

EL REVERSO DE LA CENSURA. CINE CLANDESTINO DURANTE EL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

Lidia Mateo Leivas

Murcia

CENDEAC, 2020

233 páginas



Con las políticas de lo visible y las imágenes clandestinas como fundamento teórico, Lidia Mateo compone en *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición* una visión político-cultural de los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia española a través de un cine militante y marginal. El texto de este libro —una adecuada adaptación de su tesis doctoral, titulada *Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine del tardofranquismo y la transición*, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en 2018—, propone un recorrido por las consecuencias de la censura, su evolución, abolición y devenir en el cine de acción política de una España en tránsito. Estamos ante un análisis estructurado por *modos de hacer* en clandestinidad donde lo historiográfico, lo ideológico y lo emocional articulan un discurso sobre diferentes formas de enunciación.

La clandestinidad entendida «como una forma de re-

sistencia que posibilita imaginar y crear más allá de un orden visual estrecho o represivo como el franquista» (p. 33) es el marco de reflexión que organiza las tres partes en las que se divide el libro: 1) Prácticas cinematográficas clandestinas; 2) Imágenes-testimonio: pueblo, violencia y memoria; 3) Vida y muerte del cine clandestino. Además de una introducción («Dos caras de una misma moneda») y un epílogo («Supervivencia de las imágenes»), cada una de las partes nombradas contiene epígrafes y subepígrafes que, más allá de su valor descriptivo para guiar al lector, encierran un relato y una propuesta estética en su forma expresiva. Así los sugerentes títulos «Desbordar (y habitar) fronteras», «Reflejos del pasado y cuerpos que emergen» o «Imágenes en botellas lanzadas al mar» completan una propuesta de formato contemporáneo permitiéndonos imaginar escuelas e influencias teóricas. El texto, que se mueve entre el estilo académico y ensayístico, está construido y atravesado por las ideas de autores que podemos considerar clásicos como Foucault, Deleuze, Metz o Didi-Huberman. Pero también por otros vinculados a perspectivas freudianas/lacanianas como Assman o Castoriadis; a la categoría de historia conceptual de Kosselleck; a la noción del cuerpo y el lenguaje de Butler; a la (creativa) semiótica de Rosler o a la ecología de la percepción de Anne Rutherford, por citar algunos.

Esta suerte de *gestos* teórico-literarios articulan la explicación del registro de imágenes clandestinas como un fenómeno pulsional despojado *a priori* de toda pretensión artística en el contexto de un orden político determinado. En paralelo a las películas *mainstream* y a las del Nuevo Cine Español, en la España de finales de los sesenta y setenta donde la ambigua censura producía «la sensación de que cualquier cosa podía ser censurable y ampliaba los límites de lo indecible» (p. 29), este cine se volvía radical y resistente. En este sentido, «si la clandestinidad es aquello que atenta contra el *statu quo*» (p. 68), su necesidad continua y latente de ser revelada generaba un contra-relato desde su propia emergencia. O expresado de otra manera, el libro asume la tensión entre *el decir* y *el dicho* como otra forma de pensar hoy el cine clandestino. La autora ahonda en la necesidad de documentar la realidad a través de prácticas filmicas que formaban parte de una «estrategia de des/aparición, en donde la clandestinidad no siempre significaba ocultarse, sino que, en muchos casos, suponía hacerse visible a modo de desafío» (p. 42). El objetivo era crear un cine contrainformativo y subversivo para generar una memo-

