DISCURSOS ACADÉMICOS | 29

Cine clandestino en el tardofranquismo: el caso de Helena Lumbreras y el colectivo 'Cine de Clase' (1968-1978)

Discurso de ingreso del

ILMO. SR. DON PABLO PÉREZ RUBIO

en la Real Academia Conquense de Artes y Letras

leído en Cuenca el día cinco de abril de 2022

Contestación a cargo del

ILMO. SR. DON JOSÉ LUIS MUÑOZ RAMÍREZ

Real Academia Conquense de Artes y Letras

REAL ACADEMIA CONQUENSE DE ARTES Y LETRAS

Edificio Antiguas Escuelas de San Antón
c/ San Lázaro | 2 | Segunda planta

Serie: Discursos académicos | núm. 29

Maquetación: Santiago Torralba Hernaiz | RACAL

Imprime: Imprenta de la Diputación Provincial de Cuenca

Depósito Legal: CU/33-2022

Discurso de ingreso del Ilmo. Sr. Don

PABLO PÉREZ RUBIO

CINE CLANDESTINO EN EL TARDOFRANQUISMO: EL CASO DE HELENA LUMBRERAS Y EL COLECTIVO 'CINE DE CLASE' (1968-1978)

A Mariluz, in memoriam

Ilustrísimo Señor Director, ilustrísimos señores académicos, señoras, señores, amigos, familia, Carmen.

La entrada a esta intervención no puede ser otra que el agradecimiento a los señores José Ángel García, Francisco Mora y José Luis Muñoz por la confianza depositada en mi persona; cuando me anticiparon la posibilidad de entrar en esta institución, mi sorpresa fue enorme y mi reticencia notable, pero, como se dice en el evangelio de san Mateo, «una palabra vuestra bastó para sanarme» y acepté la propuesta sin reservas, preocupado por lograr, como en esta misma sesión, el equilibrio entre una sincera humildad y el rechazo a la falsa modestia. No sé si soy digno de entrar en esta casa, pero mi compromiso —y no una simple declaración de intenciones— para trabajar para ella y sus objetivos es firme y decidido. Cada vez más la cultura necesita de una mayor cantidad de guerreros (de a pie, en mi caso) en sus filas que contribuyan a combatir la ignorancia, el totalitarismo y la necedad. En esa lucha estamos muchos, y también somos muchos los que creemos que vamos perdiendo.

Mi ingreso en la Real Academia Conquense de las Artes y las Letras intenta cubrir un vacío. Difícil intento, pues se trata del vacío dejado por Pedro C. Cerrillo Torremocha (Coria, 1951), mi antecesor en la letra J de esta RACAL. Cerrillo, a quien no conocí personalmente y del que espero heredar algo más que este simbólico sillón y su correspondiente consonante (de notables resonancias, nunca mejor dicho, con respecto a mi tierra aragonesa), fue Licenciado en Filología Románica por la Universidad de Salamanca, Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid y Catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la UCLM, de la que llegó a ser Vicerrector de Extensión Universitaria, y en cuyo seno coordinó el Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI) y codirigió la revista *Ocnos*. Fue profesor invitado de diversas universidades hispanoamericanas, y profesor visitante en la Hougthon Library de la Universidad de Harvard y en el Colegio de México. Desarrolló también una faceta periodística, colaborando en RNE (Radio Exterior y Radio 3) y en varios medios locales, además de ejercer como corresponsal en Cuenca de *ABC*, y otra como gestor político: fue el primer concejal de Cultura del Ayuntamiento de Cuenca en democracia, y como tal promovió la Feria del Libro local y la Semana de Teatro Independiente. Con más de un centenar de artículos en revistas especializadas españolas, recogemos aquí algunos de los títulos de sus decenas de libros: *Cancionero popular infantil de la provincia de Cuenca. Lírica popular española de tradición infantil, Adivinanzas populares españolas: estudio y antología*, *Antología del Grupo Poético del 27, Dónde está el niño que yo fui. Versos para leer en la escuela, La voz de la memoria*, *LIJ. Una literatura mayor de edad*… Multipremiado y de gran prestigio social y académico, pronunció su discurso de ingreso en la RACAL el 27 de octubre de 2003 con el título *Literatura y folklore. El cancionero infantil y la memoria perdida*. Falleció el día 5 de julio de 2018, y viendo esta trayectoria entenderán un cierto azoramiento por mi parte: será complicado estar a su altura.

En todos los actos humanos hay necesariamente una víctima; en este caso es don José Luis Muñoz, al que he conducido al compromiso de tener que contestar este texto: una aceptación, algo temeraria por su parte, que agradezco con sinceridad y que valoro como una prueba de amistad. Igual que valoro que los estudios sobre el arte cinematográfico vayan alcanzando la Academia en todas sus extensiones y manifestaciones. Entremos, pues, en materia.

EL *OTRO* CINE ESPAÑOL (1968-1978)

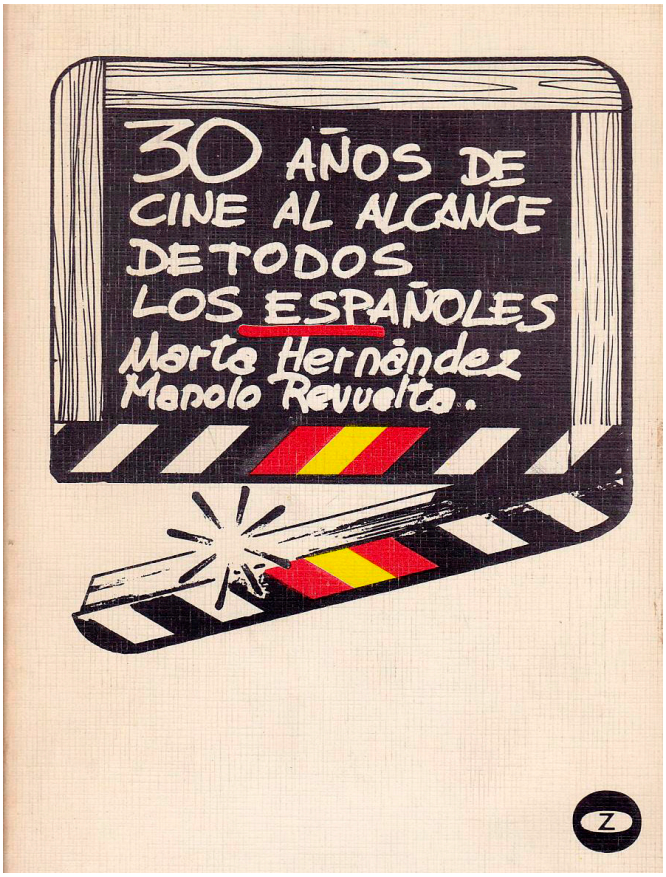
El cine español del periodo franquista (1939-1978) fue despachado durante muchos años con una serie infinita de lugares comunes simplificadores, causada por la pereza intelectual y el desconocimiento, cuando no por el desinterés o el desdén. Afortunadamente, las cosas han cambiado en las últimas décadas y el cine de esta etapa ha dejado ya de ser una suma de folklorismo, comedia casposa y/o escapista, fábulas histórico-reaccionarias o cine de género barato de imitación hollywoodiense, con los incómodos islotes de ciertas figuras como Neville, Bardem, Berlanga, Fernán Gómez o el llamado Nuevo Cine Español. Se sabe —y se ha reivindicado— que en nuestro cinema existieron propuestas cinematográficas más allá de la oficialidad, y que hubo quienes lucharon contra la censura y quienes no lucharon contra ella porque directamente filmaron sus obras al margen del control oficial, como el caso que nos ocupará luego. En la España de Franco sí hubo, por ejemplo, cine clandestino, radical, marginal o *underground*: otra cosa es que no tuviera la repercusión pública que alcanzó en otros países (era imposible) y que no se le haya prestado la atención que merece, como si nunca hubiera existido.

Fue a mediados de la década de 1960 cuando surge esa reacción, nunca pactista, contra el cine y la ideología dominantes. Desde diferentes postulados teóricos y latitudes geográficas, un movimiento disperso y falto de coordinación (por tanto, lleno de espontaneidad y de espíritu de francotirador cultural) hace despertar del letargo un panorama en el que ese pseudoficialista Nuevo Cine Español propugnado durante la segunda era de José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía no había conseguido satisfacer, en su más prolongado desencanto, a los sectores intelectuales más radicales y ambiciosos. Así, un grupo aislado de jóvenes que en general rondan hacia 1968 los veinte años comienza a realizar películas en 16 milímetros de corta duración al margen de todo control estatal y sin someterse a ningún designio que no sea el de su propia libertad como creadores[1]. Con una escasa formación técnica —casi ninguno de ellos estudia, por ejemplo, en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), ni tiene el carné sindical exigido para la realización de cine *legal*—, se lanzan a la práctica fílmica con el objetivo común de luchar contra el fascismo y el capitalismo y contra su incidencia limitadora, castrante y represiva, en la industria española, ya sea a través del cine comercial en estado puro (aquellos géneros tradicionales del celuloide franquista, ahora tamizados por la nueva óptica desarrollista y *aperturista*) o

bien a partir de una fórmula considerada como falsamente posibilista y menos arriesgada de lo pretendido, que, de acuerdo a su estimación, no hacía sino apuntalar lo que decía estar intentando destruir[2].

En este contexto nace lo que Vicente Molina Foix llama

> «voluntad de despego ideológico, práctico, radical, de la industria y de las limitaciones que esta comporta, el deseo de una labor artística absolutamente desligada de los mecanismos represivos establecidos a diversos niveles, la aspiración a formular un nuevo lenguaje expresado con total libertad y de manifestar una ideología sin el habitual escamoteo que, en algunos de sus postulados, el cine industrial de nuestro país impone» [3].



El rápidamente denominado «cine independiente español»[4] aspira, pues, a una libertad total en una triple dirección: la económica (no dependencia de ningún grupo de poder ni de ningún capital), la ideológica (configurar discursos que la censura jamás permitiría exhibir en las pantallas convencionales) y la estilística (utilizar un lenguaje fílmico que, aunque no siempre sea plenamente vanguardista, esté fundamentado en su deseo de demoler en mayor o menor medida el modelo institucional imperante). Asumiendo una entonces célebre frase del novelista y cineasta Alain Robbe-Grillet («deshaciendo su lenguaje trabajo en derribar a la burguesía»), se defendía que un auténtico cine revolucionario debía derruir a la vez los pilares ideológicos sobre los que se asentaba el orden capitalista establecido y los modelos estéticos y lingüísticos de los que este se sirve: «En la actualidad vivimos (...) la fase simultánea de apogeo, de vaivén y de desintegración del modo de producción capitalista. En el enfrentamiento que se extiende y se intensifica en todas las partes entre el imperialismo y el socialismo, esto significa, dialécticamente, a nivel de las superestructuras, un cuestionamiento cada vez más profundo de los modos de significación»[5].

Ello conlleva una inherente voluntad de clandestinidad, de operación en las catacumbas de la cultura frecuentemente universitaria, a veces obrera y sindical, a veces incluso clerical. Los cineastas independientes son absolutamente conscientes de estar produciendo un cine que tan solo alcanza los límites de los cenáculos de los *iniciados*, aunque ello sea contemplado más como una forma de complacer los anhelos de un público insatisfecho con la producción convencional que como una limitación[6].

Con estos planteamientos, el cine independiente[7], al menos según Molina Foix, se define de forma más clara por la vía negativa, por lo que *no es*: «cine de papá, de amigos o *amateur*, en el sentido peyorativo de la palabra». Y se comienza a sustentar, en sus mecanismos de producción, bajo la vía de la cooperativa o de la financiación colectiva; un deseo que camina en consonancia no solo con la búsqueda de una nueva forma de producción alternativa al sistema, sino también con el espíritu de obra colectiva, lejos (al menos sobre la teoría, no siempre materializada *de facto*) del prurito autoral de los nuevos cineastas. El rodaje en cooperativa permite el abaratamiento de los costes: las cámaras son prestadas o conseguidas gratuitamente por los medios más diversos, los miembros del equipo (no siempre vinculados al medio audiovisual profesional o semi-profesional) desempeñan diversas funciones huyendo de la especialización técnica, y se evita todo gasto burocrático (permisos de rodaje, altas administrativas, licencias, etc.), por lo que el presupuesto queda así reducido a la compra del celuloide, circunstancia que ha provocado que buena parte de

ese material (único, sin copias) haya desaparecido o se conserve en condiciones precarias. Todo ello comporta una factura formal necesariamente imperfecta y desaliñada, lejana de la conseguida por el estándar de cine comercial, a veces incluso algo primitivista, pero que pasa a un segundo plano en cuanto no se trata por lo general de la materia esencial perseguida por sus creadores.

En un texto sumamente esclarecedor, por su afán recopilatorio y divulgativo, titulado «Espagne: cinéma militant. De Franco à Juan Carlos»[8], Josep Miquel Martí Rom resumió los factores que contribuyen al nacimiento del cine independiente en España, que él también establece en 1968:

> -el desencanto del sistema; para los jóvenes independientes, el Nuevo Cine Español no era apenas viable por haberse sometido a un pacto con el régimen;
>
> -la progresiva comercialización del mercado cultural por el capitalismo cinematográfico y sus enlaces con los grandes monopolios norteamericanos;
>
> -las cada vez más férreas condiciones de ingreso en la EOC y su definitiva clausura en el curso 1969-1970;
>
> -la influencia de movimientos culturales extranjeros sobre la élite burguesa, de manera especial en Cataluña;
>
> -las repercusiones y ecos del mayo del 68 parisino;
>
> -la radicalización política de la burguesía a consecuencia de algunos sucesos inmediatamente posteriores como el estado de excepción de enero de 1969, el consejo de guerra de Burgos de 1970...
>
> -la toma de conciencia de la utilidad de cierto cine marginal como elemento de lucha cultural contra el franquismo.

Se trata, como puede observarse, de factores que aúnan el deseo incondicional por luchar contra la ideología dominante y represiva (tanto cinematográfica y cultural como política y social) con la sintonía y la asimilación de las nuevas búsquedas de expresión fílmica que se habían venido desarrollando en otros países a lo largo de toda la década. La salida de los controles sometidos sobre el producto fílmico se había convertido para algunos en una necesidad que superaba los límites del mero hecho cinematográfico y que, en algunas ocasiones, incluida la vinculación a partidos políticos de la izquierda radical, se erigía en un vehículo ideal a favor de la lucha política directa contra la dictadura, ya en su fase final, pero aún no definitiva.

