

LA ESCRITURA DE LA REALIDAD A TRAVÉS
DE LA MIRADA DE HELENA LUMBRERAS:
PARTICIPACIÓN POLÍTICA Y ESTÉTICA
DESDE LA CÁMARA CINEMATOGRÁFICA

Isadora Guardia
Universitat de València

I. INTRODUCCIÓN

En innumerables ocasiones nos servimos del cine como un medio a través del cual analizar la realidad. Sus modos de representación adquieren, desde la escritura de ficción, una relevancia incuestionable por cuanto procuran una lectura del mundo que nos devuelve nuestra propia imagen e, incluso, nos propone nuevas (Imbert, 2010).

En el caso del cine documental político y militante, la mirada sobre el ser humano se adivina mucho más compleja. La realidad se entiende como referente y también como lugar desde el que establecer un diálogo que permita desplazar a un segundo término la importancia de la representación como proceso inherente a la construcción filmica. No es este el fin último del documental de intervención, sino más bien la producción de procesos abiertos, inacabados desde la lógica narrativa y precisamente por ello expuestos a una constante revisión y reescritura.

El estudio que en estas páginas abordamos tiene por objeto analizar e interpretar una mirada política; de género y de clase, sobre la realidad en el Estado español en un periodo de transición. La obra artística de Helena Lumbreras nos ofrece una construcción de la Historia *con y contra* el cine¹ en un instante en el que las condiciones materiales de producción llevan a una lógica del trabajo en gran parte clandestina.

La contextualización del momento en el que se produce la ruptura en el cine español, el breve estudio del surgimiento de colectivos de cineastas y su

¹ La cursiva hace referencia a la obra que lleva por título *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* y que es resultado del proyecto *Mayo del 68: el comienzo de una época* llevado a cabo por la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Fundació Antoni Tàpies en el 2008.

preocupación por la realidad se nos presentan imprescindibles para llegar hasta la obra de Helena Lumbreras y entender así su propuesta estética y política².

II. LA ENMARCACIÓN DE UN PERIODO

El espacio de tiempo transcurrido entre 1967 y 1981³ es el elegido para enmarcar una manera de entender la realidad desde el cinematógrafo y en la cual entendemos las prácticas filmicas de la cineasta Helena Lumbreras y su compañero Mariano Lisa⁴.

Se trata de un tipo de cine que comparte, como objetivo principal, existir al margen del régimen franquista. Dentro de esta pretensión existencial es posible encontrar algunas prácticas cinematográficas que no solo luchan por mantener un espacio de permanencia, sino por combatir desde la disidencia la situación de dictadura. La lucha se extiende a la crítica de los modos de producción capitalista, cuestionándose el cine como “aparato ideológico del estado” en el que el director es el encargado de asegurar la reproducción de las relaciones de producción⁵.

Por último, a la situación histórico-política del punto de partida de un cine contrario al Régimen, se suma una cuestión decisiva. Los cambios y desarrollos tecnológicos incorporados desde los años sesenta permiten a los cineastas salir a la calle con equipos mucho más ligeros, con películas más sensibles y con la posibilidad de registrar el sonido de manera sincrónica.

Este cambio permite llevar a cabo los nuevos planteamientos teórico-prácticos que ya se habían iniciado con la *Nouvelle Vague* en Francia y que

² El estudio aquí presentado es una breve introducción al desarrollo del cine en España a partir de los años cincuenta y los diferentes acontecimientos sociales que promovieron un cambio en la actitud de una generación de cineastas. La bibliografía utilizada permite en ese sentido una mayor profundización en el periodo en el que se enmarca y surge la figura de Helena Lumbreras.

³ Coincidimos en la delimitación que hace del periodo Lydia García-Merás (2007): “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)”. In: Jesús Carrillo *et alii* (ed): *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: ArtelekumACBA-UNIA, 16-38. Por otra parte, Llorenç Soler y Joaquim Romaguera enmarcan la existencia de un cine independiente en España –en el que cabrían otras acepciones– entre los años 1955 y 1975, produciéndose a partir de esta fecha su progresiva disolución. Cf. Joaquim Romaguera y Llorenç Soler, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Barcelona, Alertes, 2006.

⁴ Aunque Helena Lumbreras inicia su andadura cinematográfica en 1968 es a partir de 1972 cuando conforma junto a su compañero el denominado Colectivo de Cine de Clase. Este se mantendría activo hasta los años 1980-81.

⁵ Una gran parte del debate, dentro del cine militante de este periodo, viene formulado por la asunción del término *ideología* establecido por Althusser, en el que el cine es considerado junto a la escuela y la Iglesia un aparato ideológico del Estado. Vid. Louis Althusser: “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”. <www.infoamerica.org/documentos_pdf/althusser1.pdf>.

allanan la manera de aproximarse cinematográficamente a la realidad, no solo en España sino internacionalmente (Ellis y Mc Lane, 2005: 208).

Modalidades como el cine directo o el *cinéma vérité* se producen en parte gracias a esta revolución técnica y, dentro del denominado cine militante, permiten formatos no comerciales que posibilitan proyecciones en lugares alejados de salas comerciales. El cine entonces se proyecta en cine-clubs⁶, locales sindicales, parroquias o incluso en fábricas (Linares, 1976: 32)⁷.

III. EN BUSCA DE UN TÉRMINO

El cineasta y teórico Llorenç Soler sitúa el origen del movimiento independentista cinematográfico en España en todo un círculo que durante los años cincuenta se movía bajo el nombre de “cine *amateur*”. Una ruptura dentro de éste, con voluntad de aproximarse al realismo social “en contra de un movimiento que no se plantea en modo alguno una práctica filmica con inquietudes artísticas ni culturales” (Romanguera y Soler, 2006: 19) permitió dar carta de apertura a un cine independiente o alternativo que poco a poco iría elaborando unas propuestas más politizadas e interventoras sobre la realidad social.

