

El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini.

Annalisa Mirizio, Profesor Serra Hunter

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación,
Universitat de Barcelona, Barcelona, España

Resumen: Este artículo propone pensar el anacronismo del cine de Helena Lumbreras como un efecto de la recuperación por parte de la cineasta española de algunas propuestas del proyecto de los *cinergiornali liberi* (1968-1970) de Cesare Zavattini quien fue, junto con Pier Paolo Pasolini y Pio Baldelli, uno de los teóricos y directores que Lumbreras conoció en sus años de trabajo en Italia. Se defiende aquí que esta asunción del proyecto del italiano implicó, para Lumbreras, hacer del cine un medio de intervención en la realidad y conllevó la renuncia a toda retórica visual, a toda expresión artística individual -incluida la de cierto cine político de autor- así como el rechazo del experimentalismo estético, incompatible con la autoría colectiva de los *cinergiornali* y su vocación militante.

Palabras clave: Helena Lumbreras; *Cinergiornali liberi*; Cesare Zavattini; Anacronismo visual; Cine militante.

1. Preliminar

Hace casi una década, el filósofo Giorgio Agamben, respondiendo a la pregunta *¿Qué es lo contemporáneo?* (2008) propuso entenderlo como un desencuentro con los modos de pensar del propio presente; no como la pertenencia a otro tiempo pasado sino como una inactualidad, un anacronismo, que aparta a aquel que es contemporáneo de su tiempo y a la vez le permite asir mejor su presente. El anacronismo y el desfase serían así, para el italiano, condiciones de la contemporaneidad.

Esta idea de anacronismo entendido como distancia, asimetría, desvío con respecto al propio presente (más que como pertenencia a otro tiempo pasado) es la que usaremos para nuestro análisis del cine de Helena Lumbreras (Cuenca 1935- Barcelona 1995)¹. Se trata, como es sabido, de un cine fuertemente marcado por la actualidad, tanto en lo que se refiere a la elección de los temas como en lo que atañe a las condiciones de clandestinidad en las que se realizó. Sin embargo, hay en él un elemento de distancia con respecto al propio presente que deriva, en nuestra opinión, del proyecto ideológico que sustenta su creación. Se trata de un proyecto madurado en los años italianos de la cineastas (1963-1969), por lo tanto lejos de la España en la que realizó su cine, que Lumbreras intenta reactualizar en su país unos años después.

Objetivo de las líneas que siguen es analizar las formas de este anacronismo, entendido con Agamben como una distancia con respecto al propio presente, así como el papel que pueden haber tenido en ello algunos de los autores y proyectos italianos que Lumbreras conoció en los años sesenta, en particular Cesare Zavattini y su fe en la capacidad de la imagen de hacerse testigo y espejo de la realidad.

2. Un exordio *pasoliniano*

En los últimos minutos del documental *Spagna '68* de Helena Lumbreras, unos niños vestidos con harapos parecen apresurarse para posar ante la cámara, como en una improvisada fotografía de familia. Otros -un poco curiosos o algo gallitos- encaran el objetivo y, como en un film etnográfico del siglo pasado, revelan su complicidad con el dispositivo (Marsolais 185). A sus espaldas está la puerta de una chabola, delante de ellos un extenso poblado de chamizos y polvo. Una mujer del grupo mira a la cámara desafiante. Acompañan su rostro las notas y la voz en *off* del músico valenciano Raimon que canta el poema *Indesinenter* del escritor catalán Salvador Espriu (1913-1985)². Es la periferia de Madrid, pero podría ser la de Barcelona, o la de la Roma de Pier Paolo Pasolini. Poco importa. Es la otra cara del capitalismo. Y al otro lado de la miseria -como muestra un falso contraplano- el tráfico de la ciudad y las vías urbanas llenas de coches, símbolo del desarrollo sin progreso que denunciará pocos años después el director de *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962)³.

Hay, sin embargo, un segundo contraplano de la imagen de los niños. Se trata de un contraplano que se sustenta en la continuidad sonora de la canción de Raimon y que inscribe, al otro lado de las chozas, los estudiantes de la Universidad Complutense de Madrid. Son jóvenes que se han reunidos, en un momento en el que el derecho de reunión está vetado, para incitar, al ritmo de las notas de Raimon, la llegada de la democracia. Es el 18 de mayo de 1968.

Helena Lumbreras elige dar voz al rostro desafiante de la mujer rodeada de niños y chabolas a través de los últimos versos de la canción con la que Raimon (y con él Espriu) invitaba los catalanes a levantarse contra el régimen franquista:

Caldrà que digui/ de seguida prou,/ que vulgui ara/ caminar de nou, alçat, sense repòs,/ per sempre més/ home salvat en poble, /contra el vent. / Salvat en poble/ ja l'amo de tot/ no gos mesell/ sinó l'únic senyor. [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.^{4]}

Estos habitantes de las chabolas son para Lumbreras también parte del pueblo que ahora debe empezar a andar para convertirse en amo de sí mismo; no solo los estudiantes, hijos de la burguesía, sino también aquel ejercito de desamparados que vive en las afueras de la capital y que en 1968 todavía carece de acceso a la cultura⁵.

El documental se cierra con un largo aplauso de los estudiantes a Raimon (pero también a las palabras de Espriu) y con la sobreimpresión de los versos de otro poeta: “el hoy es malo, pero el mañana... es mío” (Antonio Machado, *A una España joven*).

Así, con un montaje mínimo, una imagen en blanco y negro y un sonido desincronizado, con esta confluencia final de la periferia de Madrid, la voz de un valenciano, las palabras de un poeta catalán y de uno sevillano, la cineasta Helena Lumbreras presentaba al público italiano las primeras revueltas en la España franquista.

El documental había sido rodado clandestinamente en Madrid y Barcelona en la primavera de 1968 (como informaba un cartel al principio del film) y había sido financiado, a propuesta de la misma Lumbreras (Camí-Vela 544) por la Unitefilm, la institución creada en 1964 por la Sección Cultura del Partido Comunista Italiano (PCI) para producir, distribuir y conservar el cine de propaganda, el cine documental de contrainformación y más en general el cine político que dejaba constancia de las diversas formas y manifestaciones de la lucha de clase⁶ (Aprà 40).

Helena Lumbreras es, en aquel momento, una licenciada del *Centro Sperimentale di Cinematografia*⁷ -donde en 1964 ha conseguido el título directora. Es una guionista y realizadora del programa de actualidades *Cordialmente* -emitido por la televisión italiana RAI- por el que ha realizado reportajes sobre las condiciones de trabajo en las fábricas, el abandono de las zonas rurales, la vida en los suburbios, así como sobre la situación de las mujeres trabajadoras⁸; es la joven ayudante de dirección de autores destacados como Nanni Loy (*Il padre di famiglia*, 1967),⁹ pero ante todo es una cineasta capaz de regresar a España y mimetizarse con los estudiantes, los sindicalistas, los obreros, esto es capaz de superar las suspicacias del régimen frente a los operadores extranjeros y suficientemente atrevida como para correr el riesgo de sus amenazas censorias y policiales. No es sin relevancia el hecho de que al comienzo del film, la imagen de un plano urbanístico de Madrid muestre al espectador italiano la

cercanía entre el barrio donde se encuentra la prisión franquista y la ciudad universitaria donde están reunidos los estudiantes.

Unos pocos planos de la película *The Spanish Earth* de Joris Ivens (1937)¹⁰ recuerdan, al mismo espectador, otra batalla que se libró contra el franquismo en 1937 delante de la misma Universidad Complutense de Madrid (Fernández Labayen y Prieto Souto 397). El público italiano es situado así frente al arco temporal de régimen de Franco: desde sus inicios, tras las derrota de las fuerzas republicanas en la guerra civil, hasta su posible (y deseado) ocaso por mano de los jóvenes estudiantes en lucha.

