

**Mateo Leivas, Lidia. *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición*. Murcia: CENDEAC, 2020, 233 págs.**

La transición española continúa despertando multitud de reflexiones que desbordan los objetos de estudio más tradicionales y buscan nuevos actores. La mirada a culturas radicales, a experiencias de lucha o a alternativas veladas tras la Historia también se ha detenido frente a la historia del cine. Prueba de ello son los recientes trabajos de Xose Prieto Souto, Pablo La Parra Pérez o Lidia Mateo Leivas. Las investigaciones de esta última se pueden conocer a través de su libro *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición*, fruto de su tesis doctoral.

En este libro, Lidia Mateo reconstruye la actividad de distintos grupos cinematográficos que se opusieron a la dictadura y captaron con sus cámaras la vida en los barrios, fábricas y cárceles. De esta forma, el texto va penetrando en imágenes que muestran las huellas de la guerra civil, la represión franquista o la irrupción de los movimientos sociales durante los últimos años de la dictadura y la transición. El trabajo de estos colectivos fue el de enfrentarse a las imágenes y al imaginario oficial del franquismo. Para ello crearon una sólida estructura de distribución y un amplio tejido de solidaridades que permitieron a estas películas llegar ante la mirada de espectadores y espectadoras de dentro y fuera del territorio español.

Como punto de partida, la autora plantea la existencia de unas “políticas de lo visible”, que son resultado de las interacciones entre el campo cinematográfico, las estructuras de poder y los espacios de contrapoder. Estas políticas de lo visible son el marco desde donde surge y se ordena el universo visual y simbólico de cada momento histórico. Esta interacción es dialéctica, por lo que las políticas de lo visible –lo que es posible ver, decir o imaginar– no vienen condicionadas solo por políticas impuestas (por ejemplo, la censura previa), sino que toman forma en las tensiones y oposiciones que encuentran en el momento de su aplicación. Para la autora, el cine clandestino fue el que ejerció esta oposición al orden visual franquista. Su intervención en el campo de lo sensible, a través de prácticas de resistencia, infiltración u ocultación, creó un universo visual alternativo y contrainformativo que atravesaba y quebraba el repertorio de imágenes hegemónicas.

Desde este escenario, se nos presenta a unos colectivos organizados para producir y difundir unas imágenes al margen del sistema cinematográfico legal e industrial. Para ello pusieron en acción cooperativas de producción y distribución, formas horizontales de trabajo y creación, alianzas y compañeros de viaje, técnicas y materialidades específicas, así como unos públicos y espacios de exhibición dispersos en parroquias, colegios mayores y fábricas. Se trató de una cultura cinematográfica alternativa condicionada por la propia naturaleza precaria y arriesgada de lo clandestino.

La autora pone el énfasis en cómo estas imágenes clandestinas mezclan y proyectan diferentes temporalidades; el pasado, al que rescatan del olvido; el presente, sobre el que actúan para transformarlo, y el futuro, para el que depositan un archivo visual de esperanza y aprendizajes. En esta unión temporal reside la capacidad de las imágenes para transformar el espacio de experiencia de sus espectadoras y espectadores, para abrir nuevos horizontes de expectativa ante una ruptura política.

Los objetivos comunes y las emergencias de la época hicieron que muchas de las películas realizadas por estos colectivos tuviesen conexiones temáticas, formales y estratégicas. Fue el caso de las películas en torno a la memoria de la guerra civil y la posguerra. Las fosas, los campos de concentración o los testimonios de los supervivientes se convierten, según la autora, en “imágenes fantasma” que retornan del pasado, como ocurre con “El barranco de Viznar” (1977), de José Antonio Zorrilla o en “Sobrevivir en Mathausen” (1975), de Llorenç Soler. La ausencia de relatos públicos sobre la memoria republicana hacía necesario que estos colectivos tuviesen que crear un “imaginario de nueva planta” y trabajar en la elaboración de un relato visual de la guerra que se opusiera al heredado por el franquismo. Es el caso, entre otros, de la película “Entre la esperanza y el fraude” (1976), del Colectivo Salvador Puig Antich.