Cine independiente, marginal, pobre, *underground*, militante, alternativo, fueron algunas de las acepciones utilizadas para denominar un cine muy heterogéneo. La diferencia principal entre unos y otros –ya que, en cierta medida, todo aquel cine realizado fuera de la industria podía considerarse independiente– se encontraba en qué tipo de independencia –económica, o también política– y, al tiempo, qué compromiso tenían los cineastas con la realidad que los envolvía y de la que formaban parte. Las prácticas que se llamaron militantes eran aquellas que, de manera general, se concentraban en el cine como acción política, herramienta o medio contra el franquismo y el capitalismo.

La gran mayoría de los integrantes de este cine eran militantes de izquierdas, principalmente del PCE (en Cataluña PSUC), aunque actuaban con relativa independencia, también con respecto a su propia formación política. Andrés Linares llega a decir que el partido nunca les prestó atención, y ni siquiera

⁶ “En 1956 es el año de creación de la, en aquel momento, llamada federación Nacional de Cineclubs [...] movimiento que en muchos casos también participará en la difusión de un cine no profesional de vindicación, de rebeldía, de vanguardia, de innovación”. Romanguera y Soler: *Historia crítica y documentada...*, 21.

⁷ Pere Joan Ventura señala cómo en una ocasión la filmación de una manifestación en Barcelona fue proyectada en un taller de coches. Entrevista a Pere Joan Ventura, Madrid, 22/11/2007.

como instrumento les interesaba el trabajo cinematográfico que ellos –en su caso, el Colectivo de Cine de Madrid– hacían⁸.

IV. EL CINE DOCUMENTAL MILITANTE Y LOS COLECTIVOS

Dentro de estas prácticas, la vía del método de producción documental solía ser la más habitual por una cuestión básicamente pragmática. Trabajar sobre la realidad –y con ella– resultaba arriesgado físicamente, pero permitía documentar aquello que estaba ocurriendo, como los actos, manifestaciones y cargas policiales reales, tan habituales en la época.

Esta línea les instalaba directamente fuera de la legalidad, con lo que sus sistemas de producción y exhibición también eran diferentes. Además, había un rechazo consciente al aparato cinematográfico de la industria por dos causas: porque se pretendía luchar contra la dictadura y porque, además, esta lucha se concebía como parte de un combate más amplio contra el capitalismo.

Era posible distinguir, además, dentro de este cine llamado militante, dos posturas principales, aunque nunca verdaderamente antagónicas. Por una parte, algunos cineastas eran partidarios de la experimentación formal como necesidad de combatir los mecanismos de comunicación y consumo. Por otra, se encontraban los partidarios de utilizar un lenguaje asequible a los espectadores a los que ellos se dirigían⁹.

El debate quedó expuesto en una mesa redonda que se organizó por la revista *El Viejo Topo* y en la que cineastas como Llorenç Soler o Helena Lumbreras discutían sobre la necesidad o no de hacer cine, no solo de contenido político, laboral, social, sino estéticamente revolucionario. No obstante, es a través del recorrido que realizaron los colectivos más representativos del periodo, donde mejor puede observarse las contradicciones entre teoría y práctica, así como su experiencia cinematográfica y de intervención en la realidad.

V. COLECTIVO DE CINE DE CLASE

El Colectivo de Cine de Clase formado por Helena Lumbreras y Mariano Lisa fue un grupo que se caracterizó por su coherencia ideológica y por una gran fortaleza y eficiencia en la transmisión de sus contenidos. El periodo en el que, primero Helena Lumbreras y, más tarde, ya como colectivo (1973)

⁸ Entrevista a Andrés Linares, fundador del Colectivo de Cine de Madrid. 20/11/2007

⁹ Este debate se prolongó desde finales de la década de los sesenta y durante la década de los setenta también en Francia e Italia, y ya había comenzado en Argentina, con dos grupos “enfrentados”: el Grupo Cine Liberación de Getino y Solanas y el Cine de la Base de Gleyzer. La necesidad de establecer un lenguaje que subvirtiera los modos institucionales, incluso antes de que éstos se perpetuaran, ya la inició Dziga Vertov a principio de los años veinte.

junto con Mariano Lisa, desarrollaron este tipo de cine fue desde 1968 a 1978. Helena Lumbreras en su formación primera nada tenía que ver con el cine.

Tras estudiar Magisterio, se trasladó a Valencia, donde cursó estudios de Bellas Artes. Después ingresó en la EOC de Madrid. Más tarde, gracias a una beca, viajó a Italia e ingresó en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Este fue el tiempo en el que adquirió una gran conciencia política, debido entre otras causas, a la influencia de cineastas como Pier Paolo Pasolini.

Unos años más tarde presentó a Unitelefilm, la productora y distribidora del Partido Comunista Italiano, un proyecto sobre la realidad política y social del país, *Spagna 68*, que se convertiría en su primer film. Se trata de la radiografía más completa sobre la movilización de base de diferentes colectivos en España contra el franquismo.

En este contexto, Godard se alejaba de la *Nouvelle Vague* para iniciar el camino de la militancia con el grupo Dziga Vertov. Por su parte, en América Latina y en especial Argentina, existía todo un movimiento cinematográfico que se materializó en ejemplos como *La Hora de los Hornos* de Getino y Solanas, que llegaría tiempo después a ser también distribuido por colectivos como La Central del Curt.

El cine de Lumbreras se caracterizaba por ser militante y crítico. Práctica conflictiva, ya que se trataba de hacer un cine comprometido por encima de las directrices de los propios partidos. Según Lisa¹⁰ esto le acarreó no pocos problemas a la documentalista, ya que en ocasiones se encontraba mucho más allá de la línea oficial de las organizaciones de izquierda.