Las imágenes rodadas clandestinamente y las canciones de protestas acompañadas por pancartas explicitan el sentido político de la lucha: “Democracia popular”, “Obreros y estudiantes contra la oligarquía”, “Los pueblos ibéricos por el socialismo”. No se trata solo de una revuelta estudiantil. La lucha va más allá del recinto universitario. Fuera, en la ciudad, junto a los profesores que fueron alejados de sus cátedras (entre otros, Enrique Tierno Galván¹¹, expulsado a perpetuidad de la universidad española y cuyas declaraciones el documental recoge) están las Comisiones Obreras, que se reúnen en las iglesias de los barrios más pobres de Barcelona porque, como declara uno de los entrevistados, es imposible reunirse en las sedes sindicales. Están también las familias de los trabajadores encarcelados por oposición al régimen; están los frailes capuchinos, que habían apoyado, en 1966, uno de los primeros actos de desafío al franquismo permitiendo el encierro estudiantil en su convento del barrio de Sarriá en Barcelona; están los curas obreros que apoyan la causa de los trabajadores; está el pueblo que camina por las calles de las ciudades; y está el *otro* pueblo, el pueblo invisible, que vive arrinconado en los poblados de chamizos donde la documentalista parece ubicar -como había hecho ya Pier Paolo Pasolini con los chicos de las *borgate* romanas¹²- una esperanza de revuelta social no contemplada por las fuerzas políticas de derecha ni por los partidos y sindicatos de la izquierda. Al contrario, Lumbreras con estos planos finales rodados entre chabolas declara su proximidad con la apuesta del cineasta italiano quien ya en su poemario *Las cenizas de Gramsci* (1954) había elogiado la “desesperada vitalidad” de la vida proletaria; aquella “fuerza natural del hombre” que el poeta veía encarnada en el ejercito de miserables acampados en los barrios periféricos de la capital italiana.

Sabemos muy poco acerca de la relación entre Pier Paolo Pasolini y Helena Lumbreras. No existen actualmente investigaciones sobre el tema. Sólo tenemos un intercambio brevísimo (pregunta y respuesta) que tuvo lugar durante los años de

aprendizaje de la cineasta en Roma¹³ y unas declaraciones de la misma autora acerca del apoyo económico que el poeta brindó a su segundo proyecto documental. El primer encuentro entre los dos tuvo lugar el 9 de marzo de 1964, cuando Pasolini debatió con los estudiantes del *Centro Sperimentale di Cinematografia* acerca de su visión épico-religiosa del mundo. En aquella ocasión, Helena Lumbreras le reprochó al italiano que abandonara sus personajes a su destino, sin imaginar para ellos una salida de la miseria. Concretamente la futura directora formulaba en estos términos su desacuerdo:

It seems to me that you don't like your characters, but rather that you contemplate them with an intellectual's detachment; you don't love them [...] it seems to me that you don't want to redeem your characters, but rather leave them as they are. And I find it somewhat dishonest on your part; it is a literary attitude not to seek some road to salvation for these people who suffer. (41)¹⁴

Está ya presente aquí aquella idea del cine como instrumento de intervención social que caracterizará toda la obra de Helena Lumbreras y que la lleva a pensar la imagen no tanto como registro de la pobreza y la miseria sino como contraimagen, esto es como una imagen capaz de rescatar al pueblo de su condición a la vez que lo representa; exactamente como ocurre -lo hemos señalado arriba- en los últimos planos de *Spagna '68* donde los habitantes de las chabolas son captados por la cámara de Lumbreras en su dimensión de sujetos de la visión (la mirada a cámara) y no como simples objetos de la representación. Es el mismo Pasolini a apuntar este camino con su respuesta, insistiendo en la dimensión redentora del estilo:

Maybe what you say is true. Many times a poet, a writer, is cruel, is pitiless. [...] Now, that I love or do not love my characters can only come through from the way I expressed them and not from what I said about them in terms of content. [...] What I want to say is that redemption must be contained in the style itself. (41)

Los últimos planos de *Spagna '68* son a la vez una respuesta visual a la lección pasoliniana y una declaración de afinidad política con el poeta sustentada en el hecho de que ambos creían en la capacidad de lucha del cine y confiaban -mucho más que los partidos de izquierda- en la fuerza revolucionaria del pueblo, por lo menos en aquel momento¹⁵.

No sorprende que Pasolini apoyara económicamente el segundo proyecto de la documentalista (*El cuarto poder*), realizado tras haberse establecido nuevamente en

España. Lo recordaba la misma directora en una entrevista realizada en ocasión de la presentación pública en Barcelona del Colectivo de Cine de Clase (C. C. C.) -fundado por la misma Lumbreras junto con Mariano Lisa en 1970. La entrevista fue publicada en 1976 en la revista *Vindicación feminista* bajo el título significativo de “El cine político como revulsivo”. En ella, explicando la modalidad de autofinanciación del cine militante, la directora afirmaba:

Al habernos *automarginado conscientemente* nos ha sido muy difícil costear y comercializar nuestro cine. Trabajamos en otros campos para pagar las películas que sólo esporádicamente pueden ser amortizadas. Por ejemplo, con los ahorros que yo tenía de mi trabajo en la RAI y la ayuda de Pasolini pudo hacerse “El Cuarto Poder”. (en Goicoechea 305, subrayado nuestro)

Como emerge de esta cita, la posición de Lumbreras fue siempre de asimetría radical (así habría que entender su “automarginación consciente”) con respecto a toda disciplina, incluida la de partido; asimetría que la documentalista exhibe ya desde su misma *opera prima* y que le costará, en 1971, la expulsión de PSUC; además conllevará no pocas discrepancias con respecto a ciertas posiciones hegemónicas en el cine militante español (como se verá más adelante).

En efecto, pese a ser producido por la Unitelefilm, el final de *Spagna '68* dista mucho del documentalismo político practicado por los cineastas orgánicos del PCI. El film comparte sin duda con el partido la voluntad de inscribir la situación española dentro de un giro revolucionario común también a otros países (como Italia y Francia); también insiste, como quería el PCI, en reunir estudiantes y obreros bajo un objetivo de lucha común. Sin embargo, colocando finalmente la cámara entre las chabolas, esto es desplazando el objetivo de la universidad al poblado de chozas, *Spagna '68* apunta a la necesidad de llevar el cine allí donde nadie quiere ir, de poner la cámara en aquellos territorios que, como había denunciado Antonio Gramsci (1978), eran invisibles para la política de la izquierda, y que se habían vuelto (¡otra vez!) invisibles para el cine italiano de los sesenta. Como denunciaba Cesare Zavattini (888-891), en los años sesenta el neorrealismo no había muerto pero los neorrealistas “se habían dormido”, retrocediendo así frente a las exigencias éticas del movimiento y prefiriendo abandonarse a una ilusoria autonomía poética. Helena Lumbreras parecía ahora recuperar, en su film, aquellas exigencias éticas olvidadas.