Todos estos objetivos comunes se basaban más en la convergencia sobre aquello contra lo que se pretendía luchar que en una verdadera sintonía

sobre lo que se *debía hacer*; algunos estudiosos achacan la falta de un auténtico cine independiente español eficaz y resolutivo al hecho de que siempre se trató de experiencias aisladas y a que apenas se produjo un verdadero debate teórico que sirviera para canalizar en el ámbito de todo el país las más variopintas iniciativas que se producían en los diversos núcleos y colectivos. Se acusa, por ejemplo, la ausencia de todo tipo de organización que acogiera en su seno a todos los cineastas que debutaban por entonces, de una red de distribución[9], así como de un manifiesto o un programa de actuación común que articulara los diferentes trabajos. Estamos, pues, ante un movimiento no solo espontáneo y centrífugo, sino ante una experiencia de carácter individualista, y con muy diversa procedencia de los cineastas, que impidió que cuajara de forma sólida como movimiento. Hablar de cine independiente en España es, por tanto, hablar de las diferentes películas que se produjeron dentro de su espíritu, que además no siempre respondían a los presupuestos de reforma ideológica y formal que requiere, como bien apuntaban Eugeni Bonet y Manuel Palacio[10]:

> «Bajo el confuso enunciado de 'cine independiente español', la crítica de la época engloba gran parte de las tendencias que por los más diversos motivos iban en contra del cine dominante. Pero (...) las diferencias eran más que notables. Si bien la mayor preponderancia correspondía al cine de reforma narrativa, por tanto, a una vanguardia más cercana al proceso productivo industrial, ello no fue obstáculo para la existencia de un cine no narrativo. (...) En cualquier caso, hemos de insistir en que en este período tampoco existe un `movimiento´ de cine de vanguardia en España, y de ahí el repetido error de los pocos críticos e historiadores que se acercan al tema, al pensar que la inexistencia de tal movimiento supone la ausencia absoluta de cine vanguardista. Muy al contrario, se dan ejemplos aislados e individuales de obras y autores de interés»,

para terminar, añadiendo que el gran problema de este cine independiente español es

> «la contradicción creada entre las cada vez mayores posibilidades de acceso e información de los realizadores españoles a las técnicas y prácticas fílmicas existentes en Europa (y en menor grado en Estados Unidos) y lo poco factible de realizar un trabajo

equivalente debido a la situación política del país (férrea censura, legislación poco favorecedora de experiencias marginales, etc.)».

Esta falta de sentido programático bien podría haberse paliado parcialmente si las conversaciones celebradas en Sitges (Barcelona), bajo la denominación de Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine, del 1 al 6 de octubre de 1967, hubieran tenido una incidencia mayor en la práctica y no se hubiesen quedado en un mero esbozo teórico a modo de declaración de principios y de acción provocativa e incendiaria. En Sitges se produce una reacción contra los pilares cinematográficos españoles, desde las Conversaciones de Salamanca —de las que son una especie de contestación tardía y desequilibrada, tanto en fuerzas como en repercusión— a la política de García Escudero y el Nuevo Cine Español, todo ello con un carácter declaradamente anti-franquista; algunas de las asambleas allí celebradas[11] abogaban de forma directa por la lucha contra la maquinaria cultural estatal y sus derivaciones cinematográficas industriales y cooperadoras con el régimen. El marxismo, el situacionismo y el estructuralismo se erigen en herramientas y armas de oposición y se aspira a que provoquen el asentamiento *real* de algunas alternativas activas a la producción oficial e institucionalizada. Es la primera vez que desde una plataforma pública se intentan dinamitar las estructuras no solo ideológicas e industriales, sino también de tipo formal y lingüístico, de la cinematografía imperante, el así llamado «espectáculo mercantil totalitario mundial». Las conclusiones, no editadas en España, aunque sí en el extranjero, fueron redactadas por el *núcleo duro* formado por Manolo Revuelta, Antonio Artero, Pedro Costa, Bernardo Fernández, Joaquín Jordá, Ricardo Bofill y Carlos Durán, quizá con algún otro. En ellas propugnaban la práctica de «un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política y burocrática» sin someterse a ningún tipo de censura y de subvención, con la bandera de la absoluta libertad de expresión y bajo el único control de un Sindicato Democrático[12]: libre acceso a la creación fílmica (sin la labor intercesora de ninguna escuela de cine), firme negativa a una industria basada en la explotación, denuncia de la protección oficial como forma de intervención, defensa de la autogestión, negación de la vía posibilista y pactista (significa la *perpetuación del sistema*) y, en suma, la supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo, el control gubernamental, la censura, los permisos de rodaje y la calificación «Interés Especial». Son todas ellas conclusiones expuestas siempre en contraposición a las de Salamanca, a las que rebaten apartado por apartado con la coartada general de que solo habían servido para apuntalar los valores cinematográficos del régimen. El segundo intento programático no llegaría

hasta 1973, con la creación del colectivo Marta Hernández (Javier Maqua, Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha y los hermanos Pérez Merinero), cuyo objetivo era, aún con Franco en vida,

> «aglutinar fuerzas dispersas con el fin de intervenir en las escasas plataformas existentes, una vez desaparecidas las revistas especializadas, muy especialmente *Nuestro Cine*. (…) Los 'acuerdos de principio' se definen más por su oposición al idealismo dominante en la región crítica que una cabal formulación de aquellos. La no existencia de una precisa táctica intervencionista en el ámbito cultural (…) llevará a que las intervenciones del colectivo se reduzcan a perdigonazos dispersos que solo producen un molesto 'escozor' en el trasero del idealismo (no más)…»[13].

La iniciativa daría sus frutos, pero ¡ay!, precisamente con la forma de esos perdigonazos alumbradores: disensiones internas, falta de concreción, dificultades para superar el ámbito teórico e influir en la práctica fílmica, etc., impidieron alcanzar unos objetivos que sí lograron, empero, dotar al panorama teórico-crítico español de un empaque y un rigor que poco después se verían continuados con las revistas *La Mirada* y, sobre todo, la añorada *Contracampo*.

Nocturn 29 (Pere Portabella)

El crimen de la Pirindola (Adolfo Arrieta)

Pero la realidad del cine independiente español circula de forma general por otros derroteros menos comprometidos políticamente que los avanzados en Sitges, por lo que podemos comenzar estableciendo, en sintonía con la práctica totalidad de quienes han estudiado el periodo, que la obra del turolense Antonio Maenza adquiere un perfil único, atípico y genial, por su profunda radicalidad ideológica y por su abierto intento por servirse del

medio cinematográfico para lanzar un discurso activamente revolucionario[14], yendo más lejos todavía en ese sentido que el propio Pere Portabella —que luego fue su productor— en *Nocturn 29* (1968).

Es Adolfo Arrieta, no obstante, quien abre en 1964 el *corpus* del cine independiente con *El crimen de la Pirindola*, donde ensaya la parcial demolición de la narrativa convencional, a través de un discurso inspirado en un denso hálito poético y en un ejercicio contemplativo no exento de actitud *voyeur*, que fue calificado en su momento como «escasamente ideologizado»[15]. Hay, por entonces, no pocos experimentos que optarán por la reforma de la narrativa y la gramática propias de los enunciados convencionales, aunque con unos postulados de independencia que afectan más a las condiciones de producción (al margen de los controles industriales) que a los contenidos y a los resultados finales de las diferentes obras: los dos primeros cortometrajes de Gonzalo Suárez, *Ditirambo vela por nosotros* y *El horrible ser nunca visto* (ambos de 1966), la Escuela de Argüelles (Antonio Drove, Manuel Matji, Gómez Redondo), el grupo madrileño de cineastas suspendidos en su intento de ingreso en la EOC (Augusto Martínez Torres, Alfonso Ungría y Emilio Martínez Lázaro, luego Jaime Chávarri y Ricardo Franco)... Todo ello *cine de autor*, reformista, que refleja con muy moderada intención de ruptura las neurosis y angustias de unos personajes que habitan en un mundo esclerótico y represor, pero que en absoluto se decanta por la militancia o por la asunción de riesgos que afecten de forma extrema al plano de la representación fílmica.

El lobby contra el cordero (Antonio Maenza)

Relevancia mayor presentan el citado Maenza, singular pionero del auténtico cine independiente español, Paulino Viota con su colectivo de producción Cine Libre de Santander y, sobre todo, las prácticas realizadas en Cataluña, como los documentales del valenciano Llorenç Soler en los que se adentra en una realidad social de imposible acceso a las pantallas comerciales, el cine conceptual (Àngel Jové, Olga Pijuan, Carles Pujol, Muntadas, el Grup de Treball, Eugènia Balcells, Pere Joan Ventura) o las propuestas radicales, metaficticias

y subversivas de Antoni Padrós. Bonet y Palacio[16] ofrecieron igualmente un sucinto y completo catálogo de experiencias que encuadraron bajo el calificativo de *minimalismo* cinematográfico: Artero, Pedro Costa, Manuel Calvo, el anti-cine de Javier Aguirre, José Antonio Sistiaga, etc. Y entre el minimalismo, la abstracción y el conceptual, siempre bajo la influencia de Joan Brossa, se sitúa la obra cinematográfica del músico Carles Santos, abierta en 1967, que se centra de forma fundamental en la búsqueda de una nueva situación en la relación entre imagen y sonido concebidos de manera separada.

También en Cataluña, y tras los precedentes de Soler y Portabella (que en 1967 había realizado *No conteu amb el dits*, en colaboración con Brossa y Santos, un *collage* fílmico con el que se había desmarcado de la Escuela de Barcelona), cuya obra se sitúa en el umbral del cine *legal*, algunos alumnos de la Escola Aixelà, centro alternativo a la EOC estatal y adscrito al Sindicato Democrático de Estudiantes de Barcelona, pusieron en práctica, a partir del curso 1968-1969, un tipo de cine que en cierta medida se inscribiría en las coordenadas teóricas expuestas por Enrique Brassó en su «Manifiesto por un cine *pobre*»[17]. Así se deben encuadrar los filmes de Pere Joan Ventura, Jordi Cadena, Enrique Vila-Matas, Emma Cohen, Javier Miserachs, Manel Esteban y Gustavo Hernández, en un primer eslabón del auténtico aluvión de cortometrajes independientes que se lanzarán a comienzos de los años setenta: los grupos madrileños In-Scram (Betriu, Drove, García Sánchez) y Búho Films (Ungría, Franco, Brassó), los trabajos de Álvaro del Amo, Iván Zulueta, la Central del Curt (sobre todo, distribuidora) y la propia Escola Aixelà, los valencianos Seguí, Gandía Casimiro, Montes y Rivera, además de numerosos colectivos pertenecientes a sindicatos, partidos políticos y otras organizaciones ciudadanas, algunos de ellos surgidos de la plataforma del Festival de Cine de Autor de Benalmádena —también de los eventos coetáneos similares de Almería, Orense y Bilbao— a partir de 1970. Esta llamada «segunda fase del

cine independiente español» encontrará ya una red de exhibición en cineclubes, asociaciones en barrios, colegios mayores, festivales, etc., que posibilitará incluso el nacimiento de una auténtica estructura industrial alternativa que se desarrollará hasta los albores de la democracia.

GRUPOS DE CINE POLÍTICO CLANDESTINO: MÁS ALLÁ DE LO POSIBLE

Pactar con el Estado o realizar un cine alegórico-simbólico no entraba en los planes de quienes pretendían entablar una lucha abierta contra los estados de excepción, las condenas a muerte y la represión de las primeras huelgas y manifestaciones contra el franquismo: propio de revisionistas. Luchar contra la censura, pugnar por sortearla, significaba para no pocos aceptar su existencia, seguirle el juego. En 1975, los hermanos Pérez Merinero dedicaron uno de sus textos[18] a demostrarlo con lucidez; y prácticamente concluían su libro con estas palabras:

> «La 'lucha' contra la censura cinematográfica 'per se' —problema mínimo; en múltiples casos, sostén del revisionismo— no tiene más sentido —ridículo y cómplice sentido— que el aceptar las fronteras de un juego, que nace castrado por sus límites, ya que solo (muchísimo) más allá de las fronteras que se le imponen puede plantearse —de hecho se plantea— la verdadera lucha».

Así, desde grupos de izquierda (especialmente el PSUC y el PCE) se originan, sobre todo en Barcelona y Madrid, grupos de cineastas que operarán en los márgenes de la oficialidad bajo la premisa de negar la jerarquización que impone la división social del trabajo, origen de todas las desigualdades. Según Andrés Linares[19], el primero en organizar uno de ellos fue el citado Paulino Viota junto a estudiantes del PCE, algunos de ellos expulsados de la EOC: cine «de contrainformación y propaganda» (Linares), venía a sustituir de manera audiovisual a los pasquines ciclostilados o a los órganos clandestinos impresos de organizaciones y asociaciones. Casi de manera simultánea nacen en Barcelona un grupo emparentado con el PSUC (Grup de Producció y Comissió del Cinema), el Institut del Teatre, la Cooperativa de Cinema Alternatiu y la Central del Curt (1974-1982)[20], vinculada a CCOO y a la Federación Catalano-balear de Cineclubs, con películas de interés político, que se suma a la actividad de Llorenç Soler (*Largo viaje hacia la ira*, 1970) y Pere Portabella, quien da voz a los protagonistas en sus obras *Advocats llaboralistes*

y *El sopar* (precedentes del prodigioso largometraje *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, 1977). El Colectivo de Cine de Madrid se dedica por los mismos años a filmar acontecimientos políticos que las cámaras oficiales no grababan ni ofrecían a los ciudadanos, como la matanza de Vitoria del 3 de marzo de 1976, la manifestación contra otra matanza, la de Atocha en Madrid, y otras huelgas y asambleas políticas de la era aún predemocrática. Basta concluir recordando que uno de nuestros cineastas mayores, Basilio Martín Patino, se decantó también por la clandestinidad cuando, harto de lidiar contra los iletrados censores, decidió filmar y montar *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo* sin cartones de rodaje y teniendo que esperar a la muerte del dictador para ver su estreno en las pantallas. Este es, en suma, el doble contexto en el que surge y desarrolla su labor el Colectivo Cine de Clase de Helena Lumbreras y Mariano Lisa.

Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (Pere Portabella)

HELENA LUMBRERAS: UN PERFIL

Nacida en la ciudad de Cuenca el 30 de setiembre de 1935, Helena (o Elena) Lumbreras Giménez pertenecía a una supuesta clase media provinciana del momento, siendo hija de una maestra y un topógrafo y la segunda de un total de seis hermanos. Desde pequeña habría mostrado ciertas aptitudes para la pintura y el dibujo, aprendiendo en el taller local de Fausto Culebras, pero sus estudios oficiales se decantaron por Magisterio —carrera que existía en su ciudad natal— y a ello dedicó sus primeros años de vida laboral, ejerciendo

en San Lorenzo de la Parrilla y Belmontejo tras aprobar unas oposiciones. Admitida en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en 1956 decide trasladarse a Madrid para compaginar la labor docente en varias escuelas de la periferia con su asistencia a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (se gradúa en 1960), y también en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC, precedente de la futura EOC), además de participar en el Teatro Español Universitario (TEU) como actriz y directora escénica, sobre todo en periodos vacacionales.

Lumbreras ingresa en el IIEC para estudiar Dirección, y en su seno institucional realiza tres prácticas, que han sido estudiadas y divulgadas, en el contexto de una investigación sobre las mujeres en la IIEC-EOC, por Sonia García López. En el curso 1959-1960 rueda *A los toros*, cuatro minutos que relatan el revuelo que se organiza ante la plaza de Las Ventas cuando un joven seminarista es acusado por una mujer de haber intentado robarle el bolso. Según Mariano Lisa, en el cortometraje subyace un subtexto religioso-moral vinculado a la prohibición que pesaba sobre los sacerdotes de asistir a espectáculos públicos, ya que en ellos podía darse la promiscuidad.