Lisa asegura que la figura de Helena Lumbreras nunca fue cómoda ni entre la militancia política ni entre la cinematográfica. La doble condición de mujer y cineasta producía dentro de este movimiento cierta incomodidad, ya que, según Lisa, dentro de la propia izquierda existía mucho machismo. Además, frente a un cine limitado en cuanto a su elaboración, con poca experimentación y reflexión –salvo quizás el caso de Soler y Portabella–, Lumbreras surgía como una cineasta que construía más allá del testimonio directo, elaborando un discurso político y filmico.

El cine realizado por el Colectivo de Clase se caracterizó en primer lugar por la necesidad de crear verdaderas películas, con un nivel de análisis y profundización importante. Tal y como afirma Linares, mientras que los demás colectivos hacían un cine urgente, de contrainformación, testimonio, etc., el Colectivo de Cine de Clase producía con grandes dificultades una serie de medimétrajes en 16 mm –en color y blanco y negro– con una temática recurrente, que tenía como objetivo analizar y reflexionar sobre la situación

¹⁰ Entrevista a Mariano Lisa 3/2008.

de la clase trabajadora, tanto urbana como campesina, con gran intención didáctica y expositiva¹¹.

Para Lumberas no era importante la posible disyuntiva entre forma y contenido: entendía que el lenguaje debía *readaptarse* según las necesidades propias de cada discurso, en el que debía contarse siempre con sus protagonistas, en este caso, la clase obrera.

La producción de Lumberas incluye, además de esta primera película sobre la España del 68, *El cuarto poder* (1970), en la que también contó con la aportación de Soler. Se trató de un film claramente didáctico sobre los mecanismos de manipulación de las noticias aplicados en la “prensa burguesa” de la época.

Después de haber pasado por lo que Soler denomina “una doble caída”, durante la que fueron detenidos y, posteriormente, despedidos del trabajo y expulsados del PCE¹², Lumberas y Lisa realizaron *El campo para el hombre* (1973). Con este film comenzó el verdadero trabajo del colectivo, centrado en las luchas obreras durante el franquismo y también en los primeros años de la monarquía. La intención de generar textos filmicos de reflexión conllevaba un gran trabajo desde el punto de vista de producción. El colectivo utilizó principalmente la autofinanciación y las cajas de resistencia de los propios colectivos de solidaridad de las fábricas donde filmaban.

En 1976 realizaron su segundo film, *O Todos o ninguno*, sobre la lucha obrera de una fábrica (Laforsa) de Cornellà en el que se utilizó material filmado por los propios trabajadores y se llevó el rodaje en un constante consenso. Sobre esta cuestión, relevante por cuanto atañe al objetivo del documental de intervención, la propia directora debatía con otros cineastas críticos –Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi– en una mesa redonda publicada por la revista *El viejo topo* en 1977. Respecto a la cuestión del uso del lenguaje cinematográfico y si se debía o no enseñar a los protagonistas a realizar sus propios filmes, Helena Lumberas afirmaba:

[...] si intentamos hacer un discurso de clase, de una clase que será la hegemónica, que tiene otra visión de mundo, ese discurso ha de ser forzosamente distinto al de la burguesía. Lo que han rodado los compañeros de Laforsa en el

¹¹ Linares, entrevista ya citada.

¹² Mariano Lisa explica que su detención produjo “el recelo entre los compañeros militantes, aun cuando no arrastraran a nadie más. El vacío fue tan grande que, además de la expulsión del partido, muchos amigos cambiaron su domicilio, e incluso les negaron la palabra”. Entrevista ya citada.

interior de su fábrica es completamente distinto a lo que hubiera hecho TVE, por ejemplo¹³.

Lumberas, en aquella ocasión, respondía que de la misma manera que se enseñaba a un obrero a leer y a escribir, también se le podía enseñar el uso de una cámara. En el caso de la fábrica de Laforsa, el proceso de filmación fue discutido por el equipo técnico y los trabajadores, incluido el montaje. De esta experiencia, Lumberas resaltaba que el público que veía la película se sentía especialmente motivado ante los planos que estaban rodados por los obreros sin saber quién había llevado a cabo el rodaje de aquello. Por el contrario, Manuel Esteban afirmaba que era imposible extraer una nueva estética del film filmado por el obrero.

Este tipo de críticas tienen mucho que ver con la visión antropológica de la invención de las sociedades primitivas y del “buen salvaje”, práctica llevada al cine por ejemplo por Flaherty, en el que la “pureza” –en este caso de los esquimales– otorga un valor único a la imagen (Piault, 2002: 338). Lo mismo ocurriría con la idealización de la clase obrera presente en el discurso marxista¹⁴.

La propuesta de Lumberas suponía entonces un aparente salto cualitativo entre ser objeto o ser sujeto del film, al atender a la esencia propia del trabajador, aunque al mismo tiempo hubiera una visión posiblemente paternalista, que impidiera la conjunción de sujeto histórico y a la vez filmico. Esto conllevaba, en sus propias palabras: “En cuanto se trata de darle a la clase trabajadora una autonomía y de potenciar su cultura se está haciendo algo muy peligroso”.

La andadura del Colectivo de Cine de Clase continuó hasta 1977, momento en el que rodaron *A la vuelta del grito*, film de un mayor recorrido formal, en el que la imagen directa de la movilización obrera durante los años 1976 y 1977 viene acompañada por ilustraciones que, de manera didáctica, más cercana al primer film del colectivo, intentan clarificar cómo funciona el sistema capitalista y cuál es el futuro que le espera a la clase obrera si no se cambian las relaciones político-económicas.

El colectivo no llegó a distribuir este film, y se disolvió a continuación, como la gran mayoría de los colectivos al llegar la Transición. En palabras de Lisa: “Puede decirse que la Transición fue un éxito a nivel político, pero desde

¹³ AA. DD.: “Cine militante”, 47-59. Las citas que a continuación se realizan pertenecen a esta mesa redonda recogida en la revista.