3. La lección de Zavattini

La referencia al guionista y teórico del neorrealismo no es baladí puesto que Pasolini no es la única influencia italiana apreciable en la filmografía de Helena Lumbreras. Recogiendo una declaración del cineasta independiente Llorenç Soler (colaborador de la misma Lumbreras hasta 1970) María Camí-Vela había señalado -ya en 2009- que Cesare Zavattini y Pier Paolo Pasolini habían sido las dos figuras centrales de la experiencia italiana de la directora quien se proponía, en su retorno a España, llevar a cabo una labor similar a la del maestro del neorrealismo (544). Sin embargo, esta posible herencia zavattiniana no ha recibido, hasta ahora, la merecida atención crítica, sea a causa del olvido general que ha sufrido el cine de Lumbreras hasta 2005¹⁶, sea porque, como se ha señalado, la investigación acerca de los años italianos de la directora es todavía muy escasa. No obstante, en la práctica filmica de Lumbreras hay algunos elementos que permiten conjeturar una recuperación por parte de la primera del proyecto más extenso y completo de “cine alternativo” que emprendió Zavattini a lo largo de su carrera en contra de “la industria del espectáculo y la fábrica de información” (994).

El cine de Lumbreras ha sido definido como un “cine de agitación” (Romaguera y Soler 80), un cine que “recupera los ideales de la Segunda República” y la tradición del cine-tren del director soviético Alexandre Medvedkin” (Camí-Vela 543 y 552), un cine “militante y crítico [...] comprometido por encima de las directrices de partido” (Guardia 81), un cine “contra-ideológico que integra el experimentalismo y el compromiso político” (Ledesma 271), y más recientemente como un cine “comprometido políticamente que aboga por un cambio social radical” (Fernández Labayen y Prieto Souto 398). Ahora, sin pretender excluir otras posibles influencias y definiciones del trabajo de la cineasta, queremos proponer una lectura a partir del proyecto de los *cinigiornali liberi* (1968-1970) de Zavattini que, en nuestra opinión, permite entender también porqué Helena Lumbreras se identifica solo parcialmente con las posiciones dominantes en el cine político español, como se puede apreciar en la transcripción de la mesa redonda sobre “cine militante” publicada por la revista cultural *El viejo topo* en abril de 1977, sobre la que nos detendremos más adelante.

¿Cómo repensó Helena Lumbreras las propuestas zavattinianas en las postrimerías del franquismo y en los primeros años de la transición democrática? ¿Qué aspectos se pueden señalar en su filmografía que revelan la reactivación del proyecto que Zavattini concluyó en 1970?

El retorno de Lumbreras a España, como ha explicado Soler, se realiza bajo el deseo de hacer en su país una labor similar a la que estaba realizando en aquellos años la izquierda italiana cinematográfica (Soler en Camí-Vela 544) próxima a la izquierda extraparlamentaria, al Movimiento Estudiantil romano y turinés así como a los Colectivos de Cine Militante que se habían creado en las principales ciudades italianas para la difusión del cine entendido como “herramienta de intervención política en el seno de situaciones reales y concretas”. Así lo explicaba en 1969 la revista *Ombre Rosse* (nacida en 1966 del cineclub de la Universidad de Turín) que será el principal órgano de difusión en Italia de las directrices políticas para poner el cine “al servicio de la revolución” (en Pérez Perucha et al. 360) inspirándose en el ejemplo del cine latinoamericano y en el manifiesto “La cultura al servicio de la revolución” que el Movimiento Estudiantil había presentado al Festival del cine de Pesaro en 1968. En aquella cuarta edición del Festival, en la que *La hora de los hornos* (Solanas y Getino) recibió el Gran premio de la crítica, los jóvenes estudiantes contestaron la política cultural del certamen creado en 1965 por Lino Micciché y Bruno Torri, y defendieron la necesidad de hacer un cine didáctico que mostrara la realidad de la lucha de clase (Palacio 139).

Es cierto que la actividad del Movimiento Estudiantil a partir de esa fecha (1968), así como su realización de los *Cinegiornali Studenteschi* pretendieron ser, entre otras cosas, una repuesta radical a los *Cinegiornali liberi* creados por Cesare Zavattini. Los motivos del rechazo pueden ser resumidos así: por un lado, los estudiantes repudian, junto con toda “tentación vanguardista” y todo “rasgo autorial”, también toda la tradición neorrealista -a la que pertenece Zavattini- considerada “sentimental” (Bertozzi 210)¹⁷. Por otro lado, la colaboración entre los *cinegiornali liberi* y los partidos de izquierdas había conllevado, según los más críticos, algunas obligaciones: se debía “proclamar, a toda costa, que el partido comunista está siempre en las fábricas, está con el Movimiento Estudiantil, baja a la plaza con los cuadros de Lenin” (Baldelli, *El cine ‘político’...* 178).

En efecto, el *Collettivo Cinema Militante* nacido en 1970 en Turín de aquel mismo Movimiento Estudiantil quiso subrayar ante todo su independencia con respecto a los partidos y sindicatos, insistiendo en la necesidad de crear circuitos propios de producción y circulación del cine al fin de poder controlar las condiciones de las proyecciones y los debates posteriores, lejos de la larga sombra de los partidos. Cabe aquí recordar, para nuestro análisis, que también Helena Lumbreras quiso conservar su

autonomía con respecto a la disciplina de partido y por ello -lo hemos señalado arriba- fue expulsada del PSUC en 1971. También es preciso señalar que, como se verá más adelante, la búsqueda de circuitos alternativos e independientes será siempre una de las principales preocupaciones de la cineasta española.

Volvamos pero al posible papel del proyecto zavattiniano en la creación de Lumbreras. A pesar de los tonos encendidos y las críticas violentas que estos sectores más intransigentes dirigieron a los *Cinegiornali liberi* di Zavattini, como ha señalado acertadamente Jennifer Malvezzi, para todos ellos -y en general para todo el cine militante hecho en Italia- la experiencia de un “cine horizontal”, esto es “de muchos para muchos”, como quería Zavattini, constituyó una ineludible premisa no solo ideológica, sino sobre todo estilística, que determinó muchos de los aspectos formales de este cine (Malvezzi 60).

Conjeturamos que algo parecido ocurrió en el caso del cine de Helena Lumbreras: la cineasta española no tomó parte en la realización de los *cinegiornali* (o por lo menos no existen actualmente datos que acrediten su participación en ellos), no obstante, sí lo hizo la Unitelefilm que colaboró activamente en los *cinegiornali* ya desde 1967 (Malvezzi 70) y para la cual, como se ha dicho al principio, Helena Lumbreras realizó *Spagna '68*. Insistimos en nuestra propuesta: el proyecto de Zavattini parece configurarse, en el cine de Lumbreras, como una premisa que apunta a estructuras formales, fórmulas nuevas de colaboración, temas y preocupaciones que la autora irá recuperando en diversos momentos de su actividad a partir de su retorno en España, en especial en sus últimos dos trabajos: *O todos o ninguno* (1976) y *A la vuelta del grito* (1978) que retoman, a distancia de casi una década, los temas de *Sciopero alla Fiat-Torino, 30 marzo 1968* (cinegiornale de 1968). Por supuesto, no se trata de una simple aplicación de la fórmula zavattiniana sino -como se detallará más adelante- de una reapropiación del proyecto marcada por las circunstancias en las que operó la cineasta española. El resultado es una filmografía que, cabe recordarlo, fue realizada principalmente entre 1968 y 1978, o sea en la que se puede considerar la década álgida del cine militante europeo donde -como ha señalado recientemente Paul Douglas Grant (2016)- se practica y se defiende la intervención fílmica en la política y la subordinación de la forma al contenido.

Spagna '68. “*El hoy es malo, pero el mañana es mío*” (1968) que ya hemos comentado, *El cuarto poder* (1970, con Lorenzo Soler), *El campo para el hombre* (1973-1975, con Mariano Lisa y producido por el Colectivo de Cine de Clase), *O todos*

o ninguno (1976, Colectivo de Cine de Clase), *A la vuelta del grito* (1978, Colectivo de Cine de Clase) son solo los principales títulos del trabajo de esta década que Lumbreras consagra a intentar llevar el cine en los lugares de la vida real¹⁸, esto es lejos de aquellos espacios de persuasión engañosa que son, para todo el cine militante, las salas de exhibición comercial.