La práctica de segundo curso se titula *El telegrama*, cuenta con siete minutos de duración y ha llegado hasta hoy sin sonorizar, con fotografía en blanco y negro de Fernando Arribas. Se trata de otro pequeño film de escuela, localizado íntegramente en el apartamento de una chica burguesa (Esmeralda Adam) que pasa por una suerte de tedioso *spleen* hojeando revistas, fumando y escuchando discos. Todo parece ir a cambiar cuando recibe un telegrama que anuncia la llegada de su novio, pero con este se mostrará sumisa y complaciente, continuando así su insatisfacción. Hay, pues, en este trabajo cinematográfico de Lumbreras, además de una voluntad un tanto academicista, un conato interesante de mirada feminista, haciendo ver que la auténtica felicidad llegará con la autonomía plena de la mujer, sin la necesidad de dependencia del varón. Finalmente, la práctica *El primer día* (1960-1961) también relataba un robo; en este caso, un ladrón hurta la cartera a una pareja en una estación de tren, aprovechando la bajada de los viajeros. Mientras él desaparecía corriendo tras el ladrón, ella decidía salir a la calle, donde se encuentra sola y perdida.

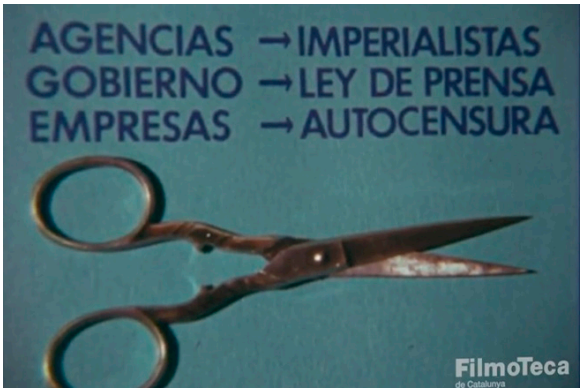
Sin llegar a graduarse en el IIEC, una beca permite a Lumbreras trasladarse a Roma para estudiar cine en el Centro Sperimentale di Cinematografía, en cuyo seno permanece entre 1962 y 1964. Además, cambia su residencia española de Madrid por Barcelona y allí proseguirá después sus estudios de Historia y Filosofía en la Universidad Autónoma. En Roma traba conocimiento de una realidad inexistente en España: partidos políticos, sindicatos,

El primer día, práctica de Helena Lumbreras para el IIEC

lucha obrera, literatura y cine aquí prohibidos y/o censurados… Tomará contacto con el cine profesional asistiendo al rodaje de *El Gatopardo* de Visconti, dará sus primeros pasos como guionista y realizadora de documentales para la televisión, y luego será ayudante de directores como Fellini (*Satyricon*), Rosi (en un film no realizado sobre el Che Guevara) o Pontecorvo (*Queimada*). Además, conoce a Pier Paolo Pasolini, a través de una amiga poeta, llega a fraguar cierta amistad con él y el cineasta italiano le financiará parcialmente su segunda película, *El cuarto poder*. A la vez, contacta con miembros del Partido Comunista Italiano (PCI), y en 1968 es enviada a España para rodar una película clandestina que dé la voz al pueblo y ofrezca el contrapunto al discurso oficial, *Spagna'68*; con Dziga Vértov como principal referencia, realiza este mediometraje sobre la situación represiva (desarrollismo + miseria) que vive España y que está evacuada de los discursos informativos franquistas. De regreso a Barcelona en 1970, e interesada por los movimientos obreros y la contracultura, vuelve a la enseñanza, conoce a Mariano Lisa Escaned y juntos promueven en 1971 la primera huelga de educación no universitaria desde la época republicana, hecho que les cuesta el trabajo: no solo son detenidos e interrogados por el famoso y siniestro comisario Vicente Juan Creix, de la Brigada Político-Social de Barcelona, sino que la administración les prohíbe volver a ejercer la docencia con un veto general, y además caen en desgracia y son expulsados del PSUC. Es el momento en que Helena comienza a producir sus películas con el dinero que ganaba como profesora, fundando el Colectivo Cine de Clase (en adelante, CCC), que realizará filmes políticos antifranquistas y anticapitalistas, siempre de manera clandestina y paraoficial, que a veces consigue vender, en fragmentos, a televisiones extranjeras. Su objetivo, siempre, era lograr que estos trabajos, rodados en 16 milímetros, fueran proyectados ante su público natural, la clase obrera española, en locales de barrio, parroquias, centros educativos, sindicatos, fábricas, etc.

Por aquel tiempo, Lumbreras puso en marcha con sus alumnos del Instituto Pompeu Fabra de Martorell el cortometraje titulado *Nosotros decimos*

y seguimos diciendo (1970), una curiosa práctica de la asignatura de Trabajos Manuales de 4º de Bachillerato rodada en Super-8, pasada recientemente a tecnología digital, sonorizada y ahora disponible en Youtube: la historia de un grupo de estudiantes adolescentes que se rebelan contra la costumbre de pasar lista en clase, que consideran opresora, y organizan una suerte de huelga-manifestación a las puertas del centro. En sus quince minutos de duración, el film presenta una asamblea estudiantil a escala reducida, la mini-manifestación citada y la huelga de brazos caídos, en secuencias que resultan un inequívoco precedente de las que luego filmará con el CCC. Es más: entre el alumnado hay rupturistas, posibilistas, pactistas y esquiroles, como si *Nosotros decimos y seguimos diciendo* no fuera sino un trasunto de los complejos conflictos laborales, estudiantiles y campesinos que se estaban lidiando fuera de los muros del instituto. Efectivamente, los espíritus asamblearios de colectivos obreros y de grupos de alumnos se cruzan en la actitud pedagógica que Lumbreras nunca recusó en su cine.



El cuarto poder: alegoría de la censura

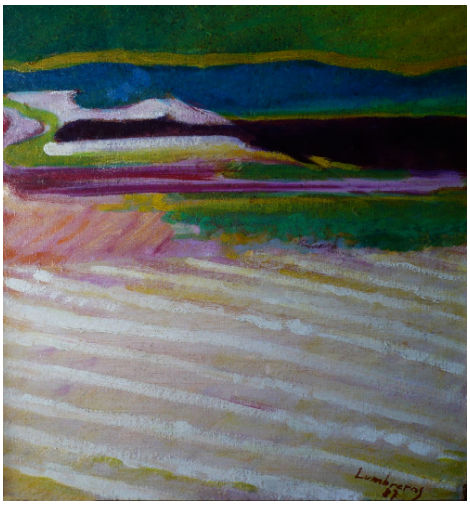
También en 1970 realiza *El cuarto poder*, disección de la prensa oficial de la época, con la colaboración en algunas escenas de Llorenç Soler. Su siguiente producción, otro mediometraje de 1975, es *El campo para el hombre*, análisis marxista de la situación agraria firmado ya por vez primera como Colectivo Cine de Clase y, después, *O todos o ninguno* (1976), relato de una dura huelga de los trabajadores de LAFORSA en Cornellà de Llobregat, y *A la vuelta del grito* (1978, sobre la primera huelga general en el País Vasco tras la muerte de Franco y otras luchas obreras), antes de la disolución del Colectivo. En todas ellas, Lumbreras llevó a cabo trabajos de productora, directora, guionista, sonidista, operadora de cámara y montadora, todo ello al alimón con Mariano Lisa.

El CCC financiaba sus proyectos con ahorros particulares de Lumbreras y de Lisa, su colaborador y pareja en la vida extracinematográfica con el que coincidía en intereses artísticos, pedagógicos y de militancia antifranquista (elementos que, todos ellos, aparecerán en su cine común). Rodaban con

rollos de treinta metros en formato 16 milímetros, con una cámara comprada de segunda mano. El proceso era totalmente artesanal; por ejemplo, conservaban el celuloide en el congelador de la nevera para evitar su caducidad —a causa de la larga duración de los rodajes—, filmaban sin trípode ni motor eléctrico y carecían de sonido, por lo que todas las películas presentan asincronía entre las bandas visual y sonora, que se rodaban de manera independiente. A veces, no hacer coincidir la palabra con los labios de la persona que habla en pantalla era un acto deliberado: una estrategia o treta para que, en caso de secuestro de film, las autoridades no pudiesen adjudicarle el texto, de manera que pudiese escabullirse de la justicia alegando que no era él quien había pronunciado esas palabras.

Al dejar el cine de manera definitiva en 1978, Lumbreras volverá a ejercer como profesora de Dibujo en Secundaria y en la facera artística se dedicará sobre todo a la pintura. Aun así, el CCC continuó filmando celuloide, con películas rodadas a modo de noticiario y casi sin difusión pública: *Manifestación en El Prat*, *Primer aniversario de la muerte de Txiki*, *Manifestación de la Diada en Sant Boi*, *Osuna*, *Campo andaluz*, *Escuela San Ildefonso* y *Lucha vecinal*, todas ellas del periodo 1976-1983.

Cuadro de Helena Lumbreras (1987)



Helena Lumbreras fallece el 4 de agosto de 1995, en Barcelona, víctima del cáncer, cuando contaba 59 años de edad. Su muerte vino acompañada de una polémica por el tratamiento oncológico recibido, que ocupó bastantes páginas de la prensa de 1995 y 1996 y provocó un hondo debate sobre la ética de las pseudociencias que acabó con demandas judiciales por parte de la familia y del Col.legi de Metges de Barcelona.

En octubre de 1995, unos meses después de la muerte de Helena, la Filmoteca de Generalitat de Catalunya —depositaria de sus fondos fílmicos— dedicó un homenaje al CCC con la proyección de *O todos o ninguno* y *A vuelta del* grito. En junio de 2005, la 13ª edición de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona recupera las cinco películas *largas* de Helena Lumbreras, algo que vuelve a suceder diez años después (la 23ª edición de 2015), una vez restauradas por la citada Filmoteca (en cuya *web* se pueden localizar, y ver, a fecha de hoy) gracias al trabajo de Isabel Felguera. A su vez, Cuenca recuerda a las hermanas Helena y Elisa Lumbreras con sendas calles en el polígono de Villa Román.

LA PRAXIS: EL COLECTIVO 'CINE DECLASE' Y SUS CINCO PELÍCULAS

No es especialmente complicado definir la práctica fílmica del CCC. Lo haremos a partir de siete elementos que se complementan y alimentan mutuamente.

1. Se trata de un cine militante de intervención, que desmonta los discursos fílmicos de la burguesía y del poder; también de contrainformación, por tanto. No supone un cine experimental o de vanguardia por sí mismo (búsqueda de una estética rupturista), sino que utiliza los nuevos lenguajes para articular discursos que lleguen al pueblo, su verdadero destinatario. Digamos, simplificando un tanto, que el CCC no está en contra del cine como *arte*, sino del cine como *industria*. Tampoco es un mero cine de denuncia izquierdista y biempensante, realizado desde una posición de superioridad que mira la realidad con espíritu analítico y, después, persuasor. Se exige al receptor una activa labor de reinterpretación y análisis. Según Lisa,

> «el método de trabajo es el siguiente: se discute el tema; se elabora un guion que sirva de pauta y que proporcione una estructura imprescindible que, por otra parte, permita

un desarrollo completamente abierto. Los protagonistas del problema comunican su propia experiencia, su situación, los medios y métodos de trabajo y sus alternativas. En una palabra: el proceso del problema con todo lo que implica. No se queda en un cine de denuncia (…). Todo el material recogido se somete a una discusión colectiva hasta la fase final de montaje».

2. Salvo *Spagna'68*, que queda fuera del *corpus*, el cine del CCC es autofinanciado, apuesta que garantiza su total independencia: no ya, obviamente, de la industria del cine, sino también del concepto de autoría y del influjo ideológico de cualquier partido político o sindicato. Otros grupos similares vieron cómo se vetaba la filmación de actos convocados por partidos rivales —aunque muy cercanos en el espectro ideológico de izquierda—, como ocurría con el PCE, la CNT, CCOO, la ORT, el PSUC, el MC o la LCR[21]. Al tratarse de cine clandestino, sobre todo antes de la muerte del dictador, Lumbreras y Lisa se vieron obligados a llevar a cabo la labor de montaje en el extranjero por razones de seguridad.

3. Su objetivo es esencialmente didáctico. Las proyecciones iban habitualmente precedidas de una presentación y culminadas con un coloquio sobre el asunto tratado (la prensa, la situación agraria, la lucha obrera); de ahí que una duración de mediometraje, de entre cuarenta y cincuenta minutos aproximadamente, fuera la ideal para sesiones de una hora y media en asociaciones de barrio, facultades universitarias, locales sindicales, colegios mayores o parroquias[22]. En algunas ocasiones, las películas —o fragmentos aislados— fueron vendidas a televisiones extranjeras, que querían mostrar en informativos y reportajes la situación política española real en los estertores del régimen, sobre todo a raíz del estado de excepción de 1969 (*Spagna'68*). Pero el cine del CCC tiene una vertiente pedagógica no muy habitual: convertir el proceso de filmación en un acto didáctico en sí mismo, provocando la reflexión de sus actores y convirtiendo sus propias intervenciones en material para la enseñanza.

4. Las películas del CCC persiguen la no mediación absoluta, la representación pura, la mirada directa. El modelo filosófico-político sería el realismo materialista dialéctico, que entra parcialmente en choque

con lo anterior. La contradicción de ambas actitudes se basa en una doble acción creadora voluntariamente llena de *tensión*; por un lado, el rodaje debe captar lo real sin intermediación cultural ni prejuicios: el CCC deja hablar al pueblo, lo convierte en sujeto de la enunciación (no un mero objeto de una representación paternalista como suele hacer el cine izquierdista «de autor» más acomodado y para público aburguesado), por lo que se aleja de lo panfletario. No aparecen en sus obras líderes políticos o miembros de las cúpulas de organizaciones o sindicatos, sino los verdaderos agentes de la Transición[23]. Y es el montaje —la segunda fase— lo que *interviene* en el lenguaje, lo manipula (en este caso, una *manipulación* literal, pues se realizaba de manera artesana y manual) y, por tanto, escribe verdaderamente el sentido del film. Por ello, no resulta difícil encontrar los referentes más claros del cine del CCC en Pudovkin, Eisenstein y, sobre todo, el documental de Dziga Vértov y sus Cine-Ojo y Cine-Pravda, con el que comparte filosofía y procedimientos fílmicos. Decía el cineasta ruso-polaco:

> «El método del cine-ojo es el método del estudio científico-experimental del mundo visible: a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película. b) Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película»[24].

Y nos dice Mariano Lisa (notas por correo electrónico del 1 de marzo de 2022):

Tres cantos a Lenin (Dziga Vértov)

«Helena trajo de Italia a España una copia en 16 milímetros de *Tres cantos a Lenin*, obra que conocíamos bien porque la pasamos en proyecciones clandestinas en asociaciones, centros educativos y sociales y en domicilios particulares. *Tres cantos a Lenin* es un cinematográfico poema sinfónico. En *Tres cantos a Lenin e*stán los cantos dedicados a Lenin, grabados como

cantos populares en Azerbaiyán, en Turkmenistán y en Uzbekistán; y la sonata *Patética* de Beethoven, que abre el primer episodio del film; la sonata en si bemol menor de Chopin en el segundo episodio; y el *Vals de las flores* de Chaikovski en el tercero. Similarmente, la forma musical estructurante está presente en todas las obras de Helena, desde *Spagna '68* hasta *A la vuelta del grito*».