¹⁴ En la actualidad, estas discusiones –si bien alejadas del lenguaje utilizado en aquella época– siguen siendo habituales en las prácticas cinematográficas de intervención, tal y como ha sucedido alrededor del film *Resistencia* (Lucinda Torre, 2006).

luego representó un auténtico desastre social, acelerando la implantación en España del capitalismo salvaje¹⁵.

VI. *O TODOS O NINGUNO*

O Todos o Ninguno (1976) es el segundo film de los tres realizados por el Colectivo de Cine de Clase formado por Helena Lumberras y Mariano Lisa. Producido tres años después de haber rodado *El campo para el hombre* (1973), aborda una situación de lucha obrera en la ciudad.

Se trata de un medimetroraje de 16 mm en color, de 40 min. de duración, sobre el conflicto laboral que llevó a la huelga a una empresa de Cornellà (Barcelona), la empresa Laforsa, durante 106 días. Esta huelga se caracterizó por ser la más larga en Cataluña desde el final de la Guerra Civil.

A través de ella el documental aborda la fuerza de avance del movimiento obrero en los últimos coletazos del franquismo, así como la presencia de los movimientos vecinales, de barrio, y la solidaridad del resto de trabajadores, que en el periodo que va desde la muerte de Franco hasta el comienzo de la década de los ochenta, tuvo una movilización extraordinaria (Ballester y Risques, 2001).

El film se articula a través del recorrido lineal de un proceso de lucha como es el de Laforsa y muestra las diferentes estrategias que los trabajadores llevan a cabo en la búsqueda de recuperar el empleo hasta conseguir sus objetivos. En este sentido puede considerarse un documental optimista, con cierto carácter militante, ya que busca concluir con el triunfo de la clase obrera, si bien es cierto que el final se construye abierto, atento a otros procesos colectivos y de clase.

Predomina un estilo directo en cuanto al lugar que ocupa la cámara, situada junto a los protagonistas, en la propia calle y con la función de ser portadora de su voz. De su estructura es posible analizar la voluntad de intervención en la realidad, no solo para hacer visibles unos acontecimientos, sino también para denunciar las causas concretas que los procuran.

El objetivo principal de este film es discutir la reducción ideológica que efectúa el discurso convencional, al atribuir el padecimiento de los trabajadores a una esfera privada y emotiva, supuestamente auténtica, común a todos los seres humanos y por tanto asumida como inevitable, cuando se debe en realidad

¹⁵ Mariano Lisa interviene en la mesa redonda “Documentales: información y contrainformación”, organizada por UNIA, Seminario: *Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas (Desacuerdos-UNIA)*. <www2.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/main.html>.

a procesos elaborados y organizados por el sistema económico imperante, que es posible combatir (Adorno, 1992: 53)¹⁶.

En la vocación filmica/política de este colectivo de cine existe, además, la búsqueda de la construcción de una poética de la realidad a partir de elementos de la cotidianidad de la lucha, que posibilitan que el texto actúe como transmisor de información contraria a la oficial, sin dejar por ello de tener valor expresivo como obra artística¹⁷.

La ruptura intencionada de la ilusión del relato viene dada con la presentación a cámara de los autores y protagonistas. El lugar de la mirada es *desde y para* la clase obrera, y el mono azul de trabajo, como la declaración a cámara, hace visible los mecanismos y el proceso de producción, prestando la atención al valor del trabajo (Zimmer, 1976: 52-54)¹⁸.

Esta declaración de intenciones define la práctica filmica del colectivo como su práctica política, de vida, dejando de lado al cineasta por el ser humano que hace cine (García-Merás, 2007: 16)¹⁹. Así, los planos que se intercalan en esta presentación confirman el hecho:



O Todos o Ninguno (CCC, 1976)

¹⁶ “El sufrimiento, el mal y la muerte hay que aceptarlos, como dice la jerga: no hay nada que hacer. Al público se le enseña el ejercicio equilibrista de explicarse la nulidad como ser; de honrar como lo más humano de la imagen del hombre la indigencia real evitable o al menos corregible; de acatar la autoridad como tal por causa de la congénita insuficiencia humana”. Theodor W. Adorno (1992 [1967]): *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*. Madrid, Taurus, 53.

¹⁷ Soler define a Helena Lumbreras como “un ejemplo de rotunda vocación” que “tuvo muy claro, desde el principio, que la clase obrera necesitaba también de los medios audiovisuales para apoyar y difundir sus luchas alternativas”.

¹⁸ Sobre la enunciación de los procesos de producción de sentido en el cine y desde una perspectiva marxista, se hace necesario romper la unificación de la narración y la vocación espectacular de origen ideológico para aproximarse a lo preciso, lo riguroso y lo profundo. Vid. Christian Zimmer (1976): *Cine y política*. Salamanca: Sígueme, 52-54.

¹⁹ Helena Lumbreras expresa: “No hacemos historia del cine sino que hacemos historia con el cine”.



O Todos o Ninguno (CCC, 1976)

El primer fotograma corresponde al plano en el que el trabajador se presenta en primera persona: “Yo, Manuel González, despedido en 1969 de Roca de Gavà, actualmente trabajador de Laforsa...”. El uso de los deícticos –yo, aquí, ahora– ubica al actante de la enunciación en un juego que implica la performatividad a la que se refiere Austin, ya que en este caso, “decir algo es hacer algo” (Lozano, 1989: 174-175); y aquello que se dice es hacer el film: un yo confieso, yo acuso, yo reincido, yo explico... Y junto a él, el yo más otros, en un hecho poco usual, los miembros del Colectivo como un *nosotros* frente a cámara, haciendo acta notarial, asumen la acción y la comparten²⁰.