El suyo es un cine que quiere ser sujeto político y por ello no está destinado a ser visto por cualquier espectador ni está pensado para el tiempo de ocio, consciente de que, como ha recordado Silvia Schwarzböck a propósito de Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base, para el cine militante: “lo que despolitiza cualquier mensaje, por revolucionario que sea, es la sala de cine, a la que siempre se asiste en el tiempo libre” (72). Al contrario, el proyecto zavattiniano de los *cinegiornali liberi* -al que adherirá, entre otros, el mismo Pasolini- consistía justamente en sacar el cine de las salas para devolverlo al pueblo. Se trataba de un proyecto nacido de la necesidad política, antes que artística, de dar información y contrainformación a la clase obrera por medio de unas películas autoproducidas y autofinanciadas a las que podía colaborar todo el mundo.

Zavattini proponía un cine colectivo y abierto a los no profesionales del cine capaz de crear, gracias a las nuevas tecnología en 8 mm o en 16 mm, unos nuevos formatos visuales de gran libertad compositiva que pudiesen funcionar como armas en la batallas de las ideas y en la lucha para la libertad de expresión (Bertozzi 193). Frente a las derivas comerciales del cine y a la asimilación por parte del cine institucionalizado de las prácticas y las temáticas del neorrealismo, el teórico insistía en la necesidad de recuperar la capacidad del séptimo arte de hacerse espejo y testigo de una sociedad, esto es instrumento capaz de dar a la opinión pública una contrainformación que le permitiera “elaborar críticamente la propia condición” (Zavattini 991).

A propósito de la necesidad de hacer del cine un instrumento de contrainformación, Mariano Lisa ha recordado recientemente¹⁹ la amistad que unía Helena Lumbreras al teórico Pio Baldelli, autor de un conocido ensayo sobre *Información y contrainformación* (1972) quien ya en 1969, radicalizando muchos puntos del proyecto zavattiniano y criticando duramente el carácter paternalista de algunos *cinegiornali*, había defendido que el “verdadero” cine político debía ser un cine de intervención sobre la actualidad, un cine de contrainformación, “sin ambición de duración y perfección”, capaz de calar en las diversas situaciones concretas “como un panfleto cinematográfico” (Baldelli, *El cine ‘político’...* 173); un cine cuya prioridad

debía ser permitir a los sujetos de la acción política ser autores de la información y, para ello, debía enseñarles a usar el instrumento del cine en total autonomía. Por otro lado, cabe recordar que Baldelli definía militante aquel cine que a través de “una estructura clandestina o alternativa ... consigue llegar a las masas populares según actos políticos que actúan como aclaraciones ideológicas o propuestas para la acción” y por ello denunciaba el uso de clichés visuales y esquemas gastados en los *cinegiornali liberi* (Baldelli, *El cine 'político'...* 177-80).

El programa de Baldelli, sin duda más sofisticado desde el punto de vista ideológico que las declaraciones zavattinianas, era sí conceptualmente preciso, sin embargo resultaba poco claro desde el punto de vista práctico. Es lícito por ello pensar que, si bien Helena Lumberas podía sentir un mayor interés intelectual por el pensamiento de este, a la hora de decidir aspectos prácticos de su cine, no desdeñara recuperar la más operativa lección zavattiniana.

Las palabras de este último servirán para definir los términos de su proyecto. En octubre de 1968, Zavattini explicaba así -en diálogo con otro cineasta, Ugo Gregoretti- su proyecto de los *cinegiornali liberi*:

Un cine de muchos para muchos y no un cine de pocos, de una casta para las multitudes, un cine continuo que no padece los ritmos de la industria; un cine de guerrilla porque es un cine que tiene puntos de contacto incluso con la conspiración, en el sentido de la protesta, la contestación, la crítica a todas las formas opresivas, un cine a coste cero, un cine del ahora [*cinema subito*] y del nosotros [*cinema insieme*], un cine sin títulos de créditos, un cine que se puede interrumpir, un cine deliberadamente político, un cine por la responsabilidad, sobre todo un cine sin las mediaciones de la cultura tradicional. ²⁰(transcripción y traducción nuestra)

Es en este marco de revisión radical de los poderes del cine y sus agentes que cabe leer la obra de Lumberas, cuyas películas están animadas no solo por la necesidad de contrainformación en una sociedad en tumulto, no solo por la voluntad de convertir al espectador en militante de la causa obrera, sino también por el más amplio proyecto de hacer del cine un instrumento para luchar en la sociedad: no se trata de que el cine funcione como una acción política, sino que sea en sí mismo una acción política común.

El formato propuesto para los *cinegiornali liberi* pretende “alcanzar un público distinto del de las salas, un público cómplice, no solo espectador sino también autor”, como ha recordado Marco Bertozzi, historiador del documental italiano (194). Poner los

conocimientos técnicos de los cineastas al servicio de la sociedad para permitir también recuperar aquella continuidad entre el cine y el mundo defendida por el neorrealismo.

Esta continuidad se inscribe en la misma forma del *cinogiornale libero* en dos maneras. La primera es la participación material, concreta de la sociedad en su realización: si el colectivo de operadores es capaz de establecer una complicidad con toda la ciudad en la realización del *cinogiornale*, esta ciudad luego querrá verlo [el *cinogiornale*] y lo hará de una manera totalmente nueva y antitética con respecto a las leyes del viejo cine (Bertozzi 194). Esto quiere decir que unas distintas condiciones de realización también modifican, para Zavattini -y como defenderá después Lumbreras-, las condiciones de exhibición y la modalidad de fruición. La segunda forma de continuidad entre el cine y el mundo se logra porque el *cinogiornale* “se puede interrumpir”, o sea no necesita terminar *cinematográficamente* sino que -es de nuevo Zavattini quien lo explica- pueden terminar también con una acción política que nada tiene que ver con el cine y cuya necesidad el cine ha revelado, sea esta una huelga, una manifestación, una protesta.

Un primer elemento de recuperación de este proyecto se puede encontrar en los temas elegidos por la directora española. Todos reflejan aquel vínculo ineludible con el presente inmediato que Zavattini exigía a los *cinogiornali liberi*: la movilización de los estudiantes, líderes políticos y sindicales, curas obreros y otros colectivos en contra del último franquismo (*Spagna '68*); la domesticación de la prensa por parte del régimen y sus poderes aliados: el político, el eclesiástico y el económico (*El cuarto poder*); las condiciones de trabajo de los campesinos españoles, desde el minifundio gallego al latifundio andaluz (*El campo para el hombre*); las huelgas y ocupaciones de las fábricas en los primeros años de la democracia (*O todos o ninguno*); y las crisis de sobreexplotación del sistema capitalista y sus consecuencias para la clase obrera (*A la vuelta del grito*).