Es evidente igualmente el influjo del *Cinegiornale Libero* de Cesare Zavattini[25], que fue su maestro en Italia, y de sus lecturas de los textos de Gramsci, Marcuse, Sontag, Lukács, Aristarco, Baldelli, etc., cuya presencia —tan en boga en la época— es fácilmente rastreable en sus filmes[26].

5. El CCC realiza un «cine de proceso». Sus rodajes se prolongaron durante meses, a veces durante varios años, para poder filmar el acontecimiento en *tiempo real*, desde el origen hasta el desenlace. Solo así se consigue poner en acción la praxis de cine materialista dialéctico, que analiza sobre el terreno las contradicciones de la sociedad capitalista y narra (porque de cine épico-narrativo se trata) los procesos de intervención social analizándolos con ojo marxista y sintetizándolos con perspectiva prácticamente hegeliana, mostrando las antítesis gracias a su concepción clandestina y fuera de todo control administrativo y oficial.

6. Todo texto dialéctico exige el distanciamiento con respecto a la materia representada. Lumbreras era una gran lectora de Bertolt Brecht y sus ideas sobre la épica revolucionaria[27], a la vez que deja respirar a sus películas sin que entren en ellas emociones de empatía, compasión o infección sentimental, actitudes que remiten a lo que la burguesía siente hacia los desfavorecidos o la injusticia y que se presentan en su teatro (y después en su cinema). El cine del CCC bebe, en ese sentido, de Marx y de Husserl, pero también de Zola, de Tolstoi, del *Potemkin*, del primer Visconti, del Pasolini materialista, de los grupos de cine militante latinoamericano, de Fernando Solanas.

7. En el plano práctico, el rodaje en régimen de clandestinidad y sin productor no solo implica penuria económica. Condiciona el trabajo cotidiano: no siempre se puede mostrar el rostro y la voz de las per-

sonas, para no poner en riesgo su seguridad; apenas hay posibilidad para el ensayo o la preparación meticulosa de las secuencias; se debe esquivar a las fuerzas de represión, lo que en muchas ocasiones implica una filmación apresurada, nerviosa y arriesgada; a veces hay que trabajar durante el tiempo libre que dejan las obligaciones laborales alimenticias, lo que implica aprovechar al máximo las ocasiones sin desperdiciar ninguna; el ahorro en película exige toma única o aprovechar lo filmado sin posibilidad de selección; existe imposibilidad de efectuar el revelado de película en la arriesgada red comercial; en fin, una serie larga de impedimentos que lógicamente condiciona el resultado final para bien (frescura, eficacia, inmediatez) y para mal (tomas impuras, imposibilidad de sincronizar imagen y sonido, desaliño formal, etc.). Lumbreras llegó a hablar de «cine robado»:

> «Las nuestras son películas robadas. Desde el proyecto primero, se discuten con los que las van a hacer, que son los propios protagonistas reales, que, muchas veces, usan ellos las cámaras además de protagonizarlas. Así, las máquinas entran en las fábricas, salen a la calle, y he visto cómo la sensibilidad de gente que no es profesional del cine, pero que cuenta su vida, ofrece visiones extrañas a nosotros, pero muy efectivas. Así que hacemos cine en vivo, y es robado porque realmente nos movemos en terrenos prohibidos por las leyes anteriores»[28].

Todos estos siete elementos teórico-prácticos son puestos ya al descubierto en ***Spagna'68*,** que se erige en el prólogo de la actividad del CCC, se trata de la única película rodada por Lumbreras en solitario y sienta las bases ideológicas y pragmáticas del *corpus* aquí analizado, formado en total por cinco obras. Estamos ante una producción de Unitelefilm[29] —vinculada al Partido Comunista Italiano desde 1963— para el Terzo Canale (constituye su documental Especial número 12) de la televisión italiana, en blanco y negro y rodaje clandestino en la primavera de 1968 entre Madrid y Barcelona. Nos relata Mariano Lisa cómo la directora novel

> «pidió dinero a Unitelefilm para pagar a operadores de cámara y película para su film. En Madrid pidió colaboración cinematográfica para la realización de *Spagna'68 a* estudiantes y profesores de la EOC, y a compañeros, amistades y colegas cineastas. Nadie quiso arriesgar-

> se a colaborar en el film de Helena. En TVE, por fin, encontró un camarógrafo, que le resultó *rana* pues, además de franquista, filmó fatalmente mal. Helena quiso filmar a los tres catedráticos que habían sido expulsados de la Universidad de Madrid, Enrique Tierno Galván, Agustín García Calvo y José Luis López Aranguren. Estos tres profesores y los estudiantes universitarios simbolizaban a los intelectuales, que, junto con los obreros, articulaban lo que en la izquierda de la época se llamaba 'la unión de las fuerzas del trabajo y de la cultura', que produciría el cambio social hacia la democracia y el socialismo. El camarógrafo de TVE desempeñó tan mal su oficio que Helena tuvo que omitir a García Calvo y a Aranguren. Helena tomó la cámara e hizo lo que pudo. En Barcelona le ayudó Llorenç Soler, a quien pagaría por su trabajo».

El trabajo se presenta bajo el subtítulo de *El hoy es malo, pero el mañana… es mío*, que toma como referente aquel poema regeneracionista de Antonio Machado «A una España joven». Se trata de una estrategia bien productiva ideológicamente, que consiste en actualizar los poemas de Antonio Machado en *Campos de Castilla* más de cincuenta años después de su redacción, concretamente un texto que comienza diciendo: «Fue un tiempo de mentira, de infamia. A España toda, / la malherida España, de carnaval vestida / nos la pusieron, pobre y escuálida y beoda, / para que no acertara la mano con la herida». Pugna Lumbreras por demostrar la vigencia de los versos machadianos en una España que parecía haber cambiado poco desde finales del siglo XIX y comienzos del XX. Las imágenes de miseria y abandono serán refrendadas por las que están por venir, y que conducirán el sentido del film hacia una crítica, a veces agria y otras dialéctica, al *establishment*. Lumbreras hará aflorar después la España de pandereta, charanga, Frascuelo y sacristía, la España que huele a cerrado (por seguir con las metonimias de Machado), a lo largo de todo el metraje.

Como ocurre con los sindicatos del momento (debate entre el vertical y el horizontal), el cine de Lumbreras se caracterizará por la horizontalidad, frente a la verticalidad y jerarquización de los discursos oficiales, que se trazan de arriba a abajo (de lo institucional al pueblo). Así, la película comienza haciendo referencia a la Guerra Civil con imágenes de la Ciudad Universitaria en 1937 y la defensa de Madrid, tomadas de *The Spanish Earth* de Joris Ivens, y los sones de la popular canción «Mamita mía», en la versión recogida por Federico García Lorca en su *Colección de canciones populares españolas* («Los cuatro muleros») y luego conocida también como «Puente de los Franceses», entre

otras nomenclaturas. Treinta años después, el relato se traslada a la Facultad de Económicas de Madrid, donde el cantautor Raimon interpreta «Nosaltres sabíem d'un únic senyor», según el poema «Indesinenter» de Salvador Espriu, incluido en *Les cançons d'Ariadna* (1949). Poema que termina, en traducción de Manuel Sacristán, con aquellos versos emancipadores: «Hará falta que diga / enseguida 'basta', / que quiera ahora / andar de nuevo, / erguido, sin reposo, / ya para siempre / hombre salvado en pueblo, / contra el viento. / Salvado en pueblo, / ya amo de todo, / no perro servil, / sino único señor». La cámara hace varias panorámicas por la sala abarrotada, con el cantante en las escaleras, y muestra no pocas pancartas que rezan «Democracia popular», «Contra la oligarquía» o «Bienvenidos a la primera universidad libre de España». Es el 18 de mayo de 1968 y en París hace pocos días que acaba de estallar la revolución estudiantil.

Spagna'68: recital de Raimon en la universidad

Spagna'68: desfile militar en 1968

La universidad española, de 1937 a 1968. Después, Lumbreras da voz al pueblo, algo inusitado —pionero, por tanto— en el contexto del cine español coetáneo: hablan miembros del sindicato de estudiantes (que ocultan estratégicamente sus rostros), mujeres de presos políticos, un cura obrero catalán[30] y militantes de CCOO (entre ellos Marcelino Camacho), de la misma manera que se cede la palabra al profesor Tierno Galván para que haga defensa de la movilización universitaria: «La universidad tiene una función integradora en la sociedad democrática y el socialismo».

Se presenta, convenientemente actualizada, aquella concepción regeneracionista o aquel «escuela y despensa» de Joaquín Costa. Pero la *despensa* se muestra en clave dialéctica y marxista, en un film que no contiene voz *over* mediadora: barriadas miserables de la periferia madrileña (que la autora conocía bien como docente) se oponen a los pósteres del Che Guevara y Marcuse. Un cartel anuncia que el gobierno destina entre el veinte y el veinticinco por

ciento del PIB nacional a gastos de defensa, que se reparten entre cuatro ministerios, mientras se oye el «No nos moverán». Lumbreras monta imágenes de curas obreros al lado de otras del Valle de los Caídos, y después otras de un teleclub en el que los campesinos contemplan un episodio de la serie *El Santo* junto al trabajo de explotación infantil. *Spagna'68* es un trabajo primitivo y un tanto pedestre, rodado con muy pocos medios; no pensamos que la factura estético-fílmica y el acabado técnico le importasen demasiado a Lumbreras, más preocupada por conseguir rodar aquel valioso material y sacar las imágenes de España para poder darles cuerpo a través del montaje en Roma. De hecho, era frecuente que en las reseñas críticas de la época se señalase este aspecto, no siempre como un defecto sino como circunstancia. Un ejemplo, algo simplificador: «Son las películas del Colectivo de Cine de Clase. En ocasiones torpemente realizadas, pero este es un factor que no preocupa demasiado a sus autores, que quieren ser únicamente correa de transmisión para informar de unos problemas»[31]. Lumbreras participó casi una década después, en 1977, y junto a Manuel Esteban, Jesús Garay, Pere Joan Ventura, Llorenç Soler, Joan Puig, Jaime Larraín, Gustavo Hernández y Ernesto Blasi, en una mesa redonda sobre cine militante organizada por la revista *El Viejo Topo*[32]; allí hablaba de «falso debate» cuando se plantea la discusión sobre la separación forma/contenido, que dice ser un problema «típicamente burgués», y abogaba por crear «un nuevo lenguaje que se adapta al contenido que queremos explicitar» y por «crear un discurso de clase». La cineasta reflexionaba en esas mismas páginas acerca de lo que suponía acordar con campesinos y obreros qué se filma y qué no, o cómo se plantea el discurso ideológico del film, llegando a la conclusión de que resultaba productivo preguntarse qué habría rodado TVE en una situación semejante para filmar, precisamente, algo distinto, si no lo contrario. En fin: un debate sobre los lenguajes hegemónicos y los lenguajes militantes que se mantuvo muy encendido a lo largo de la década de 1970, sobre todo, y que tuvo en las trincheras estéticas opuestas a directores de afinidad política como Eloy de la Iglesia o Pedro Olea, dentro el ámbito español.

Luego, Soler y Lumberas viajaron más allá del *telón de acero* cuando *Spagna'68* fue invitada a participar en noviembre de 1968 —año pródigo en acontecimientos a ambos lados de dicho *cortinón*— en el Festival de Documentales y Animación de Leipzig, en la República Democrática Alemana[33], donde se produjo un desencuentro entre la organización y el PCI, que había condenado la invasión de Checoslovaquia por los tanques soviéticos. En cualquier caso, allí pudieron mostrar su diagnosis sobre la España del momento, con el problema coyuntural y específico de estar sufriendo la mezcla de fascismo y capitalismo, y que (en resumen) se sustancia en una universidad clasista, una

lucha obrera castrada y reprimida, cárceles llenas de presos políticos, un sector femenino lacerado por las costumbres, una Iglesia aliada con el poder, un régimen oligárquico basado en las desigualdades sociales y un excesivo gasto militar frente al escaso presupuesto para educación.

Spagna'68: la vida urbana

De regreso a España, en la primavera de 1970, Lumbreras se centrará en uno de esos grandes problemas del país, la desinformación, para filmar ***El cuarto poder***, rodada en EastmanColor y con la colaboración, de nuevo, de Llorenç Soler, ahora en la redacción del guion y el apoyo técnico; todavía, por tanto, estamos en un pre-CCC sin Mariano Lisa. La obra comienza con un plano de la portada de *Solidaridad Nacional*, el diario del Movimiento que se editó en Barcelona entre 1939 y 1979; precisamente un titular alude a la prensa del Movimiento como «intérprete del sentir del pueblo, sin más límites que la lealtad a unos preceptos servidos por un orden constitucional». Después, ciudadanos pasean por las Ramblas barcelonesas leyendo periódicos y se contempla un quiosco que muestra una variada (en cantidad de cabeceras) oferta de información en papel. Y a continuación, el primer intertítulo: «¿Refleja la prensa la *realidad* del país?» seguido del parte oficial de la victoria bélica firmado por el Generalísimo Franco el 1 de abril de 1939 («cautivo y desarmado…»). La palabra *realidad*, subrayada por nosotros, y unida a la interrogación, supone la primera interpelación al espectador: ¿cuál es la realidad de España en 1970?, ¿dónde se manifiesta?, ¿quién la muestra?, ¿de qué discursos dispone para desvelarse? No se trata tanto de indagar en el estatuto de lo real sino de dilucidar los mecanismos que utiliza el poder para hurtar al pueblo la muestra y el análisis de la auténtica realidad en que vive y cuya representación le es vedada.

El siguiente segmento, a tal efecto, es revelador. El film otorga la palabra en primer lugar a dos periodistas anónimos (ocultos por la oscuridad voluntaria del plano), que afirman que lo primero que hizo la prensa nacional fue apoyar a Hitler en la Guerra y ensalzar la labor de la División Azul, con aquella «libertad dentro de un orden» propugnada por José Antonio Primo de

Rivera (planos de publicaciones españolas de la época, a los que siguen otros que recogen la alianza hispano-estadounidense de 1953). Uno de los protagonistas menciona la Ley de Prensa que el ministro Manuel Fraga había auspiciado en 1966, que hizo retroceder las libertades en un momento en que se había producido cierta apertura: «aunque para entonces —dice— el periodista español se había convertido ya en un funcionario del Estado, dirigido por un sistema militar». Comenta que el redactor tiene ya tal «lavado de cerebro» que no es necesaria ni la censura; mientras, el espectador contempla una enorme pila de periódicos cuyas cabeceras, parece decir el discurso, son homogéneas e intercambiables: *La Verdad*, *Pueblo*, *Odiel*, *Baleares*, *Proa*, *Ya*, *Patria*, *Amanecer*, *El Ideal Gallego*, *El Noticiero Universal*, *Arriba*, *Hierro*, etc. Se añade que el segundo grupo de la prensa española —el que no pertenece directamente al Movimiento Nacional— está, además, controlado por el capital y unido a grupos de presión o a grandes dinastías, como los casos de *La Vanguardia* y *ABC*, que se permiten «algunos *pinitos* de discrepancia». Finalmente, se comenta que la Agencia EFE filtra adecuadamente las noticias que del extranjero llegan a través de AP, UPI o Reuters, traduciendo los originales según las consignas del gobierno. Un sencillo montaje visual resume la enunciación; sobre un rótulo «UPI & AP» se superpone otro que pone «CIA» y una tijera recorta literalmente una noticia para hacer aparecer las siglas EFE. EFE, por tanto, sería el resultado de sumar a la información procedente de la CIA la censura franquista. No es demasiado sutil, pero es valiente, llamativo y oportuno.

