, que las críticas que algunas veces se han hecho a la «Central» en torno a la dispersión cinematográfica y/o ideológica del material en catálogo, no tienen una constatación en la realidad de las contrataciones. Y también a considerar como utópico el argumento de que el déficit económico de la distribuidora se solventaría logrando aumentar (tan sólo) el número de contrataciones, pues lo único que ocurriría en realidad es que esos pocos filmes aún se proyectarían mucho más, acortando la «vida» de las copias en distribución y debiendo (consecuentemente) hacer copias nuevas, con lo cual el problema económico se vuelve a plantear. (Cuadros 3 y 4.)

Del análisis de los datos en torno a los filmes de máxima contratación podemos extraer varias conclusiones, como la extraordinaria difusión de «Entre la esperanza y el fraude», o el buen nivel medio de proyecciones que tienen (prácticamente todos) los filmes de Lorenzo Soler. Un filme como «La ciudad es nuestra», en torno a los problemas y luchas de las asociaciones de vecinos en los últimos coletazos del franquismo, empieza a descender fuertemente sus contrataciones en 1978 (después de las primeras elecciones, cuando las asociaciones pierden su actuación pública de primera fila). Como filmes de incidencia ecológica («Autopista...», «Asclepius», «O monte e noso») van adquiriendo una relativa importancia distribucional a partir de 1978, año que podríamos considerar como de la concienciación ecológica generalizada. «Viaje a la explotación» y «Largo viaje hacia la ira», filmes en torno al problema inmigratorio, van perdiendo capacidad de difusión a medida que avanza el proceso democrático. «Votad, malditos», que denuncia el carácter aleatorio de las elecciones debido a la falta de concienciación política, adquiere un nivel alto de distribución durante los meses posteriores a las primeras elecciones y el período pre-electoral de las del 79, y finalmente la constatación de siete filmes entre los de mayor distribución realizados por los colectivos cinematográficos (CCA y CCC).

Para terminar este análisis, tan sólo una matización, hay filmes en distribución de la «Central» que tienen o han tenido paralelamente otros canales de difusión, como por ejemplo: «Autopista...», «O todos o ninguno», «La ciudad es nuestra», y «Can Serra, la objeción de conciencia en España» (CCA); o bien algunos filmes que han sido distribuidos por grupos ocasionales. La valoración de este «ranking» no pretende adquirir carácter competitivo sino tan solo comprobar dentro de una lista de material (heterogéneo) en distribución la capacidad de difusión (y su evolución) de los filmes marginales.

## Valoración de la experiencia de una sala alternativa (La «Sala Aurora»)

La «Central del Curt», en los primeros meses de 1978, decidió intentar desarrollar la experiencia de abrir una sala alternativa de exhibición en Barcelona. Los planteamientos mínimos eran: romper con la marginación establecida para la difusión del cine producido al margen del aparato industrial (mediante la mínima legalización que posibilitara su existencia, y dando amplia publicidad a las proyecciones), realizar proyecciones varios días a la semana (ampliables en el caso de obtener un éxito suficiente), crear un público estable (mediante una programación coherente), romper el vacío de información en torno a los filmes marginales (por un lado, realizando una fuerte campaña en los medios informativos y por otro, confeccionando un «dossier» para cada ciclo para dar información de las sesiones próximas a los espectadores captados una vez), y completar las proyecciones con coloquios desarrollados por personas adecuadas y cuidando incidir tanto en el aspecto político concreto del filme como en la concienciación en torno a la problemática específica de la marginalidad cinematográfica.

Los problemas en torno a la localización de una sala de exhibición no adecuada se concretaron en cuatro aspectos: salas excesivamente alejadas de la zona central de la ciudad, salas con graves déficits en cuanto a las condiciones infraestructurales necesarias para obtener la legalización, salas pertenecientes a asociaciones de orden cívico cuyo problema radicaba en un cierto temor ante la «invasión» de una estructura organizativa externa, o bien en la posible in-

terferencia de actividades (en un futuro).

Finalmente (septiembre del 78) el CENTRE INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA (calle Aurora, 11 bis., Barcelona) propuso su colaboración para hacer realidad este proyecto.