La violencia ejercida por el régimen también quedó grabada por la cámara de estos grupos. Ya fuera en huelgas o manifestaciones, en el interior de cárceles y comisarias o en la cotidianidad del sistema capitalista, estas películas hacen sensible la realidad oculta tras el NO-DO, no solo al mostrarla y darle así existencia, sino al poner en marcha una “estrategia de afectivización del tiempo”, para comprometer la mirada de quienes las observaban. “Manifestacions a Barcelona” (1976), del Grup de Producció; “Más allá de las rejas” (1980), de Llorenç Soler o “Viaje hacia la explotación” (1974), del Colectivo Salvador Puig Antich, son ejemplos de ello. El uso del plano subjetivo para este tipo de documentos pone de relieve la mirada militante de quien filma. Los autores de las imágenes también son actores políticos, forman parte de las protestas que registran.

El desbordamiento de los canales de participación ciudadana también alcanzó a los medios de expresión. Algunas movilizaciones sociales y formas de la política de base fueron recogidas en películas como “O todos o ninguno” (1976), del Colectivo Cine de Clase, o “Noticiaris: La marcha de la llibertat” (1976), de la Cooperativa de Cinema Alternatiu. Al igual que con las nuevas prácticas políticas, estas imágenes emergen con una voluntad de autorrepresentación. La autora sostiene que el progresivo debilitamiento de las formas de autoexpresión ciudadana a favor de representaciones mediadas por la comunicación de masas tiene su correlato en la neutralización de las formas de participación directa propias de una democracia radical por vías más formales y representativas de ejercicio político.

La circulación y recepción de las imágenes clandestinas se estudia más a fondo a través del caso concreto de la película “Vitoria” (1976), del Colectivo de Cine de Madrid, película que recoge testimonios posteriores a los sucesos acontecidos el 3 de marzo de 1976. A través de la memoria de Marisa González de Oleaga, quien fue testigo de un pase clandestino en una parroquia de Gijón, la autora reconstruye toda la “ecología perceptiva” que envolvía a una proyección. El sentido último de estas imágenes se adquiere durante su exhibición. En ello intervienen las historias que narran las imágenes, pero también las narrativas vitales previas de cada espectadora y espectador, la dimensión espacial y temporal de la sala, los afectos movilizados o la experiencia colectiva del visionado.

Otro ejemplo de la recepción de las imágenes clandestinas se da en la puesta en funcionamiento de la sala Aurora por la Central del Curt en Barcelona durante 1977. La breve y frustrada trayectoria de la sala debido a presiones económicas y obstáculos burocráticos sirve para introducir y enlazar con el declive general del cine clandestino con el avance de la transición. La liberalización del mercado cinematográfico, nuevas políticas culturales restrictivas o la desactivación y cooptación de los movimientos ciudadanos fueron algunos de los motivos que dificultaron la continuidad de prácticas cinematográficas autogestionadas y transgresoras.

A lo largo del libro, la autora utiliza una amplia red conceptual de forma fluida y heterogénea para pensar el significado y la acción del cine clandestino. Junto a ello destaca el conjunto de entrevistas, fuentes documentales y audiovisuales con las que se va trazando el recorrido del cine clandestino. La forma en la que se exponen los testimonios de miembros pertenecientes a estos colectivos junto con las observaciones de la autora permite un acercamiento profundo, vivo y próximo al cine clandestino y a la vida de los y las que lo hicieron posible.

Por otra parte, no se comparten todos los puntos de vista que sostiene el libro. Por ejemplo, el de una separación quizá demasiado categórica entre el cine dentro de los márgenes de la legalidad y el clandestino. Incluso en el opresivo espacio público del franquismo existieron canales de expresión y experiencia crítica, ya que el campo cinematográfico y sus públicos era una realidad más compleja y ambivalente que “una perfecta simbiosis del aparato cinematográfico y el Estado sin apenas discrepancias [...] que da lugar a unas políticas de lo visible totalizantes” (págs. 23-24). En ese sentido, hubiese podido ser interesante ver las posibles concomitancias y porosidades entre el cine de oposición dentro y fuera de los márgenes de la legalidad franquista.

Ello no empaña el atractivo de una lectura que se presenta como necesaria, al menos, en dos aspectos. El primero, por reconstruir el funcionamiento y sentido de una cultura cinematográfica alternativa que ha-

bía sido olvidada por la historiografía. En segundo lugar, por rescatar estas imágenes y enlazar así con el anhelo de quienes en los años setenta las impulsaron, el de crear un archivo “que albergue las condiciones de posibilidad de una memoria de la resistencia que asegure la perdurabilidad de los proyectos políticos” (pág. 156).

Laura Caballero Ruiz de Martín-Esteban  
Universidad Autónoma de Madrid