ria futura, ejemplificado en el trabajo de directores como Helena Lumbreras, Andrés Linares, Tino Calabuig, Miguel Hermoso, Javier Maqua, Mariano Lisa, María Miró o Llorenç Soler. Nombres que el texto reivindica junto a los trabajos realizados en el marco de los múltiples colectivos que surgieron en esa época en España para subvertir el régimen de visibilidad franquista. En este sentido, se ofrece un breve recorrido historiográfico por aquellos colectivos —cómo surgieron y quiénes formaron parte— para acercarnos a algunas de las películas realizadas por la Comissió de Cinema de Barcelona (CCB), el Colectivo de Cine de Clase (CCC), el Grupo Madrid devenido en Colectivo de Cine de Madrid (CCM), Colectivo SPA, Equipo Dos, Grup de Producció. Sus *imágenes clandestinas* mostraban manifestaciones y movilizaciones estudiantiles, la miseria de los barrios periféricos de Madrid, *lobbies* de información, la vida de los obreros o la inmigración magrebí, y se proyectaban ilegalmente en espacios y cineclubs. Sus contenidos se enfrentaban al imaginario monolítico franquista y a cualquier tipo de memoria oficial generada desde TVE. Pero a su vez, Mateo apunta: «la imagen clandestina está así siempre en riesgo de volverse contra de sí» (p. 54). Esta freudiana frase nos sitúa en el debate de la representación (o autorrepresentación) y la noción de verdad dentro del complejo momento histórico. La película convertida así en objeto y en prueba del delito. Nombres y rostros cómplices de lo censurable mostrados en 16 y 8 mm. Porque lo revelado se volvía ontológicamente *rebelado*, y en la explicación prosaica de por qué las películas cruzaban fronteras escondidas para ser salvadas y proyectadas residía su fuerza política disidente y su verdadero valor documental. Resulta interesante el caso concreto de *O todos o ninguno* (Colectivo de Cine de Clase, 1976), película que para potenciar su discurso reivindicaba a los protagonistas y realizadores mostrando sus rostros. La mirada a cámara se convertía en un verdadero gesto político que desafiaba la censura y que contrastaba con estrategias anteriores como la de Helena Lumbreras en *Spagna 68 (El hoy es malo pero el mañana es mío)* donde la necesidad de ocultar el rostro de los entrevistados adquiría un carácter vital años antes. Otra de las cuestiones relevantes de este cine autogestionado, y que se posiciona al margen de la industria, es la negación de la figura del autor y cualquier acercamiento a un *cine burgués*. «No basta con ir al pueblo, hay que ser el pueblo». Esta cita de Cesare Pavese (p.155) proyecta la idea de una lucha desde el ser y desde su repre-

sentación permitiéndonos también pensar en un *no-cine*, pobre e invisible, que separa la forma del contenido. Lo comercial entendido como burgués y las estructuras económicas franquistas transformadas en capitalismo tardío convierten estas películas en obras que buscan encontrar nuevos referentes y crear otras narrativas. Tal vez, más allá de apuntarlo, sea esto lo que más se echa en falta en el libro: un análisis profundo y global de estas formas *a priori* radicales, que nos permita dimensionar su aportación creativa a otros niveles cinematográficos dentro del marco español.

Los abundantes pies de página dan cuenta del riguroso y original trabajo de investigación realizado por la autora así como las entrevistas a algunos de los realizadores y protagonistas de este cine clandestino como Mariano Lisa, Andrés Linares o Martí Rom. Gracias a estas referencias, el texto adquiere mayor interés a la vez que permite a la autora autorrevelarse, a medida que avanza las páginas, como un personaje-investigador que recorre archivos y habla con fuentes en busca de respuestas. La entrevista a Marisa Oleada, a raíz de los sucesos de Vitoria de 1976, es donde más se evidencia esta forma y donde el posicionamiento de la autora se entrecruza con el discurso y la propia tesis. Las frases enunciadas adquieren así un nuevo carácter, una nueva complicidad y la posibilidad de una relectura desde la primera persona militante. Así el texto comienza a crear imágenes desde una escritura académica pulsional acercándose voluntariamente a lo poético-narrativo y estableciendo un diálogo con otra publicación cercana que se mueve en las mismas aguas: *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*, de Isabel Cadenas Cañón (Cátedra, 2019). El texto de Mateo dialoga con este último desde su percepción de temporalidad, memoria y representación; y así la apuesta fantasmática de trabajar entre el *decir* y el *dicho* —entre lo censurado y lo autocensurado— plantea una reflexión política inherente del cuerpo y su ausencia vinculándolo también a los *desaparecidos* de nuestra dictadura. «De hecho, más que pacto u olvido, lo que se impuso fue el silencio y la amnesia por decreto. Por no hablar del hecho de que los cimientos de una democracia pretendieran construirse sobre fosas comunes» (p. 216), escribe Mateo. Por tanto, la capacidad performativa y la memoria multidimensional que la autora le asigna a estos cines militantes se muestra directamente relacionada con la cooptación que sacó al pueblo de la política, durante la Transición española, generando una desmovi-

lización política y cultural. Podemos decir por tanto que *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición* supone una importante aportación a los estudios de la memoria, mientras incide y se posiciona en el debate (siempre abierto) sobre las

herencias de la Cultura de la Transición y de una política cultural que, a día de hoy, navega entre un pueblo políticamente ausente y un mundo liberal feroz.

Laura Pousa