Inicialmente se preparó una programación de cinco semanas, a base de proyecciones los viernes y sábados a las diez de la noche y los domingos a las siete de la tarde. Se realizaron dos proyecciones por cada sesión diferente, y los filmes fueron: «Granada, mi Granada», de R. Karmen; «Entre la esperanza y el fraude» y «La marcha de la libertad», de la Cooperativa Cinema Alternatiu; «La hora de los hornos», de Solanas y Getino; «Som una nació» e «Hic digitur Dei», de Antoni Martí; «Li 8 de febrer del 76», del Grup de Producció; «Estado de excepción», de Iñaki Núñez; «Autopista: una navallada a nosa terra», de Lorenzo Soler; «Apollon, fábrica ocupada», de Ugo Gregoretti; «La huelga», de Eisenstein; «O todos o ninguno» y «A la vuelta del grito», del Colectivo de Cine de Clase.

El esfuerzo que precisó la responsabilidad de esta experiencia tan sólo sirvió para clarificar (aún más) la situación del cine marginal en el momento actual en nuestro contexto. La «Sala Aurora» sufrió presiones de todo tipo; Gobernación «avisó» que tan sólo podían acceder a las proyecciones los socios de la entidad que acogía la experiencia («Centre Internacional de Fotografia») y que además no podía cobrarse entrada (esta problemática la han venido viviendo los cine-clubs desde los tiempos de la oscu-

ridad franquista), es decir, para Gobernación, el «cine marginal» tiene total libertad de expresión siempre y cuando quede reducido a pequeños núcleos. Desde el punto de vista de Cultura, los filmes marginales no existen, pues no están dados de alta en el Ministerio. Pero los principales problemas vinieron del propio sector cinematográfico; «alguien» de la parcela de la exhibición del aparato industrial decidió «informar» a Gobernación sobre la posible ilegalidad de la experiencia.

Desde un principio se fueron acumulando las dificultades; la «Sala Aurora» era consentida más o menos, siempre y cuando los espectadores no pagaran ningún tipo de entrada. Esto era lo mismo que condenar la experiencia a la muerte por inanición, pues la importancia (desde el punto de vista de los trabajadores de la marginalidad cinematográfica) de la «Sala Aurora» no radicaba tan sólo en el propio hecho de tener una plataforma pública estable, sino en la gran capacidad económica que suponía para la autoproducción de los filmes. Los propios equipos realizadores, además de articularse ellos mismos como distribuidora alternativa («Central del Curt»), eran partidarios de la gestión de una sala alternativa de exhibición. La «Sala Aurora» era una puerta abierta para lograr (o intentarlo) la rentabilización económica de los filmes marginales.

Este contexto hostil se agravó con la decisión del responsable del «Centre Internacional de Fotografia», Albert R. Guspi, de dar por finalizada la colaboración con la «Central del Curt»; intentando clarificar las oscuras razones aducidas para tal determinación, podemos encontrar varios factores que convergen en el temor de politización de la «Sala Aurora» (por los filmes proyectados y los exhaustivos coloquios), y más cuando detrás del «Centre Internacional de Fotografia» hay la poderosa multinacional fotográfica «Canon». El «Centre» es la otra cara, la cara progre, del aparato industrial; «Canon» posee, en pleno (aburguesado) Ensanche barcelonés, una galería de fotografía («Spectrum»); ha, bía que dar otra imagen, ¿y qué mejor que un viejo local casi situado en el Barrio Chino, y empezar con una exposición sobre la guerra civil? Los mismos que mercantilizan la práctica cultural, bajo el control de las multinacionales del sector, elaboran una declaración de principios en la que se apuntan a «una línea de compromiso social».

En fin, la «Sala Aurora» (noviembre del 78) tuvo que fenecer, pero sirvió para demostrar tres cosas: Primera, que un colectivo de realizadores marginales («Central del Curt») era capaz de asumir la gestión de una sala alternativa de exhibición. Segunda, que siempre y cuando las condiciones de información (2.000 carteles murales por las paredes de Barcelona, prensa...) existe un público receptor del cine marginal, siendo este público estable y tendente a ampliarse. Y tercera, que la situación coyuntural cinematográfica no es tan normalizada como parece.

La «Sala Aurora» no ha sido más que un paso más en el camino de la construcción de una infraestructura cinematográfica marginal. ■



«LOCK-OUT», DE TONI PADROS.

(Trabajo realizado en noviembre-79.)