El cuarto poder: prensa en cantidad, pero no en variedad

El cuarto poder: alegoría sobra la agencia EFE

Si EFE=CIA+censura, el siguiente rótulo también es elocuente: «El Imperialismo CONTROLA toda la prensa occidental». A ello se debe añadir la autocensura de tipo económico y caciquil que ejercen las empresas sobre los periodistas. La Agencia Cifra es la encargada, además, de ofrecer a las cabeceras información oficial y propagandística del régimen, de la misma ma-

nera que Europa Press está vinculada al Opus Dei, PYRESA al Movimiento y Logos a grupos empresariales de la Iglesia Católica. Completa el panorama, según el orador, la información local, que resulta intrascendente por sumisa e insustancial (ecos de sociedad, juegos florales, bendiciones, deportes).

A modo de paréntesis académico, toma la palabra un joven Ernest Lluch, que analiza la información económica en la prensa, la ejemplifica en el caso MATESA (con la cainita pugna de intereses entre el Movimiento y el Opus) y asevera que la jerga de los economistas permite *colar* ciertas opiniones, eso sí, solo comprensibles por los iniciados.

El segundo de los periodistas ofrece un giro al discurso, haciendo alusión a los obreros y estudiantes que acuden a las redacciones de los medios a ofrecer información sobre sus auténticos problemas: cartas con firmas, paros, manifiestos, reivindicaciones, huelgas, etc. Todo ello es silenciado por los directores de prensa que, como ilustra otro montaje, solo dan el visto bueno a la información de carácter oficial o a aquella que no les compromete.

El cuarto poder: los periodistas hablan en el anonimato

El cuarto poder: un *happening* en la sede de La Vanguardia

Imágenes de un desfile militar dan paso a otro bloque de *El cuarto poder*, cuyo título resume con la onomatopeya «Bla, bla, bla, bla…». A él sigue un montaje dialéctico con alternancia de planos de noticias sobre deportistas, toreros, artistas y recepciones de Franco en El Pardo con otras de huelgas, manifestaciones y disturbios (casi siempre, eso sí, en países extranjeros), paros estudiantiles y conflictos sociales (desahucios, miseria) y una toma de gran alcance alegórico: un ejemplar de *La Vanguardia* ardiendo hasta quedar reducido a cenizas. El siguiente plano ofrece una moneda con el rostro del Caudillo que, al girar sobre sí misma, muestra el rótulo «La otra cara de la medalla». Se hablará ahora de Camboya, Vietnam, Nixon y la Guerra Fría para dar la palabra a tres obreros, también anónimos pero ahora con rostros visibles y reconocibles, que explican el conflicto laboral de la empresa AEG-Telefunken

de Barcelona y cómo ha sido tratada por los medios de comunicación, ninguneando a los trabajadores y sus reivindicaciones. «Habla un cura», dice un rótulo; bajo una foto del Che Guevara, un sacerdote obrero que se había ofrecido a apoyar a los huelguistas en contra de la determinación del obispo explica los acontecimientos acaecidos en la catedral de Barcelona y en la basílica de Montserrat, absolutamente silenciados por la prensa catalana y nacional. «Solo el publicarlo representaría el cierre absoluto», dice que le dijeron en una agencia de prensa.

A consecuencia de ello, se alude ahora al «carácter anti-popular de la prensa, destinada en un 99 por ciento a una burguesía más o menos ilustrada. (…) Una burguesía monopolista constituida en dictadura». La única alternativa para que el pueblo esté realmente informado es escuchar las emisoras extranjeras de radio, como Radio España Independiente (del PCE, que emitía desde Moscú), si no está interceptada o, como sugiere Lluch, leer entre líneas, no fiarse de los titulares y hacerlo siempre con espíritu crítico: algo al alcance intelectual de no demasiados españoles. Y el film ofrece dos alternativas: la didáctica (enseñar a la clase obrera a *leer prensa*) y la acción (quema masiva de periódicos en la vía pública a modo de boicot). Ideas que confluyen en el plano en que tres militantes realizan una pintada en el edificio de La Vanguardia en el Poble Nou que reza «Abajo la prensa fascista. Viva Comisiones Obreras» y que remiten a los procedimientos utilizados por Maenza apenas un par de años antes en *El lobby contra el cordero* y *Orfeo filmando en el campo de batalla*: los propios responsables del film participan en la acción haciendo conjugar la militancia y la práctica fílmica como en pocas ocasiones en nuestro contexto.

En una película clandestina como esta, el último bloque está lógicamente dedicado a la prensa obrera ilegal realizada con imprentas caseras o ciclostil. Se filman cubiertas de ejemplares de *Nuestra Bandera* y *Mundo Obrero* del PCE, *Universitat* del PSUC, *Acción Obrera* de CCOO, y otras publicaciones de organizaciones políticas y obreras y sindicatos de estudiantes, facilitando incluso las dos versiones (la oficial y la clandestina) de los mismos acontecimientos o las dos visiones de la misma España (por ejemplo, en la manera de enfocar el 1º de mayo de 1970). Todo ello punteado por las voces de la emisora de la policía barcelonesa que alertan sobre el gran número de manifestantes por los derechos de los trabajadores. «El primero de mayo fue muy tranquilo en toda España», reza el titular de la agencia PYRESA que recoge un rotativo sin identificar.

Con imágenes de la manifestación del 1º de mayo en las Ramblas barcelonesas a los sones de la *Internacional* se clausura un film que no presenta ningún título de crédito. Antes de la representación se sabía en qué manos

estaban los tres poderes a la altura de 1970; ahora el espectador ya conoce en cuáles está el cuatro poder.

El campo para el hombre dura algo más de cincuenta minutos, tampoco presenta títulos de crédito y su discurso está más cerca del de *Spagna'68* que del de *El cuarto poder*. Se estructura en cuatro bloques, al modo de los movimientos de una sinfonía, y fue realizada entre finales de 1971 y el verano de 1974, viviendo su *estreno* en una sesión del Cine Club de Ingenieros de Barcelona el 2 de febrero de 1975: Lisa y Lumbreras se documentaron a lo largo de dos años y filmaron todos los planos aprovechando las vacaciones de otros dos. Se trata de una obra valerosa y todo un *rara avis* para el cine español: por un lado, otorga protagonismo activo (ya se dijo: como sujetos, no como simples objetos de la representación) a los campesinos gallegos y andaluces, que hablan a cámara —lejos del estereotipo del *paleto* tan abonado por el cine español— expresando sus ideas sin ningún tipo de prejuicio o complejo, como deja en evidencia la primera declaración de principios verbal: «El capital quiere mantener al campesinado en el olvido y en el silencio, pero el campesino quiere ser dueño de su propio destino. Él sabe y habla» (el subrayado es original). Además, porque ofrece una visión realista del mundo rural nacional, lejos de las miradas habituales: como Arcadia (mitología), como cuna de folklorismos (etnografía), como seno de atávicos conflictos (dramatización burguesa) o como ejemplo de idealización nacional-católica (ideologización fascista).

El campo para el hombre: la desigualdad en cifras

La dialéctica ofrece el primer dato, que contrasta el latifundio andaluz con el minifundio gallego, asunto al que está dedicado el primer segmento del film: el 0,86 por ciento de los propietarios españoles posee el 53 por ciento de la tierra, mientras el 91 por ciento tiene tan solo el 16 por ciento de las propiedades agrarias.

El afán didáctico de Lumbreras y Lisa provoca que la voz *over* recite un cuento a modo de irónica fábula infantil, que se declama mientras los niños de una aldea acuden a la escuela:

> «Existía un país que era diferente de todos los demás, siempre lucía el sol, tenía unas costas maravillosas y el mar que las bañaba era del más límpido azul. Los habitantes de aquel país eran felices, alegres, cantaban y tocaban la guitarra. Además, eran valientes, toreaban en las plazas nobles reses. Dios se enamoró de aquella tierra y la colmó de bendiciones.
>
> ¿Lo habéis adivinado ya? Esa tierra de ensueño era España. Pero no siempre había sido así, hacía más de treinta años, unos hombres muy malos que eran los rojos habían querido sumir a este país en el mayor de los caos, pretendían una Reforma Agraria, ¡qué disparate! Quitar los campos a las familias que los poseían desde tiempo inmemorial, y en los que se criaban los toros más bravos para la fiesta nacional, y donde paseaba la hermosa estampa del señorito andaluz, caballero en su jaca».

Como en *Spagna'68*, se recurre —con humor— a los tópicos de la España machadiana, describiendo una nación de guitarras, toros y sol para enfrentarla a la España de la reforma agraria republicana y concluir que el país es un territorio ubérrimo con un reparto injusto y desigual de la tierra. El aula está presidida por el retrato de Franco y el crucifijo. Allí, un maestro rural (en realidad, esta escena se rodó en una escuela de primaria del barrio obrero barcelonés de la Guineueta) lanza una empalagosa y retórica soflama al alumnado según la cual la llamada Cruzada hizo superar los problemas agrarios, con la concentración parcelaria y las «explotaciones que dan pan y trabajo»; es el discurso oficialista que hace emanar la feracidad del campo español directamente de Dios: España como arcádico edén. Pero el discurso acaba con una intervención simbólica: la imagen en blanco y negro cobra por un momento el color y un niño lanza pintura roja sobre un gran mapa de España colgado en la pared. Se da entonces voz a Pascual Carrión, miembro de la Comisión

Técnica Agraria que en 1931 impulsó la reforma que procuró la eliminación del latifundio y de la infraexplotación de la tierra, con la oposición de la banca privada y los grandes propietarios, lo que llevaría a la expropiación de cinco millones de hectáreas por parte del gobierno posterior del Frente Popular.

El campo para el hombre dedica su segunda parte a la específica situación rural gallega, que se encuentra —se dice— en un estadio precapitalista, basado en la autarquía y la economía de subsistencia. Lumbreras intercala imágenes de una actividad agraria pretecnológica (hoces, horcas, guadañas, trilla con bueyes, niños trabajando, transporte en mulo: aparece luego un calendario que nos sitúa en 1971) con otras de las clases altas urbanas y ociosas, que viajan en automóvil y disfrutan de banquetes. Toma la palabra José Manuel Beiras, a la sazón joven catedrático de Economía de la Universidad de Santiago, para explicar las causas de esta situación, que él resume en la pervivencia de una economía de subsistencia y poco abierta a los mercados, pero también se le concede a un campesino de más de sesenta años que dice haberse matado trabajando con los animales y el ganado, segando y recogiendo maíz, y no haber conseguido ahorrar una peseta en toda su vida: «Lo mismo tengo hoy que cuando tenía quince o veinte años. (…) Y me levanto a las seis de la mañana y trabajo hasta las diez o doce de la noche». Echa la culpa de ello a los impuestos y tributos y a los monopolios de compra de productos —en este caso los lácteos—, que abaratan los precios. Pero sobre todo al hecho de que debe pagar al propietario de la tierra con la mitad de su recaudación «por el hecho de ser el amo. Y esto creo que no existirá ya en país ninguno».

Aparece también lo que hoy denominaríamos «visión de género»[34], cuando una mujer campesina comenta cuál es su trabajo cotidiano:

> «Lo que hacemos aquí las mujeres en Galicia: de todo. Lavamos, cosemos, cocinamos, vamos a la tierra a sembrar remolacha, patatas,

El campo para el hombre: hablan las campesinas

El campo para el hombre: el trabajo infantil

> sachamos, sembramos legumbres, ordeñamos las vacas, sacamos estiércol, vamos al monte, apañamos hierba seca… Exactamente igual que el hombre. Aramos a veces. Fregamos y limpiamos la casa. Tenemos hijos, como los demás, los cuidamos, a veces con bastantes sacrificios, para que sean algo más que lo que nosotros fuimos».

Y contemplamos el trabajo infantil en el campo, con imágenes que remiten casi al Neolítico, la falta de cultura y de formación («Tenemos los ojos cerrados», dice una agricultora, en nueva alusión a la «Escuela y despensa») y la ausencia de cooperativas, de una concentración parcelaria justa y equitativa, de ayudas estatales (imágenes de una especie de laberinto kafkiano) y de sindicatos *reales*. «Un cuento para engañarnos», resume. Palabras que contrastan, una vez más, con el plano de una valla publicitaria en medio del campo: «Banco Pastor. En Galicia, con Galicia, para Galicia». Y un hórreo formado por monedas como pilares y billetes bancarios a modo de tejado. La banca como alienante solución.

Llegan las soluciones, que el film resume en las tomas de gallegos de todas las edades, sobre todo jóvenes, llenando los trenes que van a otros lugares de España y del mundo. La emigración es la única salida: el Estado ha gastado grandes sumas de dinero en regadíos e infraestructuras que solo han beneficiado a los poderosos y los campesinos empobrecidos solo ven su futuro lejos de allí.

El campo para el hombre: ¿la Arcadia rural española?

El tercer bloque se centra en el polo opuesto, Andalucía, que ofrece una problemática distinta, el paro campesino, y la misma solución obligada, la emigración. Planos de pastos para caballos y toros introducen la tesis de que el señorito andaluz abandona la tierra productiva para dar suelta a sus caprichos, mientras un jornalero abunda en la idea del analfabetismo como causa de la inacción obrera. Comenta que se trata de una «ignorancia programada» que intenta atontar a los jóvenes con fútbol, toros, televisión y piscina; una manera sencilla de abordar la alienación de las masas, «pero ni un solo día de auténtica libertad». Echa en falta «la conciencia de la

clase obrera, que incluye la unión con la agraria», y que podría acabar con la explotación y el paro. «El hombre ha ido a la Luna y nosotros seguimos siendo lo que somos: esclavos del capital», dice el jornalero cordobés.

El film, montado por Lumbreras en Cinecittà, concluye con una suerte de síntesis en forma de propuesta necesaria: la socialización del campo, que incluye la colectivización (de ahí *El campo para el hombre*, y no el hombre para el campo) y una reforma agraria efectuada desde abajo, realizada por el propio campesinado. La voz de Julia León canta el romance que cierra la representación y que se ilustra con imágenes finales de una Andalucía rural retrasada, atávica y miserable.