Lumbreras además comparte con los colectivos militantes una profunda desconfianza hacia los medios de información, opinión que no solo no oculta sino que sitúa en el comienzo mismo de su segunda película (*El cuarto poder*) realizada en colaboración con Llorenç Soler. Así frente a una prensa incapaz de reflejar la realidad del país, los dos cineastas proponen una prensa alternativa que la suplante: “Crea tu prensa”, “Divulga tu prensa”, “Financia tu prensa”, “Lee tu prensa”: así aleccionan al espectador los carteles del film, sucumbiendo en esto a aquella tentación irresistible que es, para el cine militante, el didacticismo. En efecto, la única información posible es,

para los dos autores, la conrainformación, hecha por los obreros para los obreros. Además, como declara uno de los entrevistados (que oculta su identidad) la presión conjunta del régimen, de las fuerzas económicas y del poder eclesiástico es tal que, en España, se ha producido una inhibición de la curiosidad periodística:

A lo largo de veinte años ya se ha perdido todo tipo de inquietud periodística y se ha conformado un tipo de periodista que es una especie de funcionario del estado. Es un reflejo condicionado que ha quedado después de tantos años de ser dirigidos y ordenados por un sistema militar. La profesión periodística ha sufrido un tal lavado de cerebro que ya redactan, o mejor redactamos y escribimos y confeccionamos los periódicos al gusto del gobierno de forma que este hoy casi no tiene necesidad de imponer una censura. (transcripción nuestra)

Frente a esta disciplina, la conrainformación no sirve solo para apoyar y difundir las luchas de la clase obrera local, sino para saber qué está pasando en el mundo: desde las huelgas de los mineros asturianos hasta la guerra en Vietnam.

Otro elemento de afinidad entre el cine de Lumbreras y el proyecto zavattiniano, se encuentra en el rechazo de la figura del autor único y en la asunción de una autoría colectiva que pasa también por abrir el cine a los no profesionales del séptimo arte, esto es pasa, por ejemplo, por dejar la cámara a los obreros, como ocurre en *O todos o ninguno* (1976), film producido por el Colectivo de Cine de Clase que relata la huelga más larga de la España democrática (106 días) en la empresa de laminados Laforsa de Cornellà (Barcelona)²¹.

Ninguna de las películas de Colectivo de Cine de Clase puede considerarse simplemente como una *película de militantes* sobre la sociedad, sino que todas quieren ser siempre *películas militantes* en la que la sociedad participa como agente creador y no como objeto de la mirada de un intelectual, por decirlo con la distinción que planteó el historiador francés Marc Ferro (un autor muy leído en las filas de la izquierda radical italiana) quien en el mismo año en el que Lumbreras y el Colectivo realizaron la película *O todos o ninguno* escribía así:

El cine puede alcanzar un mayor dinamismo en su tendencia a volverse el agente de una toma de conciencia social o cultural, a condición de que la sociedad ya no sea únicamente un objeto de análisis, un objeto filmable por su peculiar valor de buen salvaje en beneficio de un nuevo colonizador, el militante-cameraman. “Objeto” antaño para una “vanguardia”, hoy [1977] la sociedad ya puede asumir sus propias responsabilidades. Tal podría ser el cambio de orientación que sustituya *las películas de militantes por películas militantes* (13, subrayado nuestro).

El espectador aprende -en los primeros minutos de *O todos o ninguno* y a través de unas declaraciones a cámara de los autores y los protagonistas- que el film incluye algunas imágenes filmadas por un trabajador en el interior de la fábrica; que otro hizo de técnico electricista; que algunos momentos importantes de la lucha fueron filmados por trabajadores de la empresa. Por ello la película, como explica la misma Helena Lumbreras al principio, “es el fruto de una discusión con los compañeros de Laforsa y otros obreros del Baix-Llobregat. Es una obra de un colectivo de cine de clase”.

Es esta una posición autorial que, como veremos a continuación, separa el cine de Lumbreras del de otros cineastas militantes en la España posfranquista: la colaboración entre los directores y la clase obrera implicaba, en efecto, también la búsqueda por parte de la segunda de un lenguaje cinematográfico propio y específico capaz de concienciar a los obreros acerca de sus propias acciones y que nada tenía que ver con la autonomía poética del cine de autor (Zavattini 991).

4. El anacronismo como distancia

En la mesa redonda sobre el cine militante organizada por la revista *El viejo topo* (la hemos mencionado arriba) no hay acuerdo entre Helena Lumbreras y los otros directores acerca de la nueva estética revolucionaria. La primera rechaza las acusaciones de “obrerismo” que le plantean sus colegas y defiende la necesidad de repesar el lenguaje cinematográfico en diálogo con los no profesionales del cine, en su caso, los obreros de Laforsa con los que ha discutido el proceso de filmación y montaje de *O todos o ninguno* (Mir García 56).

Tampoco hay acuerdo sobre la definición misma de cine militante: Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Elena Lumbreras, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura (Gustavo Hernández y Ernesto Blasi asisten solo en calidad de oyentes) proponen definiciones que se ajustan a sus prácticas o a la disciplina de (algún) partido. Concretamente, Esteban lo define como un cine que apoya una opción concreta, así que también un film como *Raza* (Sáenz de Heredia, 1950) puede ser cine militante. Soler considera “militante” aquel cine que está al servicio de una ideología democrática. Larrain propone distinguir entre cine militante, cine político, cine revolucionario, cine popular y cine panfletario, donde el cine militante sería “el que se adscribe a una praxis política a través de un partido, o en general, a una causa” (55). Puig en cambio considera que el cine militante se caracteriza por:

estar realizado al margen de los canales habituales, por su clara voluntad de rechazo frente al bloqueo ideológico del cine dominante y por inspirarse en unos presupuestos objetivos que oscilan desde cuestiones muy tácticas (tratamiento de problemas inmediatos) hasta cuestiones estratégicas (de avance progresivo hacia el socialismo) (55-56).

Helena Lumbreras interviene poco en esta primera parte del debate relativa a la definición de un cine militante -o por lo menos son pocas las declaraciones de la directora transcritas por la revista.

A propósito de las exigencias formales de este tipo de cine, los moderadores de la revista (Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí) defienden que el género no se puede definir solo por su temática sino que hay que tener en cuenta el lenguaje. El cine militante, afirman, “debería proponer una nueva relación con el espectador, modificando la función del espectáculo, introduciendo nuevos códigos” (55) o sea nuevas formas visuales alejadas del naturalismo de las imágenes y de la transparencia, que ostentan el dispositivo en lugar de ocultarlo y que permitan el develamiento de los mecanismos que construyen, en el cine comercial, la mirada pasiva.

Es sobre este punto, relativo a la nueva estética del cine militante, donde emerge más claramente la distancia entre Helena Lumbreras y el resto de los invitados quienes parecen compartir, si bien de diversas maneras, una cierta preocupación por el nuevo lenguaje revolucionario. Para citar tan solo algunos ejemplos: Joan Puig aboga por un cine que proponga “una alternativa de clase tanto a nivel de contenido como a nivel de la expresión” y que por ello abandone “los códigos naturalizados, invisibles, inherentes al cine dominante”; un cine que trabaje la imagen para “poner en evidencia sus sistemas de significación” (55-56). Llorenç Soler defiende que el cine militante “ha de partir de unos códigos icónicos distintos a los del cine dominante” pero ha de tener una lectura clara: “Si lanzamos panfletos indescifrables - explica el director- la gente no los entenderá” (56). Otro de los cineastas presentes, Jesús Garay, señala la necesidad de distinguir entre “producir imágenes destinadas a llenar un vacío, a dar un testimonio de la realidad” y “producir un discurso específicamente cinematográfico” (56).