Se trata de un testimonio visual, asunción del lugar, que se repite a lo largo del film cuando cada intervención de los trabajadores se inicia con un primer plano y una autopresentación que invalida la suplantación de la voz por otra que no sea la del propio protagonista. Se evidencia en cada mirada a cámara el dispositivo entre el sujeto y el espectador, la lente como elemento de intervención; y no solo ella, sino también quien la porta.

El elemento cohesionador y componedor de la estructura es el viaje que los trabajadores realizan para hacer llegar su conflicto al resto de población. Se trata de un viaje que cobra su importancia al basarse en el encuentro y no tanto en el final de trayecto (Bruzzi, 2006: 82)²¹.

El primer encuentro se produce en un centro escolar. La charla de los trabajadores a los niños conlleva la importancia de enseñar a los jóvenes una realidad, la mayoría de las veces oculta dentro de la escuela, al tiempo que hace partícipes a los chicos y chicas de la reivindicación.

²⁰ La presencia del artista dentro de su propia obra como testimonio de una realidad profana constituye una práctica que cuenta con conocidos antecedentes en el arte occidental, como sucede en el retrato del pintor gótico flamenco Jan van Eyck *El matrimonio Arnolfini* (1434). Cabe recordar que Helena Lumberras tenía una importante formación artística.

²¹ Este tipo de viaje, diferenciado de la *road movie* por otorgar más importancia a los sucesos que transcurren que a la propia conclusión, es definido por Bruzzi como *travelogue*. Los autores y el público descubren lo que sucede junto a los protagonistas.

Este hecho se consigue al crear un mural dibujado por ellos donde, de manera ilustrativa, se traza el recorrido del conflicto. Este elemento además, adquiere un valor narrativo dentro del film, ya que se van insertando, a modo de intertítulos, dibujos, fechas, actividades, etc., que explican la trayectoria del conflicto.



O Todos o...



O Todos o...

La acción de llevar la exposición de la protesta a la escuela se convierte en un ejercicio semejante al de llevar el cine a la base –tal y como propuso Raymundo Gleyzer–, y en definitiva tiene por objeto la movilización de las conciencias. Por tanto, el film construye dos niveles de intervención: uno, representado por el texto y existente al margen de éste, la relación entre trabajadores y escolares; el otro, que viene dado por la inclusión en el film de dicha actuación, le otorga a ésta una dimensión mayor, más allá del espacio de la escuela.

Los niños y niñas escuchan y plantean preguntas a los trabajadores, que son también sus padres, sus referentes. La plasmación en el papel de la realidad aprendida la convierte en asequible y, por lo tanto, incorporada a su experiencia de vida.

La utilización de las ilustraciones realizadas por los niños –como articuladores de secuencias y transmisores de información– permite rebajar el tono global del documental, ya que dicha mirada supone una carga de violencia

mucho menor al estar concebida como un dibujo *inofensivo*. Sin embargo, el análisis de cada plano icónico evidencia la agresión sin rodeos.



O Todos o...

La ilustración permite acudir al hecho mismo del despido. La violencia del hecho no viene tanto por sí misma como por la evidencia, gracias al trazo, de que se trata de una representación desde la mirada infantil.

La voluntad de llevar el conflicto, tanto por parte de los trabajadores, como de los cineastas, a diferentes núcleos: hijos, estudiantes (universitarios), mujeres, barrios y otras fábricas y empresas, pretende ahondar en cómo una situación aparentemente concreta, incluso individual (unos cuantos trabajadores despedidos), tiene repercusión en la vida de toda una población.

La intensidad de la intervención se produce en una relación creciente: primero en la escuela con los niños –donde se explica por qué se inicia una huelga–; después con los estudiantes –donde se produce una ordenación de los hechos acontecidos–; el siguiente paso es el de la consecuencia de los hechos que lleva a la movilización y la solidaridad de los barrios, y, por último, y como una constante en el cine del colectivo, la mirada de las mujeres y su propia intervención en el proceso.

Una vez representado el *viaje* que los trabajadores inician por determinados sectores de la sociedad en busca del encuentro del que habla Bruzzi (2006), el siguiente bloque secuencial reposa en la voz de las mujeres. Éstas quedan ubicadas en un primer momento en el interior de una casa, junto a una mesa, en un espacio otorgado convencionalmente a la mujer.

Sin embargo, la acción que se desarrolla subvierte el sentido convencional de la escena, al tratarse de la escritura de una carta a la opinión pública explicando la represión que están sufriendo tanto ellas como sus maridos. Verbalizan los hechos sucedidos días atrás como el encierro de los trabajadores en la iglesia y la entrada de ellas en la fábrica en un intento de ocupar los puestos de trabajo de sus maridos.²² Esta vez, la modalidad de la representación recuerda más a una reconstrucción o puesta en escena mínima –reunirlas alrededor de una mesa podría considerarse una puesta en escena, aunque la casa y ellas sean reales y no actores en su papel– que a las secuencias anteriores, en las que los trabajadores hablan a cámara o bien a otros espectadores como es el caso de los ingenieros.

Esta reunión y su correspondiente carta se dieron en la realidad, solo que antes de que los cineastas pudieran filmarlo. En una reunión del colectivo con los trabajadores y sus mujeres, estuvieron de acuerdo en la importancia de este hecho y la necesidad de que las mujeres estuvieran presentes en la lucha, porque así se estaba dando en la realidad. De modo que decidieron reconstruir esa charla entre mujeres, así como su marcha por la calle, vestidas con los monos de trabajo.



O Todos o...

Lo verdaderamente revelador en esta secuencia, como prueba de realidad y que irrumpe con fuerza en el espacio cinematográfico, es la cotidianidad de la vida. En el fragmento en el que las mujeres discuten qué escribir, una de ellas se explica, mientras su hijo pequeño reclama su atención solapándose la acción verbal.

²² Esta acción de las mujeres participando, e incluso asumiendo el puesto de trabajo del marido, se representa en el primer film considerado militante: *La sal de la tierra*, dirigido por Herbert Biberman en 1954.