Había un par de ilustres precedentes entre el cine obrero español: la inacabada, pero fundacional, *¡Seamos obreros!* (1970), de Llorenç Soler, y *La lucha obrera en España* (1973), de Andrés Linares y Miguel Hermoso[35]. Siguiendo su estela, ***O todos o ninguno*** (1976) comienza con una declaración de principios. Sin genérico alguno, irrumpe en pantalla un primer plano de un obrero de la metalúrgica LAFORSA (Laminados y Forjados de Hierro y Acero SA) de Cornellà de Llobregat que, dirigiéndose a cámara, comienza a hablar: «Yo, Manuel González…, en nombre de mis compañeros, presento la película de nuestra huelga, la más larga de Cataluña desde 1939». La cámara abre campo y muestra a Mariano Lisa y Helena Lumbreras a ambos lados de González; toma la cineasta la palabra para hacer hincapié en que el film es el resultado de muchas discusiones y es un trabajo colectivo; Lisa incide en ello, afirmando que dos trabajadores de la empresa introdujeron sin autorización alguna la cámara en la fábrica y filmaron el interior. De esta manera, el grupo de obreros (sujeto) ha sido incluido en el equipo de rodaje de la película (objeto). Los trabajadores de LAFORSA acabaron aportando, además de sus propias filmaciones en 8 milímetros, veinte mil pesetas de su caja común. Y uno de ellos, Ramón Rulo, escribió e interpretó una canción para el film y colaboró en aspectos técnicos. El CCC utiliza así uno de los recursos que Brecht relaciona con su famoso distanciamiento: mostrar cómo se muestra, explicar cómo se ha hecho lo que se enseña. Y la voz del obrero es tanto una declaración de principios como una declaración de acción.

La segunda secuencia es igualmente elocuente: los obreros de LAFORSA y sus familias se disponen a ver la película que ahora empieza en un salón de actos: los intervinientes en el film, los que contribuyeron a su creación, se convierten ahora en espectadores de su propia obra. Un mecanismo que remite a soluciones de vanguardia por cuanto pone de nuevo en evidencia los mecanismos de la representación, hace explícita su horizontalidad (confusión

entre los papeles de agentes y receptores) y evoca el carácter creativo del visionado de la obra.

O todos o ninguno: Lisa, Lumbreras y un obrero de LAFORSA

O todos o ninguno: una de las cartelas alusivas al conflicto

Lisa y Lumbreras vieron en la lucha de LAFORSA una huelga que simbolizaba a todas: Nos dice el primero de ellos: «Como era imposible filmar todos los conflictos, (…) este era el mejor y más conveniente para representar la situación general del movimiento obrero en acción». Tras los breves genéricos (tres cartones que rezan «El Colectivo de Cine de Clase / presenta / *O todos o ninguno*»), tres trabajadores manifiestan su experiencia de lucha a un grupo de alumnos de instituto (los de la propia Lumbreras en aquel momento), que luego hacen murales alusivos que se mostrarán a lo largo del metraje: pedagogía y creatividad, didactismo en régimen de igualdad. Estamos en el terreno de la horizontalidad y de la producción fílmica sin jerarquías ni regímenes de organigrama que se repetirá en el excelente largometraje *Numax presenta*… (1980), de Joaquim Jordà[36]. El relato, pues nuevamente de un relato se trata, narra una sucesión de experiencias (fábrica, institución cinematográfica, asociación, escuela) que se integran, dialéctica pero armónicamente, en la secuencia lucha obrera-huelga-filmación-visionado-pedagogía, y no necesariamente siempre en ese mismo orden cronológico.

Luego, otro trabajador informa a sus compañeros de quiénes son los accionistas de LAFORSA: el a la sazón alcalde de Barcelona Joaquín Viola, el presidente de la Diputación Provincial Juan Antonio Samaranch, el Banco de Madrid, el Banco Catalán de Desarrollo y un entramado empresarial detrás del cual se encuentra el exdirigente del INI Claudio Boada, que atesoraba varios cargos de relevancia en aquellos años.

No conviene olvidar el contexto en que se desarrollan la huelga, iniciada por unos despidos injustos y abusivos, y el propio film: el suceso que da pie a la movilización data del 11 de noviembre de 1975; en septiembre se habían

producido las últimas ejecuciones del franquismo; en aquellos meses se había iniciado el movimiento terrorista de ultraderecha, y muchos líderes obreros y políticos estaban amenazados de muerte; el 20 de noviembre expiraba Francisco Franco, pero no el franquismo. El dictador fallece en pleno proceso de rodaje del film: quizá algo más que azar.

Se pone en marcha el ideario marxista; el obrero informa de que la empresa produjo el año anterior más de tres millones de pesetas por empleado, introduciendo —sin mencionarlo explícitamente— el concepto de plusvalía: «Esta gente solo se preocupa de sus beneficios», concluye, antes de repasar el calor que soportan los empleados, su sufrimiento físico, las enfermedades laborales, los frecuentes accidentes, las bajas, los despidos caprichosos, la represión a los cargos sindicales, etc. De ahí que se alabe el carácter asambleario de las decisiones y la solidaridad entre los trabajadores: «O todos o ninguno».

O todos o ninguno: la fiesta que celebra el triunfo obrero

O todos o ninguno: trabajadoras en lucha

El concepto *todos* incluye no solo a los trabajadores, sino también a sus familias; quizá está aquí presente la idea de proletariado, que alude a la prole (linaje o descendencia del original *proles* latino) que las clases más bajas romanas podían presentar como su única propiedad o aportación al Estado. El CCC hace hablar a las mujeres de los trabajadores, que se movilizan para dar publicidad a la causa por todo el Bajo Llobregat a través de un manifiesto común; Lumbreras se afanó siempre por dotar a las mujeres no solo del papel de protagonistas sino también el de agentes públicos y políticos.

Y en la misma dirección se presentan las imágenes de una fiesta solidaria rodadas en 8 milímetros por un obrero, que se integran en el discurso del film como materialización de los vínculos familiares (esposas, hijos, padres) que fortalecen la lucha obrera, y que contrastan con la represión policial que ponen de manifiesto las imágenes de los *grises* en acción. Finalmente, Lisa y

Lumbreras ruedan las asambleas que informan del triunfo de los trabajadores después de ciento seis días de paro, con la readmisión de todos los despedidos y la mejora de condiciones laborales para unos y otros. Y la imagen del obrero que aparecía en el pregenérico proclamando: «Compañeros, nuestra lucha continúa».

La arenga final deja claros unos cuantos términos: la victoria de la plantilla de la empresa gracias a la unión obrera; la voluntad de extender el sindicalismo por toda Cataluña; y, sobre todo, que «nuestra lucha no la ha arreglado ni el rey, ni el gobernador, ni Enrique Riverola [a la sazón delegado provincial de Sindicatos] ni nadie, sino que la ha arreglado la clase trabajadora». Y el grito colectivo final, «¡Força, força, força!» que incluye un espontáneo juego de palabras entre el acrónimo de la empresa (LAFORSA) y la expresión «La fuerza» en catalán («La força»).

O todos o ninguno no da voz al capital, el empresariado o el accionariado de LAFORSA, ya que todos ellos disponen de los medios oficiales de comunicación, «todo ese aparato de propaganda que ellos se quieran fabricar».

Film-seguimiento, rodado en tiempo real a lo largo de todos los meses que duró la lucha, es un trabajo más elaborado que los anteriores, tanto en el plano de la imagen (tomas, planificación, montaje) como en el del sonido, que incluye una canción de Ramón Rulo (en catalán) y otra de Julia León (una suerte de romance narrativo musicado, a modo de coplas de ciego, en castellano), escritas ambas *ad hoc* para la ocasión con letras alusivas a los sucesos que se narran, incluyendo fechas, nombres propios y hechos concretos realmente acontecidos.

En ese sentido, también es sintomático que el periódico *La Vanguardia*, en su edición del 15 de octubre de 1976 (curiosamente, en la sección «Actividad política»; no en la cultural o en la de espectáculos), recogiese la presentación a la prensa de esta película, en un texto informativo y descriptivo de la obra, bajo el título «Fue presentado el 'Colectivo de Cine de Clase'. Con una película sobre la huelga de LAFORSA». Sin firmar, el artículo sintetizaba la trayectoria pasada del CCC: sus miembros no pertenecen a ningún partido ni sindicato, su actividad había sido ilegal hasta ese momento, su cine es autofinanciado o amortizado con alguna venta al extranjero y su objetivo es el compromiso con «la lucha de la clase obrera, la construcción de la libertad y la democracia». Por aquellas fechas, la revista *Vindicación Feminista* publicó también una entrevista con Lumbreras que puede considerarse su *puesta de largo* oficial y legal como mujer cineasta[37]. Un hecho que no evitó, entre otras cosas, que el negativo fuera secuestrado por la Brigada de Investigación Social en 1977. La censura, por aquellas fechas, aún estaba viva, como sabemos.

Con una duración de cuarenta minutos y fotografía en color, ***A la vuelta del grito*** cierra la filmografía militante de Helena Lumbreras y el CCC. Se ha recuperado el negativo original y disponemos de una copia digitalizada en HD con el sonido sincronizado. El film se abre con un dibujo de El Cubri (colectivo plástico e historietista formado por militantes de la Liga Comunista Revolucionaria) que destaca la figura de un leopardo y, sobre él, una frase alegórica del trotskista germano-belga Ernest Mandel: «El leopardo no ha perdido sus manchas: el capitalismo es siempre el capitalismo; sus contradicciones internas se mantienen irresolubles». La primera imagen parece la de una iglesia; y lo es, pero una iglesia llena de colchones, mantas, ropa lavada, gente acostada en el suelo y niños correteando mientras los mayores preparan una comida colectiva en la sacristía. Un hombre joven irrumpe en plano: es el 1 de enero de 1976 y se está produciendo un encierro para protestar «contra la represión injusta a que nos ha sometido nuestra empresa» y el despido de todos los obreros de MEGESA, en Sevilla. De nuevo la cámara del CCC se entromete en un universo militante para registrar los hechos, hacer seguimiento al proceso e intervenir en él.

A la vuelta del grito: el grafismo de El Cubri

A la vuelta del grito: debates asamblearios

Volvemos a ver, también, la Iglesia obrera y solidaria, aquella que remite al San José que ejerció de padre de Jesús de Nazaret y de la que las jerarquías eclesiásticas tanto se habían alejado. Los títulos y grafismos de El Cubri colocan por vez primera en el CCC nombres propios, si bien el primer letrero es para informar de que en la película intervienen «obreras y obreros» (ese lenguaje inclusivo ya a la altura de 1976) de las empresas MEGESA, Battenfeld, Fisam, Roselson y Eurostil de Barcelona y Babcock-Wilcox de Vizcaya. El apartado de «rodaje» incorpora nombres y apellidos de los intervinientes, además de la montadora Rori Sainz de Rozas (que luego trabajaría para Jordi Grau, Armendáriz o Berlanga) y los autores de los temas musicales Bernar-

do Fuster, Luis Mendo y Xosé Mario Branco, el propio El Cubri y los «responsables» (nunca directores ni realizadores, ni mucho menos productores) Lumbreras y Lisa. Para entonces, la figura del leopardo se ha ido acercando a cámara y lo que antes eran sus típicas manchas se han convertido en símbolos del dólar que salpican su piel. La lucha obrera contra el capital y el imperio de las multinacionales.

No nos engañemos: *A la vuelta del grito* no es un film legal, a pesar de sus cartones de créditos y la mención explícita a sus ejecutores. Obreros en huelga, manifestaciones, máquinas paradas, asambleas, encierros…, llevan a la tesis de que el capitalismo ajusta su producción a cada periodo (de expansión, de crisis o de sobreproducción) para garantizar el cobro de la plusvalía merced a la explotación de los trabajadores, que además ven sometido su poder adquisitivo a la inflación, también regulada por el capital. Se explica así la crisis de 1974: los bajos salarios provocan la disminución del consumo y esta los excesos productivos. Todo ello en la era de la gran crisis mundial del petróleo que conllevó un enorme potencial inflacionista y unas tasas de desempleo altísimas.

Estamos ya en 1977. Una joven obrera de una empresa electrónica catalana mira a cámara —interpelación directa al espectador, pues— y razona los tres objetivos reivindicativos que han vertebrado su lucha: la garantía de los puestos de trabajo, la racionalización de la producción y la conciencia de clase de los trabajadores; gracias a todo ello, concluye, «poco a poco vamos conquistando parcelas de poder en la empresa y cuestionando el poder al capitalista». Añade una vez más una mirada feminista, afirmando que el sector femenino es aquel en el que más repercute la crisis. Un compañero añade otro componente: el capitalismo solo se mantiene gracias al Estado, que configura y sustenta una política económica favorable a sus intereses.

En ese contexto, interviene el sujeto enunciador para impartir doctrina; el proletariado, proclama un cartel, solo tiene dos vías para encontrar soluciones a su situación: la reformista, que busca vías compatibles con el mantenimiento del sistema, y la revolucionaria, que centra su lucha en la necesidad histórica de destruir el capitalismo («No al pacto social», reza una pancarta ilustrada por El

A la vuelta del grito: huelga general en Vizcaya

Cubri). Ni que decir tiene que el CCC apuesta por el segundo de los caminos y censura el Pacto Social.

Así, vemos colocaciones de pancartas llamando a la huelga general, manifestaciones, encierros obreros, reparto de octavillas, asambleas, arengas contra el gobierno de UCD, especialmente en Vizcaya (Sestao y Erandio, Basauri y Durango) y Barcelona. La cámara del CCC capta imágenes de los camiones parados, de las grúas aparcadas, de las fábricas vacías, de los barcos y las gabarras atracados: es la huelga general en Vizcaya del 2 de diciembre de 1977 reivindicando la participación de los trabajadores en la gestión de las empresas y reclamando que las consecuencias de la crisis no recaigan exclusivamente sobre ellos. Los *travellings* a lo largo de una paralizada ría de Bilbao, ejecutados desde un coche, se acoplan al *Eusko gudariak* que cantan los obreros vascos, aunando así sus aspiraciones de clase con las nacionalistas, una peculiar y bastarda combinación que a la altura de 1977 se rebelaba a la vez contra el capitalismo y contra el ultranacionalismo español de la dictadura, entonces aún en fase de disolución sociológica e institucional. Una propuesta que acerca el film a lo que en aquellos años estaba realizando y produciendo en Cataluña (de nuevo) Pere Portabella.

Las últimas cartelas de *A la vuelta del grito* vuelven a estar ilustradas por El Cubri, y apuestan por el «socialismo» si la clase trabajadora sigue sin una dirección clara y unida, a la altura de las exigencias históricas, y si el sistema capitalista no cede. Alerta el CCC sobre la manera en que se «resolvió» la crisis de los años de 1930 mostrando a Hitler y Mussolini efectuando el saludo fascista, enseñando los cuerpos de *huéspedes* de los campos de exterminio y haciendo explícita de manera verbal la dicotomía «Socialismo o barbarie». Esta es la última imagen filmada por el CCC, seguida de un fundido a negro conclusivo que deja de manifiesto, simbólicamente, que se trata del final de una etapa (un decenio decisivo para la historia de España posterior, desde los sucesos estudiantiles de 1968 hasta la Constitución de 1978) y de un tipo de cine que en breve dejaría de existir para siempre.

Cuarenta años después, en 2018, Luis E. Herrero realiza un film ejemplar, de obligada visión, llamado *El entusiasmo*. En realidad, es una película de montaje que cuenta la historia de un fracaso colectivo que ha pasado a la Historia como un gran triunfo social: la Transición política española. En ella aparecen imágenes de *A vuelta del grito*, *El campo para el hombre*, *El cuarto poder*, *Spagna'68* y, sobre todo, *O todos o ninguno*, entre otras películas militantes del momento. Son

imágenes que han resistido, que permanecen activas, que todavía viven. «No podíamos esperar a que las circunstancias fueran más favorables», declaró en alguna ocasión Helena Lumbreras para justificar la producción de este cine pobre, raquítico, independiente, libre. Era el momento justo. Quizá su repercusión, dadas las circunstancias adversas y los inconvenientes, fuera en su momento escasa y restringida —especialmente entre los *receptores ideales* a los que iba dirigida—, pero es un cine que debe ser evacuado como testimonio político, como agente de la Historia y como patrimonio cultural. Y a la vez, tenemos que agradecer su existencia como parte activa de una lucha inacabada por la libertad y la justicia, y por tantos valores que ahora disfrutamos en esta democracia tan imperfecta en la que estamos obligados a habitar.