Helena Lumbreras defiende que una nueva estética ya se consigue “dándole una cámara al obrero”. Se trata de “darle a la clase trabajadora una autonomía y de potenciar su cultura”, afirma la directora, y ellos pasa por enseñarle a usar la cámara (55-57). El cine militante -insiste la directora- “debe contar, de un modo o de otro, con la clase

trabajadora” (59) más que con el apoyo de los partidos, o con la admiración de la crítica. Explica Lumbreras:

[...] cuando discutes una película con ellos [los obreros] cuando les preguntas lo que ellos creen que debe ponerse o subrayarse, entonces, aunque con evidentes limitaciones, estás elaborando un discurso común con ellos. Hablo por experiencia propia. Nosotros [del Colectivo de Cine de Clase] discutimos con los obreros de Laforsa todo el proceso de filmación y montaje, y esto me parece válido. No creo que sea obrerismo. (56)

“Hay que pensarlos juntos, verificarlos juntos, comunicarlos juntos” había escrito Zavattini acerca de la colaboración entre director y clase trabajadora (985). También en esta abolición de la relación paternalista entre autor y espectador -que en el cine espectáculo quiere siempre el primero en la posición subordinada y pasiva de quien consume los productos pero no los crea (Zavattini 995)- puede verse una recuperación de la lección de los *cinigiornali liberi* donde, como explicaba su creador:

el cineasta pierde sus contornos consagrados y el espectador se emancipa del complejo de inferioridad frente a la cámara y sus rituales para convertirse en coautor, en alguien corresponsable. Los *cinigiornali liberi* piden a todo ciudadano ser parte del fenómeno cinematográfico, ahora sujeto y ahora objeto, con una alternancia tan intensa que acaba produciendo unidad. (Zavattini 980)

El cine militante debe ser testigo de la mirada de los trabajadores sobre el mundo y esta mirada es tanto la que está detrás del objetivo como la que está delante de la cámara. Por ello, como explica Xose Antonio Prieto Souto a propósito de las diferentes posturas de los cineastas reunidos por la revista:

Los proyectos colectivos promovidos por Helena Lumbreras caminaban hacia la autonomía obrera, propuestas ideológicas con las que había tenido contacto en su etapa italiana, y su capacidad de autoorganización. Un proceso de creación con intenciones asamblearias, lleno de dificultades y limitaciones, pero que la llevaba a hacer un cine que debería contar con la ‘clase trabajadora’ ... no solo en sus representaciones en pantalla y en las cuestiones de logística que afectaban a la película sino también en la elaboración discursiva del film. (Prieto Souto 465)

Sin embargo, Manuel Esteban se muestra escéptico hacia la posibilidad de que una nueva estética pueda surgir de la fascinación del obrero por el cine:

Un plano filmado por un obrero puede transmitir la sensación de un film amateur ... ¡Pero de ahí a crear una nueva estética...! Me parece peligroso glorificar así las cosas. (57)

Lumbreras le contesta con un tono que refleja indiferencia e independencia, trascendiendo el problema de cómo articular poética y política. Explica la directora:

la verdad es que a nosotros, todo este problema del lenguaje y los códigos no nos preocupan demasiado. Creemos que hay que filmar del modo más correcto posible, desde todos los puntos de vista, vehicular la ideología de la mejor manera. Pero estas distinciones entre lenguaje y forma nos parecen obsoletas (57).

¿Qué idea de cine permite a la directora considerar irrelevantes la cuestión del lenguaje y de los códigos? Seguimos con nuestra conjetura: Lumbreras parece seguir en esta declaración de independencia estética la lección del cine libre (y liberado) de Zavattini quien había llegado a proponer “la prisa” (con la que los *cinogiornali* debían expresarse para ser contrainformación inmediata) como la única medida ética y estética, esto es como el único principio estilístico y formal, de este “cine contra el cine” fascinado por la vida cotidiana y atento solo al acontecimiento (Zavattini 981 y Bertozzi 196).

¿Cómo actúa en la obra de Lumbreras esta idea del cine que sigue de cerca (*pedina*) la vida, hasta casi acosarla? Dejando que sea la vida quien defina la forma, esto es la estética, de su cine. Como ha explicado Mariano Lisa a propósito de *El campo para el hombre* (y estas declaraciones pueden extenderse, en nuestra opinión, a toda la producción del Colectivo de Cine de Clase) las circunstancias de realización definen en larga parte la forma de su cine: la elección de la película de 16 mm se debía a la posibilidad de hacer copias sin tener que “crear un internegativo a partir del cual impresionar copias positivas”. La elección del blanco y negro también respondía a razones de economía: “El negativo en blanco y negro era cuatro veces más barato que el negativo de película en color”. El equipo técnico tampoco permitía grandes movimientos de cámara. Explica Lisa:

Todo nuestro equipo cinematográfico consistía en una cámara Paillard Bolex de 16 mm. Contábamos con los tres objetivos correspondientes a las tres lentes fundamentales de toda cámara fotográfica o de cine, un objetivo gran angular, un objetivo normal y un teleobjetivo. El cuerpo de la cámara admitía rollos de 30 metros, con los que se puede filmar algo más de 2

minutos a la velocidad de 24 imágenes por segundos. ... La cámara se accionaba mediante un mecanismo de cuerda. La cuerda dura unos 28 segundos. La cámara no tenía motor eléctrico, que permite filmar toda la película de un rollo. No podíamos rodar planos secuencia que duraran más de 28 segundos.

A las circunstancias técnicas se suman las necesidades dictadas por la clandestinidad. No hay que olvidar que buena parte de la filmografía de Lumbreras se realiza en las postrimerías del régimen franquista:

La cámara no tenía pastilla para sincronizar la imagen con el sonido. Utilizamos deliberada y manifiestamente la asincronía. Nuestras películas eran clandestinas e ilegales. Trabajar sin sincronía facilitaba que la persona que hablaba en pantalla, si era detenida por la policía o guardia civil, pudiera alegar que ella no decía las palabras que se escuchaban, porque las aberturas, cierres y movimientos de su boca no se correspondían con la locución del film.

Insisto en recordar estas circunstancias técnicas de realización del cine de Lumbreras porque, como ha defendido Jean-Louis Comolli, el cine es ante todo una posibilidad técnica y la técnica es una ideología (139). Pero también porque además, en el caso de esta documentalista, junto con las difíciles condiciones materiales, interviene una idea de cine como hecho por los trabajadores y no por los autores (categoría del arte y de las instituciones). Así que, si por un lado el compromiso político tiene como condición la renuncia al cine de mercado, sus medios técnicos y sus circuitos de explotación, el proyecto del cine como contrainformación conlleva, por el otro, la renuncia a las exigencias del arte, esto es a la experimentación y a la autoría única. Como sintetizaba magistralmente Zavattini: el cineasta políticamente comprometido está frente a un dilema: proponer al público un producto mejor o hacer con el público un producto mejor. La segunda opción -añadía- implica una inversión radical en los caminos del cine (Zavattini 987). Helena Lumbreras optó por esa inversión radical.

Así la fuga de lo estético que se aprecia en su cine se debe sin duda y ante todo a las circunstancias clandestinas de su trabajo y al rechazo ideológico de las seducciones espectaculares del cine comercial, pero también puede ser leída como una elección (estética, pese a todo) finalizada a visibilizar su proximidad con la clase trabajadora y su indiferencia con respecto a las preocupaciones formales del cine de autor.

El resultado es un anacronismo, una *inactualidad* con respecto al presente, también el presente del cine político y militante, como se ha visto en la mesa redonda. Ahora bien, pensar esta distancia, separación o “automarginación” (dijo la misma

directora) como una elección más que como una fatalidad deprimente permite observar el cine de Lumbreras como un cine abierto a la realidad donde las fuerzas históricas se inscriben en la materia misma de la imagen: sean ellas las fuerzas represivas y censorias del régimen franquista, que determinan la asincronía del sonido, la mirada a cámara, la opacidad de la imagen, y en algunas ocasiones incluso un cierto *primitivismo* del plano; sean ellas las fuerzas verbosas de la revolución cuyos discursos imponen otras condiciones y otras renunciadas al cine militante al servicio de la política. Como ha señalado recientemente Jacques Rancière:

El paradigma brechtiano o los otros tipos de paradigmas de politización del arte que funcionaban después del 68 (hacer del cine un medio de comunicación de luchas, romper la separación entre los especialistas y la gente poniendo la cámara en manos de los que luchan, etc.) se sostenían por la existencia material de esas luchas y por el “horizonte” marxista que les daba sentido y garantizaba intelectualmente su eficacia, sin obligarles a demostrarla materialmente. Nadie ha verificado jamás la realidad de las “tomas de conciencia” producidas por la distanciaci3n brechtiana ni la contribuci3n de *El viento del Este* (*Vent d’Est*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Groupe Dziga Vertov, 1970) o de *Vladimir y Rosa* (*Vladimir et Rosa*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Groupe Dziga Vertov, 1970) al desarrollo de los movimientos de lucha en los a3os 70 (cit. en Bassas 13).