El hecho de que una voz infantil, ininteligible, boicotee una narración pautada en la que la mujer explica cómo la policía ha entrado en la fábrica para provocar el desalojo enfatiza todavía más –convierte en más dañina– la acción llevada a cabo por las fuerzas del orden, y además destruye cualquier rastro de puesta en escena. Lo extraordinario y lo ordinario se alternan confundiéndose en la realidad y demostrando por ello la existencia de ésta, no como una percepción subjetiva, sino como un hecho autónomo (Bunge, 2007: 55)²³. Estos dos actos verbales, niño y madre, deberían ser incompatibles en una narración pautada, y sin embargo los dos son ciertos.

Lisa recuerda que tanto él como Lumbreras decidieron no alterar el hecho cotidiano de que ese niño de corta edad estuviera en circunstancias normales con su madre. Cuando ella realizaba cualquier labor de la casa, el niño estaba junto a ella. Y era importante presentar la acción de escribir la carta sobre la lucha como algo incorporado a lo cotidiano. Aislar el hecho en una burbuja de lo extraordinario hubiese supuesto dotarlo de realismo, pero no de veracidad.

La inclusión de la voz de las mujeres en los filmes del colectivo es una constante y, sin embargo, choca con una tradición androcéntrica que de manera tácita atribuye a la voz masculina la autoridad para elaborar discurso. Sobre esta cuestión proponemos aquí una línea de investigación respecto a la presencia de la mujer en el cine considerado militante y su equivalencia en los procesos revolucionarios reales e históricos.

Lisa habla de la necesidad de hacer visible una parte de la sociedad que contribuía de igual manera en la lucha contra el franquismo, por la libertad y la justicia social y que, incluso, dentro de los partidos de izquierdas, eran minusvaloradas tal y como representa el propio caso de Helena Lumbreras, cineasta ocultada y silenciada (Rodríguez Tejada, 2004: 123-146).

Una vez realizado el camino (*travelogue*) en el que los trabajadores han puesto en práctica sus estrategias de lucha y vistas sus consecuencias, la secuencia siguiente aborda la representación de la resolución del conflicto. Existe un paro de las acciones reivindicativas y se da por terminada la huelga: es decir, hay un final real de toda una serie de hechos concretos. Pero lo cierto es que ni los conflictos están del todo solucionados ni tampoco la película asume esa clausura.

La propuesta filmica de esta *no conclusión* se resuelve de un doble modo. Por un lado, es filmada una asamblea en que los trabajadores hacen un resumen de su lucha y, desde el discurso de los líderes, se asume una victoria parcial, aunque importantísima para ellos. Mientras las imágenes muestran al resto de

²³ “Las cosas reales son aquellas que existen independientemente de cualquier sujeto”. Cita textual en la obra de Bunge sobre la realidad.

trabajadores y sus familias, la voz en *over* de uno de los dirigentes afirma: “Hicimos un retroceso consciente, creo que favorable [...]”.

Por otro lado, la mirada sobre dicha asamblea establece un diálogo crítico con esas palabras. Algunos de los presentes –significativamente aquellos que toman la palabra– siguen vestidos con las prendas de trabajo, lo que les otorga la afirmación de su conciencia de clase y por tanto la verdad todo este tiempo defendida. Sin embargo, muchos de los trabajadores que escuchan ya han decidido vestirse con atuendo de “calle”. Este hecho, en apariencia superficial, no lo es tanto, puesto que supone la adhesión o la fragmentación de un colectivo. Esta victoria parcial, como los líderes sindicales la denominan, conlleva necesariamente actitudes críticas entre el resto de trabajadores. Lisa asegura que esa sensación existía, pero que en ningún momento se hizo explícita.



O Todos o...

Quizás en pequeños corros, en comentarios personales que se podrían haber filmado al término de las asambleas, se diera esta disconformidad con los resultados que conllevaron la sanción a bastantes trabajadores. Pero en ningún momento de las asambleas, ningún trabajador levantó la mano para hacerlas audibles.



O Todos o...

Sin embargo, tal como diría Vertov (1929: 88), más allá del ojo humano la cámara recupera la verdad, aun cuando ésta parece invisible. Frente a los aplausos convencidos y eufóricos, están los resignados, las caras de cansancio e incluso la ausencia del aplauso, como sucede con el hombre –en primer plano, a la derecha– que tiene entre sus brazos a un hijo igual de hastiado. Este plano cierra la última asamblea antes de que los trabajadores se reincorporen al trabajo y deja las puertas abiertas al debate sobre el lugar de la intervención del cineasta, su adscripción a una militancia sindical o política, o la capacidad de explorar en busca de una mirada crítica que más lo aproxime a la realidad.

El film se sirve del último acto público –dirigido al pueblo de Cornellà– para apuntar a través de la música la no clausura del conflicto general, puesto que no se trata de verosimilitud, sino de veracidad. No hay acotaciones narrativas, sino que el discurso se extiende en el tiempo de la misma manera que lo harán las vidas de todos los trabajadores de Laforsa y de otras empresas. Se da así relevancia al hecho histórico-fílmico, pero sin oponer su valor estético a la búsqueda de realidad. El viaje continúa y así expresa la copla en *O Todos o Ninguno*: “[...] Esta copla no se acaba, que se ha de continuar, hasta el día que nuestra clase tenga victoria final”.

El film concluye dejando constancia de que la lucha obrera continúa, de manera que no hay resolución del relato. La continuidad y el cambio son inherentes a la vida de las personas. Aunque un fragmento de aquella ha sido objeto de tratamiento fílmico, su existencia se prolonga más allá del texto.

Así pues, sin renunciar por ello a un posicionamiento político, las implicaciones persuasivas de la trama narrativa quedan limitadas por la renuncia deliberada a la coherencia formal de un discurso acabado y autosuficiente. De esta forma, el documental se aleja del drama moral característico de la ficción (White, 1992), para buscar el final abierto propio de una crónica sobre un proceso histórico real.