Vale.

NOTAS

1 Véase Julio Pérez Perucha, «Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción», en Francisco Llinás (ed.), *Cortometraje independiente español. 1969-1975*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 11-23.

2 Marta Hernández y Manuel Revuelta, *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Zero, Bilbao, 1976, hablan de «*underground* domesticado» al referirse a estas prácticas cinematográficas.

3 Vicente Molina Foix, «Cineastas independientes, una tendencia del cine español», *Nuestro cine*, número 77-78, noviembre-diciembre de 1968, pp. 68-76.

4 Esta fue la definición consensuada tanto por los interesados como por quienes, desde la prensa especializada, se ocuparon de difundir estas iniciativas. Hubo, sin embargo, otras calificaciones, como *underground*, subterráneo, acuñada por Enrique Vila-Matas en la revista *Nuevo Fotogramas* (número 1102, 28 de noviembre de 1969) o «cine marginal».

5 Philippe Sollers, «Cine, ideología, política», *Cahiers du Cinéma*, número 232, octubre de 1971; traducido al castellano en Julio Pérez Perucha (coord.), *Los años que conmovieron el cinema. Las rupturas del 68*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, p. 205-207.

6 Tomamos estas ideas de nuestro propio libro *Maenza filmando en el campo de batalla*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1997, escrito junto con Javier Hernández Ruiz.

7 Molina Foix, art. cit.

8 *CinémAction*, número 10-11, especial «Cinémas d´avant-garde: experimental et militant», primavera de 1980, pp. 161-167.

9 Que la hubo, solo que en condiciones muy precarias. Remitimos al texto de Martí Rom, «La crisis del cine marginal», *Cinema 2002*, número 61-62, marzo-abril de 1980, pp. 101-106. Allí se refiere, por ejemplo, que *El campo para el hombre* alcanzó 46 contrataciones en la red independiente de distribución Central del Curt en el periodo 1976-1979, *O todos o ninguno* 33 y *El cuarto poder* 26, por aludir tan solo a las películas del Colectivo Cine de Clase que aquí se van a tratar.

10 *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, Universidad Complutense, Madrid, 1983, p. 27. Sobre la relación entre el cine del CCC con las prácticas latinoamericanas o del llamado tercer mundo, véase Ledesma, E., «Helena Lumbreras' *Field for Men* (1973): Midway between Latin American Third Cinema and the Barcelona School», *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, número 11, 2014, 271–288.

11 Que acabaron en varios casos en detenciones por escándalo público, irrupción de las fuerzas represivas y escaramuzas de todo tipo, como relatamos en Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz, *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1998.

12 Carlos y David Pérez Merinero, *Cine español. Algunos materiales por derribo*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973, pp. 26-28, y Marta Hernández y Manolo Revuelta, *30 años...*, *op.cit.*, pp. 86-91.

13 Carlos y David Pérez Merinero, *Cine español: una reinterpretación*, Anagrama, Barcelona, 1976, pp. 63-66.

14 Vicente Molina Foix, art. cit.: «Cine de básicos pronunciamientos revolucionarios, el único claramente político de todo el cine independiente español...».

15 Hay un librito dedicado a este peculiar cineasta: Arturo Ruice (ed.), *Arrietta o la poética de la simplicidad*, Semana de Cine Experimental, Madrid, 1994.

16 *Op. cit.*, pp. 36-43.

17 *Fotogramas*, número 1153, 20 de noviembre de 1970, p. 13. Mariano Lisa utilizará esa expresión en su texto «Rico cine pobre», que recorre la trayectoria del Colectivo Cine de Clase y se puede localizar en la *web* martirom.cat.

18 David y Carlos Pérez Merinero, *Cine y control*, Castellote Editor, Madrid, 1975.

19 Linares, «Cine y clandestinidad en España», en Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velázquez (coord..), *Historia del cortometraje español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares - SGAE - Filmoteca de la Generalitat Valenciana - Caja de Asturias, Alcalá de Henares, 1996, pp. 209-217.

20 Como síntesis de la actividad de esta productora y distribuidora independiente, véase el opúsculo de Josep Miquel Martí i Rom *Central del curt. Cooperativa Cinema Alternatiu (1974-82)*, Barcelona, s/e, 1994.

21 Sobre los avatares de la vida docente, sindicalista y política de Helena Lumbreras y Mariano Lisa, remitimos a varios textos de Roberto Arnau Roselló, sobre todo «La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)», tesis doctoral presentada en la Universitat Jaume I, Castellón, 2006, pp. 515-532.

22 Y no pocas veces con problemas con las autoridades. Lidia Mateo Leivas, «Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la transición», tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, 2017, refiere algunos casos de proyecciones suspendidas o canceladas, aportando incluso un suceso concreto en Alcoy, recogido en la prensa de la época: «Secuestro de una película en Alcoy», *Tele/eXprés*, 23 de diciembre de 1976, referida a *O todos o ninguno*.

23 En el lado opuesto de discursos oficialistas que hablan de la Transición como un proceso construido verticalmente, *desde arriba*, perfectivo (en el sentido de acabado, concluido) y lineal, que minimizan la intervención del pueblo español en los logros adquiridos y en las libertades conseguidas. Modelo de tal visión: la serie de TVE *La Transición* (1993), de Elías Andrés y Victoria Prego. Imagen categórica: Rodolfo Martín Villa entregando un premio a la conocida periodista, con un fuerte abrazo, y afirmando que la serie «debería ser enseñada en las escuelas ya que nos da una lección de una parte de nuestra historia». Al respecto, véase también María Camí-Vela, «El cine militante de Helena Lumbreras», en Daniel Aranda, Meritxell Esquirol y Jordi Sánchez Navarro (eds.), *Puntos de vista: Una mirada poliédrica a la historia del cine*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2009, pp. 207-224.

24 Extraído de su texto «Del Cine-ojo al Radio-Ojo», de *ABC de los Kinoks*.

25 Una nota de Zavattini del 23 de febrero de 1968 rezaba: «*Il cinegiornale libero aspira ad essere un cinema che diventa azione riducendo lo spazio metafórico al minimo*».

26 Arnau Roselló, tesis doctoral citada, realiza un pertinente análisis de estas y otras cuestiones del cine del periodo y del CCC en particular.

27 Lisa, texto citado.

28 Declaraciones a Rosa María Pereda: «Helena Lumbreras: un nuevo cine político en España», *El País*, 2 de julio de 1977.

29 Xosé Antonio Prieto Souto, «Prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática», tesis doctoral presentada en la Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, 2015, pp. 196-197. Para esta productora trabajaría posteriormente Joaquim Jordà.

30 La presencia de miembros del «bajo clero» de la Iglesia en los filmes del CCC es muy habitual, como reflejo y síntoma de cómo eran las cosas en la época.

31 J. M. García Ferrer, «Filmoteca. Central del Corto», *Cinema 2002*, número 40, junio de 1978, pp. 18-19.

32 Tomás Delclós, Octavi Martí y Félix Fanés, «Cine militante», *El Viejo Topo*, número 7, abril de 1977, pp. 55-59.

33 Declaración del propio Soler en J. M. García Ferrer y Martí Rom, *Llorenç Soler*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1996, p. 41.

34 Sobre la construcción de un discurso de género en el cine de Lumbreras, véase Isadora Guardia, «La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras:

participación política y estética desde la cámara cinematográfica», *Quaderns de Filología. Estudis literaris*, 2012, pp. 77–99. En este sentido, María Camí-Vela ha escrito que «El discurso cinematográfico feminista de Lumbreras consiste en otorgar autoridad a las experiencias femeninas y reconocerlas como fuentes de información y documentación», en «Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras», en María Ruido y Yolanda López (eds.), *Plan Rosebud. Sobre imágenes, lugares y políticas de la memoria*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2008, pp. 543-554.

35 Lo analiza Alberto Berzosa en «Aproximación a un cine proletario español durante el tardofranquismo», *Historia, trabajo y sociedad*, número 7, 2016, pp. 11-34.

36 Existe un interesante trabajo que analiza *O todos o ninguno* desde el punto de vista de la representación de las huelgas laborales en el cine español: Priscila Calatayud-Fernández, «Labor Exploitation and Resistance in Spain: Inoperative Figures of Work (1930-2014)», tesis doctoral presentada en la Universidad de Michigan, Ann Arbor, 2019, pp. 263-293.

37 M. Goicoechea, «El cine político como revulsivo», *Vindicación Feminista*, número 6, diciembre de 1976, p. 5. El subtítulo reza: «Después de varios años de clandestinidad, el CCC se presenta públicamente en Barcelona».

Contestación a cargo del Ilmo. Sr. Don

JOSÉ LUIS MUÑOZ RAMÍREZ

Ilustrísimo. Sr. Director e Ilustrísimos señoras y señores miembros de esta Real Academia. Ilustrísimas autoridades que nos honran hoy con su presencia en este acto. Queridos familiares de quien dentro de unos momentos va quedar integrado con pleno derecho en esta institución académica. Señoras y señores.

El Cine entra hoy en la Real Academia Conquense de Artes y Letras. La historia de esta institución, que ya va siendo larga en el tiempo y amplia en sus objetivos, se ha visto jalonada por la llegada sucesiva de nuevos miembros pertenecientes a un variado repertorio de orígenes, actividades y tendencias. Aquí han ingresado, hasta ahora, narradores, poetas, filósofos, investigadores, historiadores, pintores, ceramistas, arqueólogos, ensayistas, músicos y musicólogos, periodistas, filólogos, arquitectos, pedagogos, fotógrafos, geógrafos, y no se si algún otro grupo más. Ninguno de ellos, ninguno de nosotros, había sido señalado hasta ahora como escritor de temas cinematográficos, especialidad que corresponde a quien en estos momentos está ingresando en esta Real Academia, don Pablo Pérez Rubio, que es también filólogo y profesor, pero que llega aquí precisamente como reconocimiento y valoración de la destacada labor que viene realizando en el terreno de la investigación, el análisis y la comprensión del hecho cinematográfico al que, como acabamos de oír, ha dedicado el brillante discurso con el que accede a ocupar la simbólica silla J.

En una ocasión como ésta, en el ya lejano año 2000, la Real Academia Española de la Lengua, que como se sabe es la madre de todas las Academias, abrió sus puertas para el acceso de un cineasta, el primero de esta especialidad, Fernando Fernán Gómez y ello suscitó, durante unos días, la bizantina discusión acerca de si un escritor cinematográfico era un escritor de verdad o solo un sucedáneo. El debate, tan estéril como absurdo, pasó pronto al cajón donde se encierran las cosas inútiles y una vez superado, otros cineastas, como José Luis Borau o Manuel Gutiérrez Aragón han accedido, ahora ya con normalidad y sin discusiones, a la dignidad de académicos de la Lengua.

Cuando, en una jornada memorable, que ha sido recreada en multitud de ocasiones, los hermanos Louis y Auguste Lumière dieron paso al interruptor que ponía en marcha la primera proyección cinematográfica, probablemente no tenían ni la más ligera sospecha de cuál sería el camino a seguir ni el destino final que esperaba a su invención. Sin embargo, alguna pista quizá se encontraba ya en sus mentes, alguna sospecha podría estar alimentándose en ellos.

El cinematógrafo fue presentado el 22 de marzo de 1895 en una sesión científica, la Societé d'Encouragement à l'Industrie Nacional, en París y seguidamente se hicieron nuevas presentaciones en diversas sociedades científicas del país hasta llegar a la primera exhibición pública y comercial, el 28 de diciembre de ese mismo año, en el Salon Indien del Gran Café de París, donde se produjeron esas escenas, entre el asombro y el pánico, que tantas veces han sido comentadas y reproducidas, a medida que el inocente y estupefacto público veía avanzar poderosamente la máquina del tren que parecía querer lanzarse sobre ellos o se desternillaban de risa viendo los apuros del regador con la manguera que finalmente lo regaba a él.

De siempre se ha difundido la especie de que los famosos hermanos no valoraron en ningún momento la importancia comercial que pudiera tener su invento, en apariencia más destinado a ser un pasajero entretenimiento de un público inocente, inculto y desocupado, dando por supuesto que la novedad pasaría de moda en cuanto dejara de serlo. Personalmente siempre he pensado que esa versión es un tópico sin fundamento real; por supuesto, no tengo capacidad ni medios para demostrar lo que no pasa de ser una intuición mía, una interpretación que siempre he alimentado, desde el convencimiento íntimo de que los hermanos Lumière sabían perfectamente que llevaban entre manos algo más profundo y desde luego duradero que un simple entretenimiento de feria, que fue el primer destino que esperó, durante al menos una década, al recién inventado cinematógrafo. Es muy significativo que las primeras proyecciones tuvieran lugar en recintos muy específicos de sociedades

científicas, lo que nos lleva a entender que ese era el primer objetivo que pretendían los inventores, incorporar el cinematógrafo al catálogo de productos que, junto con otros muchos, estaban marcando la espectacular inmersión del siglo XIX en el ámbito de la ciencia y de la técnica.

Pero lo que sí se puede asegurar, de un modo rotundo y tajante, es que ni ellos ni nadie podía sospechar, ni remotamente, cual y qué rápidamente podría ser la evolución de la nueva técnica. Es más que probable, seguro, que aunque entre nosotros pueda haber personas que no tengan afición a ir al cine como actividad propia de sus costumbres cotidianas, no habrá nadie que desconozca en qué situación se encuentra el que se conoce habitualmente como Séptimo Arte, sujeto a una permanente evolución tecnológica de características tales que siempre nos sorprende con cada nueva aportación. El resultado es que en apenas 130 años de vida, el cine ha conocido más transformaciones internas, científicas y artísticas, que ningún otro arte de los desarrollados por el ser humano. No es, naturalmente, mi pretensión, trazar aquí ni siquiera de manera elemental una aproximación a la historia de la Cultura, asunto con suficiente claridad expuesto ya por Peter Burke en su conocido ¿Qué es la historia cultural?, donde distingue cuatro etapas en la evolución de ese concepto, situando el origen en la Grecia clásica, momento en que la arquitectura era considerada como el arte mayor, con preferencia a todas las demás. Cicerón diferenció entre artes mayores, que eran para él la política y la milicia, nada menos, mientras que en las artes menores incluía la pintura, la música, la escultura, el teatro y el atletismo. Los medievalistas continuaron esa diferenciación en el trívium y el cuadrivium, dejando para el primer grupo las que podríamos llamar artes literarias mientras que en el segundo se incluían las artes prácticas o vulgares. Hay que esperar hasta el siglo XVIII para que el filósofo francés Charles Batteux acuñe el concepto de Bellas Artes y ahí se incluyen todas las conocidas entonces: arquitectura, escultura, pintura, música, declamación (que incluye la poesía) y danza. Es decir, seis.