Por otro lado es cierto- cabr3a a3adir a las palabras de Rancière- que Godard iba con sus pel3culas bajo el brazo por los cines del Quartier Latin los domingos por la ma3ana aguantando el p3blico cara a cara (Sarlo 247).

Tambi3n Helena Lumbreras fue una incansable divulgadora de sus pel3culas, acudiendo personalmente all3 donde se solicitara la presencia de su cine, y generando colectas populares con las que sufragar los gastos de producci3n, gastos que asum3a ante todo ella misma (Romaguera y Soler 81), fiel tambi3n en esto a la lecci3n de Zavattini quien, en el primer *Bollettino dei cinegiornali liberi*, hab3a indicado “Todo *cinegiornale* debe vivir con sus propios medios, incluso con la contribuci3n de los espectadores” (979). No se trataba pero de una forma “alternativa” de pagar la entrada sino, como puntualizaba el autor unas l3neas despu3s, de un modo de asumir la responsabilidad del *cinegiornale* (en lugar de liquidarla pagando el precio el billete) y salir as3 de la “informe categor3a de espectador” (Zavattini 979).

Lumbreras quiso mantener su cine atento al suceder de la vida m3s que al suceder del arte. Pag3 esta excentricidad con el repudio pol3tico, econ3mico y con un

cierto aislamiento dentro del mismo mundo del cine militante. Sin embargo, esta atención a la vida convierte sus imágenes en un documento extraordinario de un momento de la historia del cine.

No es la memoria de la política, ni la memoria de la estética militante la que se encuentra en sus imágenes, sino la memoria de una fe (de una ingenuidad o si se quiere de una inocencia) zavattiniana que animó cierto cine italiano del siglo XX y que Lumbreras quiso llevar consigo al regresar a España. Una fe en la continuidad entre la pantalla y el mundo, esto es en la posibilidad de pensar la vida como una vanguardia del arte.

Agradecimientos

Este trabajo ha contado con la inestimable generosidad del cofundador del Colectivo del Cine de Clase, Mariano Lisa, quien nos ha brindado material todavía inédito. También queremos agradecer el apoyo del personal de la Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya, en concreto de Noemí Maya siempre dispuesta a ayudar. Para terminar, un infinito agradecimiento a la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona que desde sus inicios trabaja para rescatar del olvido la obra de las cineastas.

Nota biográfica

Annalisa Mirizio es profesora agregada Serra Hunter de Teoría de la Literatura y Literatura comparada en la Universidad de Barcelona. Sus líneas de investigación se han centrado en el diálogo entre la teoría literaria y la teoría del cine, el cine documental, la teoría feminista y los estudios culturales. Sobre estos temas ha publicado, entre otros el volumen monográfico *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (Pigmalión, 2014), y más recientemente el artículo “Memoria, historia, presente: la poesía de Pier Paolo Pasolini en las imágenes de Cecilia Mangini”, *Shangrila* 23-24 (2015): 75-92, y el capítulo “La jouissance du mal dans *Saló* de Pier Paolo Pasolini”. *Genre et Jouissance*. París: Éditions L’Harmattan, 2017, 99-107. Email: annalisamirizio@ub.edu

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.
- Aprà, Adriano. “Primi approcci al documentario italiano”. *A proposito del film documentario*. Roma: Annali dell’Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1998. 40-67.
- Baldelli, Pio. “El ‘cine político’ y el mito de las superestructuras”. Problemas del nuevo cine. 1969. Madrid: Alianza Editorial, 1971. 168-91.
- . *Informazione e controinformazione*. 1972. Milán: Gabriele Mazzotta Editore.
- Bassas Vila, Xavier. “El poder del cine político, militante, ‘de izquierdas’. Entrevista a Jacques Rancière”. *Cinema comparat/ive Cinema*. 1. 2 (2013): 9-17.

- Bertozzi, Marco. *Storia del documentario italiano*. Venecia: Biblioteca Marsilio, 2008.
- Camí-Vela, María. “Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras.” *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*. Ed. Ruído, María. Galicia: Xunta de Galicia/Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2009. 543-54.
- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Trans. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Dominguez Serén, Eloy. “Combates marginales y combate marginados”. A cuarta Pared (10 de septiembre de 2011). Web.
- Fernández Labayen Miguel and Xose Prieto Souto. “A Network of Affinities: Helena Lumbreras's Collective Films and Social Struggle in Spain”. *The Modern Language Review* 112. 2 (2017): 397-412.
- Ferro, Marc. *Cine e historia*. Trad. Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- . *El cine. Una visión de la historia*. 2003. Madrid: Akal, 2008.
- Goicoechea, Maite. “El cine político como revulsivo”. *Vindicación Feminista* (Diciembre 1976): 6. 5.
- Gómes Viñas, Xan. “Entrevista a Mariano Lisa”. *Blogs&docs* (19 de abril de 2011). Web.
- Gramsci, Antonio. “Alcuni temi della quistione meridionale”. *La costruzione del Partito Comunista 1923-1926*. Turín: Einaudi, 1978.
- Grant, Douglas Paul. *Cinéma militant. Political Filmmaking and May 68*. NY: Columbia UP, 2016.
- Guardia, Isadora. “La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras: participación política y estética desde la cámara cinematográfica”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* 17 (2012): 77-99.
- Ledesma, Eduardo. “Helena Lumbreras’ *Field for Men* (1973): Midway between Latin American Third Cinema and the Barcelona School”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11 (2014): 271-88.
- Lisa, Mariano. “*El campo para el hombre* (1975). Rico cine pobre”. *Docma*. (7 de septiembre de 2014). Web.
- Malvezzi, Jennifer. “Immagini e parole per la rivoluzione. Film e video militante nella Milano del ‘lungo decennio’”. *La parola degli artista. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta*. Cristina Casero y Elena di Raddo, eds. Museu d’Arte Contemporánea di Lissone: Postmediabooks, 2016. 59-71.
- Marsolais, Gilles. *L’aventure du cinéma direct revisitée*. Laval/Quebec: Les 400 coups, 1997.
- Mir García, Jordi. *El viejo topo treinta años después. Cuando la participación es la fuerza*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2006.
- Palacio, José Manuel. “Que se abran cien flores”. Pérez Perucha, Julio, coord. *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988. 127-39.
- Pasolini, Pier Paolo. *Las cenizas de Gramsci*. Trad. Olvido García Valdés. Madrid: Visor, 1975.
- . “Sviluppo e progresso”. *Scritti corsari*. Milán: Garzanti, 1975. 175-8.
- . “Abjuración de la ‘Trilogía de la vida’”. *Cartas luteranas*, Madrid: Trotta, 2010. 67-71.
- Pasolini, Pier Paolo et al. “Pier Paolo Pasolini: An Epical-Religious View of the World”. *Film Quarterly*. Vol.18. No. 4 (Summer, 1965). 31-45.