VI. A LA VUELTA DEL GRITO

Este mediometrage de 45 min. cierra la actividad cinematográfica del Colectivo de Cine de Clase formado por Helena Lumbreras y Mariano Lisa. Realizado entre 1976 y 1977, asiste y registra las movilizaciones obreras y políticas producidas por la Coordinadora de Empresas en Crisis que aúna a diferentes empresas de Cataluña durante este periodo. Sin embargo, su mirada no solo se extiende sobre esta geografía, sino que también se desplaza a Andalucía, y a la zona industrial de Euskadi, para construir una mirada común que unifique los espacios y transmita la globalidad de las reivindicaciones. Se

trata de un periodo de máxima movilización laboral y sindical con grandes huelgas también en Asturias (Köhler, 1995).

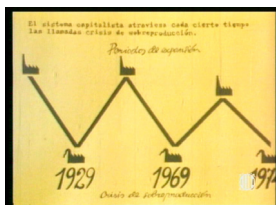
Aunque en el film no se realiza referencia explícita a hechos concretos que se producen simultáneamente en el tiempo histórico, éstos forman parte de la conciencia o memoria colectiva de un país y sirven como *activador* de dicha memoria, que permite una mayor comprensión de la lectura del texto.

En este sentido, es posible aplicar la tripartición que efectúa Mukarovsky del signo cuando expresa que en la misma estructura, en este caso del film, se encuentran una serie de acontecimientos, fenómenos, que son de carácter social, político, etc. (Mukarovsky, 1997).

De acuerdo con un planteamiento genuinamente marxista, el objetivo que se plantea en el documental es la negación de la ideología como ilusión necesaria, mediante una crítica de la realidad que ponga en evidencia que los hechos y su interpretación, en apariencia neutrales, son en realidad el resultado concreto del enfrentamiento entre fuerzas políticas y sociales (Lenk, 2002: 25). Para ello el texto se compone de los siguientes elementos:

Intertítulos: explicitan, desde una función didáctica, el proceso de crisis económica que sufre el país en ese momento y que relacionan con una gran crisis internacional: “El sistema capitalista atraviesa cada cierto tiempo las llamadas crisis de sobreexplotación”.

Imágenes y testimonios reales: tienen la función de documentar y evidenciar las consecuencias materiales de aquello mostrado en los intertítulos.



A la vuelta del grito (CCC, 1977)



A la vuelta del...

La organización de estos elementos conforma la estructura del film. El relato canónico es sustituido por una exposición de acontecimientos que cobran su verdadero significado en el proceso de montaje, de gran relevancia en este documental por el choque cognitivo que produce. El plano fijo con el que se abre el film tiene una duración de más de 20 s.



A la vuelta del...

Se trata de la ilustración de un leopardo vigilante sobre la que se escribe una cita del teórico trotskista Ernest Mandel²⁴, que dice: “El leopardo no ha perdido sus manchas, el capitalismo es siempre el capitalismo: sus contradicciones internas se mantienen irresolubles”²⁵.

Por montaje de corte, un plano secuencia realizado cámara en mano recorre la estancia de una iglesia donde algunos hombres colocan colchones, descansan, y donde las mujeres con los niños en los brazos observan.



A la vuelta del grito...²⁶

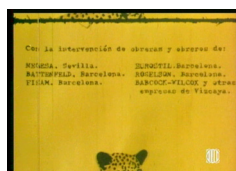
Mientras en *O Todos o Ninguno* los cineastas eran presentados por el trabajador, que junto a ellos componía el plano, en este film se establece una diferencia al servirse de una presentación más ortodoxa. El colectivo recurre a unos títulos de créditos más convencionales por cuanto que enumeran, por una parte, a los trabajadores que intervienen en el documental, y, por otra, al equipo técnico.

²⁴ Economista y político alemán (Francfort, 1923-Bruselas, 1995). <www.ernestmandel.org/es>.

²⁵ Esta cita hace referencia al Antiguo Testamento: “¿Mudará el etíope su piel y el leopardo sus manchas? Así también, ¿podréis vosotros hacer el bien habitados a hacer el mal?”. Jeremías 13: 23.

²⁶ Todos los fotogramas siguientes pertenecen al film que se analiza.

La riqueza de estos créditos viene por su incorporación al discurso desde lo pictórico. La ilustración de los planos con la figura del leopardo no solo permite la continuidad con el inicio del film desde una perspectiva estética, sino que adquiere valor simbólico a la vez que crítico al desarrollar el significado de la cita de Mandel. Las manchas del leopardo, conforme avanzan los créditos, van transformándose en el símbolo del dólar hasta quedar perfiladas en el último plano de los créditos.



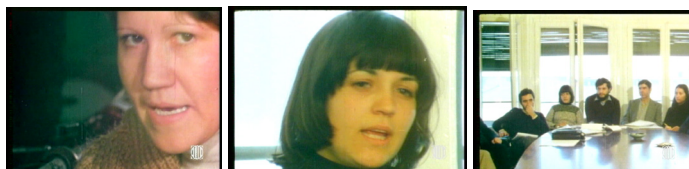
Atendiendo a la fuente original de la cita de Mandel (Jeremías 13:23, Antiguo Testamento), la lectura de esta transformación confirma la imposibilidad de hacer el bien de “aquellos habituados a hacer el mal”, como el leopardo no puede cambiar lo que es.

De nuevo surge la presencia de la mujer como una voz que se proyecta desde dos espacios: por una parte, se encuentra incluida dentro de la voz social del film, en los intertítulos que representan a la mujer cosiendo como “trabajadora explotada”; y, por otra, en la intervención de las mujeres en cada acción reivindicativa representada.