En elaborar ese esquema habían pasado casi treinta siglos. Para que el Cine pasara de ser un barracón de feria a un arte, hicieron falta menos de veinte años. Fue en 1911 cuando un crítico y dramaturgo italiano llamado Ricciotto Canudo, en su *Manifiesto de las siete artes,* estableció que el cine es un arte, el séptimo arte y aunque parece que semejante afirmación suscitó inicialmente algunas dudas entre las mentes más conservadoras, lo cierto es que el atrevido aserto tomó carta de naturaleza y se consolidó sin que a estas alturas parezca haber mayores problemas en aceptarlo así. Ahora, como sabemos, hay otras discusiones encaminadas a seguir aumentando el número de las artes considerando como tales a la fotografía, el cómic, la televisión, los videojuegos e

incluso el arte callejero (ya saben, los graffiti) o los tatuajes. No me atrevo a asegurar aquí cual puede ser el destino final de esas elucubraciones y como el tema se sale por completo de lo que aquí nos ocupa, lo dejaremos ahí, apenas insinuado.

Para que Canudo, en menos de dos décadas, decidiera considerar el Cine como una de las siete artes, contaba con unos argumentos incontestables. Si durante los primeros años de vigencia las películas realizadas y proyectadas eran unos sencillos cortometrajes, de apenas unos pocos minutos de duración, filmados a partir de escenas reales, muy poco tiempo después, antes incluso de que terminara el siglo, otros visionarios habían captado las posibilidades que la nueva técnica abría ante ellos para poder contar otras cosas y de diferente manera. El primero de todos, Georges Meliés; detrás, otros pioneros: Charles Pathé, Ferdinand Zecca y un largo reguero de nombres, en Italia, en Alemania, en Dinamarca, que no es preciso desgranar aquí, y que alcanzan su culminación cuando en los Estados Unidos, aparecen figuras como Mack Sennet, David Wark Griffith, Buster Keaton y, sobre todo, Charles Chaplin. Como para dar la razón a Canudo, apenas unos años después la revolución soviética encuentra en el Cine un elemento adecuado en que apoyarse, contando con la eficaz aportación de figuras tan significativas como Pudovkin, Dovjenko y, especialmente, Sergei Eisenstein. Ciertamente, en esos momentos, el panorama cinematográfico mundial ofrecía ya suficientes argumentos para que pudiera ser considerado un arte.

Pero había ocurrido algo más, estaba ocurriendo algo más que el simple mecanismo de rodar películas y proyectarlas públicamente en un salón más o menos preparado y ante públicos más o menos interesados por lo que veían. Con una precocidad ciertamente asombrosa, en aquellos pioneros se plantea muy pronto el convencimiento de que la nueva técnica que están empezando a manejar y conocer les ofrece unas posibilidades de exploración muy superiores a lo que estaban practicando. Y surgen las preguntas: "¿Qué es la composición cinematográfica? ¿Qué debe ser? ¿A qué necesidades, a qué leyes deberá inevitablemente someterse? ¿Cuáles son las condiciones de este género? ¿Cuáles son sus límites? ¿Y cómo puede definirse todo ello?". Son las preguntas que en 1908 se hacía el crítico Adolphe Brisson al comentar en una publicación la proyección de *El asesinato del duque de Guisa,* considerada habitualmente como la primera película con argumento, tomado en este caso de una obra teatral. Con ella se inician las actividades del denominado entonces Film d'Art que abre también el debate teórico sobre un amplio abanico de cuestiones "que pasarán muy pronto a ser objeto de investigación en los primeros intentos de reflexión teórica sobre el medio". Es decir, cuando apenas si es una criatura

de pocos años de vida, cuando ni siquiera ha alcanzado la mayoría de edad, el Cine se encuentra ya inmerso en todo un cúmulo de debates y discusiones teóricas sobre su propia esencia y, sobre todo, sobre qué puede hacer y hasta dónde se puede llegar con los medios técnicos que se encuentran disponible y que, además, se están desarrollando a una velocidad de vértigo, de manera que muy poco después del suceso que estoy comentando, llegará el cine hablado, luego el color, a continuación nuevos formatos de rodaje y por tanto también de proyección, y espectaculares aportaciones técnicas hasta llegar al momento en que ahora estamos, con la inmersión en la tecnología digital y que, sin duda, es perfectamente conocido por todos, sin necesidad de entrar aquí en más detalles.

En todo este precipitado proceso hay un apartado en el que ahora quiero insistir y que nos lleva, directamente, al discurso que acabamos de oír y al que intento dar contestación con estas palabras. El nuevo académico ha desplegado ante nosotros un panorama cinematográfico que no encaja con los parámetros al uso y ello es así porque el Cine, como acabo de comentar en mis palabras anteriores, se planteó muy pronto la necesidad de entrar en vías nada acomodaticias sino, al contrario, profundizar de lleno en el ámbito de la búsqueda de nuevos mecanismos de expresión, investigando por la vía de la experimentación, tanto conceptual como técnica, las posibilidades que ofrecía el nuevo sistema. Esto es algo consustancial con la propia naturaleza del Cine y realmente debe suscitar en nosotros un sentimiento de verdadera admiración hacia aquellos pioneros que con tanta prontitud superaron la etapa de la mera explotación comercial en barracones de feria para dar paso al desarrollo de ese proceso creativo que habría de generar unas estructuras nada convencionales, con suficiente solidez como para poder recibir de inmediato la consideración de ser un arte nuevo, el séptimo arte.

Las demás artes, sus hermanas mayores, habían necesitado no solo siglos, sino milenios, para poder desarrollar sus estructuras internas y lo hicieron de una manera lenta, progresiva, cubriendo las etapas de manera sosegada, dando un paso detrás de otro. Desde el Código de Hammurabi o los jeroglíficos egipcios, desde los relatos poéticos de Homero o las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira o Villar del Humo, desde las representaciones teatrales en los escenarios de Atenas, Roma o Segóbriga hasta los tiempos modernos, las artes fueron evolucionando de manera pausada, formando una sucesión ordenada en la que cada nueva aportación era una continuidad natural con la anterior. El Cine ha hecho lo mismo, pero de manera tan precipitada y audaz, que en solo 130 años ha recorrido el camino que los demás hicieron en miles de años.

Ha sido, además, un camino no solo lineal, sino abierto a multitud de sugerencias y aportaciones, a lo que ha contribuido el hecho de que, en seguida, fue un movimiento que contó con la simpatía y la comprensión de muchos intelectuales de su tiempo, abiertos de inmediato a considerar de manera positiva las posibilidades que se abrían para el arte en general con la aparición del Cine. En una fecha tan temprana como 1907, Giovanni Papini y Edmundo d'Amicis publican sendos tratados teóricos en los que ya avanzan una extraordinaria anticipación hacia lo que podría suceder en el futuro y que giran en torno a una idea capital: "la organización simultánea en torno a los datos intuitivos del espacio y del tiempo, los únicos que podían hacer del cine un arte distinto a los demás".

La frase que acabo de mencionar corresponde a Jean Mitry, un respetado crítico y teórico francés, y figura en el capítulo inicial de su libro *Cine Experimental,* de considerable interés en lo que respecta a lo que viene a continuación, porque en él se analizan con profusión de detalles, datos y análisis, unos aspectos del Cine que no tienen nada que ver con las imágenes tópicas en torno a las alfombras rojas o comentarios banales sobre las vidas y andanzas de estos y aquellos, operaciones envolventes que seguramente tienen un morboso interés y por ello los medios, especialmente los televisivos, los reproducen con mimética rutina un festival tras otro. Mitry, en ese texto, habla de ese otro cine que no es el de los tópicos al uso sino el que se desliza por los territorios de la experimentación y la investigación, que quizá no alcanza el impacto popular vinculado al Cine que hemos dado en llamar comercial, pero que sí, en cambio, nos permite profundizar en un tipo de conocimiento creativo más profundo y satisfactorio que el del mero disfrute de un pasatiempo. Esas páginas nos abren las puertas al expresionismo, a los films abstractos, al surrealismo, a los documentales, a lo que ya en nuestra época llamamos Free Cinema o Nouvelle Vague, al underground y también a las diversas maneras de utilizar la música, la fotografía, el encuadre, los recursos sonoros, el montaje; a todo aquello, en definitiva, que es diferente. Ni mejor ni peor, solo distinto. Y por eso el Cine es un arte, porque no se limita a la reproducción mimética de lo que ya se conoce, sino que está a la búsqueda permanente de algo más, de lo diferente.

De ello, de la diferencia, habla el discurso que acabamos de escuchar. El nuevo académico ha elaborado un texto contundente, de severa estructura y con un profundo aporte documental en cuanto a datos y referencias. Como ocurre en cualquier manifestación de la inteligencia humana, las opiniones son discutibles o pueden ser matizadas pero la realidad de los hechos se encuentra expuesta de una manera diáfana. A través del relato de Pablo Pérez Rubio

nos acercamos a la envoltura que encierra el cine español convencional para a través de unas rendijas casi imperceptibles penetrar más allá de la epidermis y buscar el acercamiento a otra realidad, a otros matices que no suelen estar de manifiesto y quedan como ocultos, sobre todo si no se quieren ver. Porque hay, siempre, una historia oficial y otra historia que puede pasar desapercibida, bien porque quienes pueden no permiten que se la conozca o porque los propios interesados protagonistas no quieren exhibir demasiado sus actitudes y prefieren mantenerse en un discreto anonimato, incluso disfrutando de su situación de excepcionalidad en un ambiente en el que no desean estar integrados. Cine experimental, cine de vanguardia, cine de riesgo, cine marginal, cine independiente, cine fuera de los circuitos convencionales y comerciales, nuevo cine… Son tantos los epítetos que se pueden aplicar que el generoso vocabulario de nuestro idioma podría seguir añadiendo definiciones.

Muy probablemente, para la mayor parte de nosotros lo que acabamos de escuchar puede parecer música celestial, como el descubrimiento de un misterio que permanecía oculto, ignorado, incluso sin sospechar siquiera que pudiera existir. Suele ocurrir en muchos órdenes de la vida, pero quizá más en una actividad como la cinematográfica, tan proclive a quedar envuelta en oropeles artificiales que no dejan mucho espacio a otras evidencias, como las que han quedado al descubierto en este discurso. Desde esa perspectiva, el sólido análisis que ha hecho ante nosotros el nuevo académico merece un serio reconocimiento por lo que tiene de valor al poner de relieve esa otra realidad oculta o silenciada que forma parte de los tiempos más oscuros y difíciles vividos en este país durante décadas. Había otro cine español, además del conocido, y gracias a estas palabras podemos llevar a cabo un primer acercamiento a esa realidad, sabedores ya, por lo oído esta noche, de que nos vamos a sumergir en un apasionante viaje por lo desconocido.

Un viaje, además, que tiene un componente de proximidad puesto que, al fin y al cabo, nos encontramos en el seno de un acto académico de una institución que lleva el nombre de Cuenca y todo lo que tiene que ver con Cuenca es lo que nos queda más cercano, aunque sea solo una brizna en el conjunto de la universalidad de las cosas humanas. Es satisfactorio saber que ese movimiento cultural desarrollado en el Cine español en favor de unas situaciones de libertad, compromiso y experimentación contó con la activa presencia de una persona nacida aquí y siempre vinculada con su tierra natal. Helena Lumbreras es un nombre que ocupa un espacio importante en el devenir de ese otro Cine español; sus inquietudes, sus esfuerzos, los sobresaltos y sinsabores que marcaron su trabajo han quedado claramente expuestos en el discurso del nuevo académico, que con sus palabras ha prestado un valioso

servicio a la Cultura de esta ciudad. El caso de Helena Lumbreras, siendo muy significativo, no fue el único que merece ser destacado en esa época. Otro director que transitó por los caminos menos trillados fue Guillermo Fernández López-Zúñiga que eligió la vía del documental naturalista, en el que llegó a ser un consumado especialista, con reconocimiento mundial y merecedor igualmente de que se le de la difusión que merece, por lo menos entre sus paisanos.

No ha sido Cuenca un lugar especialmente fecundo en el terreno del que estamos hablando. Ha habido, ciertamente, rodajes de algunas películas muy famosas y también aquí han nacido o vivido personas que llegaron a desempeñar algún papel de relieve. Lo que el Cine ha dado de sí en relación a Cuenca quedó recogido hace unos meses en un trabajo que yo considero de respetable importancia, un Diccionario que nos encargamos de coordinar Pablo Pérez Rubio y yo mismo, junto con Pepe Alfaro y en el que hay un nutrido grupo de colaboradores además de una abundante ilustración gráfica. En esas páginas hay un apretado resumen de lo que ha sucedido hasta ahora en unas páginas que siguen abiertas para continuar con nuevas incorporaciones de hechos, personas y películas.

Nuestra presencia, hasta ahora, ha sido valiosa aunque no muy significativa y sin embargo Cuenca podría estar ocupando un lugar de privilegio en el conjunto del Cine español. El día 29 de junio del año 2000, con ocasión de entregar a Pedro Almodóvar el título y las insignias de doctor honoris causa por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca se anunció que el director manchego cedía a la Universidad toda su producción audiovisual y su archivo personal, para quedar depositados en Cuenca a disposición de los estudiosos. Es un compromiso incumplido.

En el mes de diciembre de 2008, la Diputación Provincial llegó a un acuerdo con el productor Enrique Cerezo para formar en Cuenca lo que se llamó Instituto del Conocimiento, la Digitalización y el Emprendedor Audiovisual, un ambicioso proyecto destinado a la digitalización de todo el patrimonio cinematográfico español, pues el citado Enrique Cerezo es propietario de más del 80 por ciento de la totalidad de películas producidas en España hasta ahora. Cuatro años después de haberse firmado aquel acuerdo, llegó la ruptura y el fin.

De esa forma, quedaron frustradas, sin mayores explicaciones, dos colosales oportunidades de fijar en Cuenca un auténtico emporio documental de naturaleza cinematográfica, convirtiendo a esta ciudad en ineludible punto de cita para estudiosos del Séptimo Arte. Son dos ocasiones perdidas, lamentablemente perdidas. A lo mejor a la tercera va la vencida.

Ha comenzado sus palabras el nuevo académico con una referencia a quien le precedió en la letra que ahora se le asigna, don Pedro César Cerrillo Torremocha. Es una fórmula de cortesía, habitual en todas las instituciones académicas, que quien se incorpora recuerde a su antecesor, pero en este caso la alusión tiene, para muchos de nosotros, un especial significado, al menos para quienes estuvimos muy ligados a Pedro Cerrillo, que dejó verdaderamente un recuerdo imborrable, como persona, como profesor y como académico, como persona inquieta y creativa. Al sucederle, mediante la ceremonia que estamos llevando a cabo hoy, se da forma a lo que es algo consustancial a nuestra institución: la continuidad. Las personas pasan, porque es ley vital, pero la institución permanece y se reaviva con cada nueva incorporación. Quien va a recibir ahora las distinciones académicas procede de otras tierras y ha elegido voluntariamente residir y trabajar en ésta, donde va dejando ya una estela de bonhomía y honestidad profesional que le hacen merecedor de todo nuestro respeto y, por supuesto, de la consideración que merece como nuevo miembro de la Real Academia Conquense de Artes y Letras. Bienvenido.