- Pérez Perucha, Julio, coord. *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988.
- Prieto Souto, Xose Antonio. *Prácticas filmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Tesis doctoral, diciembre de 2015, no publicada.
- Raimon. *Poemas y canciones*. Trad. de Manuel Sacristan. Ariel: Barcelona, 1976. Web.
- Romaguera, Joaquim y Soler Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Ariel: Buenos Aires, 1998.
- Soler, Llorenç. “El cinema militan d’Helena Lumbreira”. *Textos de la 23ª Mostra de Films de Dones de Barcelona*. (junio de 2015). Web.
- Schwarzböck, Silvia. “Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base”. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.). Buenos Aires: Librerías Ediciones. 2007. 71-84.
- Zavattini, Cesare. *Cinema. Diario cinematográfico. Neorealismo ecc.*. Valentina Fortichiari y Mino Argentieri, eds. Milán: Classici Bompiani, 2002.

Notas

¹ Otro teórico contemporáneo, Georges Didi Huberman se ha ocupado en *Ante el tiempo* (2015) de la noción de anacronismo considerándolo como una dimensión esencial de la impureza temporal de toda imagen, incluida la pictórica. Sin embargo, su trabajo, si bien de indudable interés, no resulta pertinente para nuestro análisis porque, para el teórico francés, el anacronismo es una condición, una experiencia del sujeto de la visión y a la vez una herramienta de estudio que permite al crítico observar como el elemento histórico que produce la imagen se ve dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa (29). En nuestro caso, al contrario, lo que nos preocupa analizar es cómo la reactivación en el contexto español del proyecto de los *cinegiornali* produce, en el cine de Lumbreiras, una relación de distancia y a la vez adhesión al presente de la realidad española.

² El poema pertenece al poemario *Les cançons d’Ariadna* (1949) y lleva por título un adverbio latín que significa “incesantemente, sin pararse”. A través de la metáfora de un señor (Cataluña) que se hace perro servil de un dueño malvado (España), el texto anima los catalanes a luchar por la independencia.

³ Por desarrollo Pasolini entiende ante todo la industrialización del territorio y la producción de bienes superfluos mientras con el término progreso el poeta indica un crecimiento económico de toda la sociedad que pertenece más a la esfera de la conciencia política (esto es a un ideal de bienestar) que a la existencia concreta que se ve obligada a menudo a someterse a las leyes del desarrollo (Pasolini, *Scritti corsari* 175-178)

⁴ Citamos de la traducción castellana de Manuel Sacristan.

⁵ Helena Lumbreiras conocía muy bien la periferia de Madrid porque -como ha recordado Mariano Lisa, colaborador de la cineasta- la autora de *Spagna ‘68* para sobrevivir durante sus estudios “dio clases en los barrios periféricos y marginales de la capital de España, donde no había escuelas públicas y las privadas se encontraban en locales pequeñísimos, tronados y superpoblados” (entrevista a Mariano Lisa, no publicada, julio de 2017).

⁶ El patrimonio archivístico de Unitelefilm fue el núcleo inicial del Archivo audiovisivo del movimiento operaio e democrático, constituido en 1979, en el que se conserva el documental *Spagna '68* de Helena Lumbreras. Cabe señalar aquí, por la relevancia que adquirirá después, que a partir de 1967 la productora Unitelefilm colaboró activamente con los *cinigiornali liberi* de Cesare Zavattini.

⁷ La escuela de cine más antigua de la Europa occidental, creada en el año 1935 por el gobierno de Benito Mussolini para asegurarse la formación de una generación de cineastas afines al régimen, todavía conserva su nombre “Elena Lumbreras Jimenez” en el listado de los antiguos alumnos del Centro:

http://www.fondazioneesc.it/UploadDocs/2674_VERSIONE_DEFINIT

⁸ Entrevista a Mariano Lisa, no publicada, julio de 2017. Véase también Romaguera y Soler (235).

⁹ La directora trabajará también con Federico Fellini (*Satyricon*, 1969) y con Gillo Pontecorvo (*Queimada*, 1969). Citamos de un certificado de la productora italiana PROMER FILM s.r.l. en posesión de Mariano Lisa donde se indican todos los trabajos que Lumbreras realizó -en sus años italianos- en calidad de ayudante de dirección.

¹⁰ La guerra civil española y en particular la película de Ivens—ha escrito Marc Ferro—están “en el origen de un cine militante, no comercial, realizado con pocos medios” (2003, 52).

¹¹ En el film aparece como “José María Tierno Galvan”.

¹² Véase a este propósito el número monográfico que la revista *Shangrila* ha dedicado a Pasolini (23-24, 2015).

¹³ Agradezco especialmente a Mariano Lisa la referencia a este coloquio de Pasolini con los estudiantes del Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma.

¹⁴ El coloquio fue publicado inicialmente en la revista del Centro Sperimentale di Cinematografía *Bianco e Nero* en el número de junio de 1964. No obstante, citamos de la traducción que apareció tan solo un año después en *Film Quarterly* (1965, Vol. 18, No. 4) porque nos ha sido imposible acceder al original en italiano.

¹⁵ Como es sabido, Pasolini revisará su opinión sobre el pueblo en la “Abjuración de la ‘Trilogía de la vida’”. El texto del poeta -escrito el 15 de junio de 1975- fue publicado póstumo en *Il Corriere della Sera* el 9 de noviembre de 1975. El 2 de noviembre del mismo año Pasolini había sido asesinado en la playa de Ostia (Roma).

¹⁶ El cine de Helena Lumbreras ha sido redescubierto, en 2005, gracias la Mostra Internacional de Films de Dones. En el año 2015, la misma Mostra le ha dedicado una retrospectiva que ha sido posible también gracias al trabajo de restauración del fondo realizado por Isabel Fulguera en la Filmoteca de Catalunya.

¹⁷ Para dar una idea de los tonos encendidos de la protesta, Marco Bertozzi recuerda que una de las preguntas incluidas en el cuestionario que los jóvenes estudiantes entregaron en Pesaro a algunos críticos (entre otros a Adriano Aprà de la revista *Cinema & Film* y Michel Ciment de *Positif*) decía así: “¿Cuáles son los cineastas italianos a fusilar?” (Bertozzi 210-11).

¹⁸ La filmografía completa se encuentra indicada en Fernández Labayen y Prieto Souto (398) e incluye, además de los títulos que mencionamos en el texto también: “Primer aniversario de la muerte de Txiki en Cerdanyola” (1976); algunos ejercicios realizados en la Escuela de Cine de Madrid: “A los toros” (1959-1960), “El primer día” (1959-1960), “Telegrama” (1960-1961). El fondo de la cineasta, conservado en la Filmoteca de Catalunya, incluye también algunos trabajos no terminados: “Manifestació Diada a Sant Boi de Llobregat” (1976), “Osuna” (1976), “El Prat? Un río a desviar” (1976-

1977), “Diada, 11 de septiembre de 1977” (1977), “Campo andaluz” (1981), “Lucha vecinal” (1983), “Escuela de San Ildefonso” (1983).

¹⁹ Entrevista a Mariano Lisa, no publicada, julio de 2017.

²⁰ El vídeo pertenece al Archivo audiovisual del movimiento operaio e democratico y puede verse en <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8700004610/22/ugo-gregoretti-e-cesare-zavattini-sui-cinegiornali-liberi-ottobre-1968.html?startPage=0&idFondo=>

²¹ Para un estudio exhaustivo del film *O todos o ninguno* así como para un análisis visual de *A la vuelta del grito*, reenviamos a los trabajos de Xose Antonio Prieto Souto y de Isadora Guardia.