Así, las mujeres ocupan a lo largo del film un lugar-mirada por su visibilidad y por su capacidad de elaborar discurso de género que se distancia de la voz uniformizadora a la que se refiere Bruzzi (2006).



Las mujeres son representadas como parte de la clase obrera en una superación de los espacios privados que lleva a los contextos de lucha; y también son afirmadas con la doble condición, de género y de clase.



Así, la construcción de un discurso de género, en el que se explicita la doble condición femenina como elemento de doble lucha, evidencia la voz que permanece oculta bajo la tradición más ortodoxa del movimiento obrero. Esta mirada de la cineasta hacia lo evidente, pero invisible, contribuye al desarrollo de la conciencia crítica, ampliando la lectura del texto. Además, se dota de autoridad a la voz de la mujer en todos los ámbitos, siendo ésta capaz de desarrollar un debate interno sobre los modos de lucha.

En la secuencia donde se representa el conflicto de Eurostil, las mujeres inician un debate sobre la influencia de algunos sindicatos y su interferencia en las decisiones de las trabajadoras, donde algunas se sienten limitadas por el propio comité de empresa (Rodríguez Tejada, 1995). Esta capacidad de elaborar un discurso crítico es reconocida por Lisa al explicar el proceso de rodaje²⁷.

VII. LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE HELENA LUMBRERAS

Atendiendo a una breve muestra de la obra cinematográfica de Helena Lumbreras (Guardia, 2011: 105-175), en este estudio es posible concluir que la visión analítica y reflexiva de la realidad por parte de Lumbreras y Lisa permite dar un salto cualitativo de aquello que se ha entendido tradicionalmente por cine militante a un cine de intervención.

Desde el instante en el que se atiende la contradicción, desde el momento en el que el ser humano es proyectado contra sí mismo, se produce un choque

²⁷ Lisa explica cómo las mujeres no tenían ningún reparo en mantener el debate existente delante de la cámara, mientras que en el caso de los hombres, la "militancia" los llevaba a ser menos explícitos, aunque sí mantuvieran la misma visión que ellas. Mariano Lisa, entrevista 15/3/2008, Barcelona.

cognitivo que eleva el proceso fílmico a un estado de intervención sobre la realidad.

Por otra parte, el análisis fílmico permite establecer unas marcas estilísticas de escritura propias de un método de producción concreto. La composición del espacio requiere de una mirada que en numerosas ocasiones viene limitada por circunstancias materiales, como la imposibilidad de acceder a espacios de poder.

Así, la calle en ocasiones, y reductos privados como la casa, se convierten en espacios públicos de debate y acción (Babiano, 2007). Y es en éstos precisamente donde la presencia de la mujer adquiere una visibilidad frente a la ausencia de su imagen en la representación más convencional de las luchas. No se trata de una mirada femenina de la realidad, sino de una mirada de clase que entiende la presencia de la voz de la mujer en procesos históricos como un hecho imprescindible y existente.

La obra de Helena Lumbreras permite evidenciar el doble trabajo de las mujeres en el ámbito privado y doméstico, al convertir éste en un espacio de lucha y de intervención al tiempo que pretenden mantener su lugar en el mundo laboral. El estudio de su obra se convierte por tanto en fuente y agente de la Historia (Sánchez-Biosca, 2006), de manera que es posible una reescritura de ésta gracias al corpus cinematográfico.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (1992[1967]): *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Taurus.
- Augé, M. (2001): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Babiano, J. (ed.) (2007): *Del hogar a la huelga: estudios sobre trabajo, género y movimiento obrero bajo el franquismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Ballester, D. & Risques, M. (2001): *Temps d'amnistia. Les manifestacions de l'1 i el 8 de febrer a Barcelona*. Barcelona: Edicions 62.
- Barnouw, E. (2005): *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Blanco, L. (1996): "La escuela oficial del cine. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas". In: Medina, P. et alii: *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid-Ayuntamiento de Alcalá de Henares-Filmoteca de la Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura de la Comunidad Valenciana
- Bruzzi, S. (2006): *New Documentary*. London: Routledge.

- Bunge, M. (2007): *A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo*. Barcelona: Gedisa.
- Carrillo, J. (ed.) (2007): *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Arteleku-MACBA-UNIA.
- Ellis, Jack C. & McLane, Betsy A. (2005): *A New History of Documentary Film*. Nueva York: Continuum.
- García-Merás, L. (2007): “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)”. In: Carrillo, J. et alii (eds): *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Arteleku-MACBA-UNIA.
- Guardia, I. (2011): *El documental como herramienta de intervención social. El caso Sintel*. Berlín: EAE.
- Gubern, R. et alii (1995): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Hartt, F. (1989): *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal.
- Lenk, K. (2002): *El concepto de ideología. Comentario crítico y selección sistemática de documentos*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Linares, A. (1996): “Cine y clandestinidad en España”. In: Medina et alii: *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares.
- Lozano, J. et alii (1989): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Maqua, J. (1992): *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- Mukarovsky, J. (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nieto, J. & Company, J. M. (coord.) (2006): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las “Conversaciones de Salamanca”*. Valencia: IVAC-Generalitat Valenciana
- Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Tejada, S. (2004): “Compañeras: la militancia de las mujeres en el movimiento antifranquista en Valencia”. *Historia del Presente 4*.
- Rodríguez Tejada, S. (1995): “La otra igualdad. Feminismo y discurso sindical sobre la mujer”. In: Calvo, P. (coord.): *Discriminación de género en la negociación colectiva del País Valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana-Tirant Lo Blanch-CCOO.
- Sánchez-Biosca, V. (2006): *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.
- Vertov, D. (1984): “From Kino-Eye to Radio-Eye”. In: Michelson, A. (ed.): *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*. Los Ángeles: University of California Press.

White, H. (1992[1987]): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

White, H. (1992[1973]): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México DF: FCE.

Zimmer, C. (1976): *Cine y política*. Salamanca: Sígueme.