

RICO CINE POBRE

“EL CAMPO PARA EL HOMBRE” (1975)

Helena Lumbreras y el cine pobre de los pobres y para los pobres

Helena Lumbreras Giménez (1935-1995) y yo¹ realizamos un cine pobre. Éramos pobres. Helena se encontraba en el paro desde de octubre de 1971². Yo tenía un trabajo precario. Yo era profesor en una academia privada, instalada en un piso de un bloque de viviendas. Yo ganaba por mi trabajo, una cantidad que equivalía a la mitad del salario que cobraba en Laforsa³ en 1975 por su jornada legal un obrero no especialista, el cual podía doblar su salario si realizaba horas extraordinarias.

Helena Lumbreras y yo tuvimos dos hijas, nacidas entre el comienzo y la finalización del rodaje de *El campo para el hombre*. La maternidad de Helena impregnó beneficiosamente nuestra actividad como individuos, como pareja, como familia, como seres sociales y como cineastas. No podíamos pagar a una persona que cuidara de nuestras hijas. Cuando tocaba, Helena les amamantaba, en pleno día en el campo al aire libre, entre toma y toma cinematográfica. Íbamos siempre y a todo lugar la familia al completo por necesidad. Esta necesidad se manifestó favorable. La necesidad nos hizo semejantes a los campesinos pobres, que emigraban con sus familias para trabajar en la vendimia y en las otras recolecciones. Los campesinos nos acogían con simpatía solidaria y con confianza amable por doquier. Nuestras hijas gozaban de una pluralidad de madres, abuelas, tías, padres, tíos, hermanitas y hermanitos.

Nosotros mismos nos financiábamos el cine, que realizábamos. Para los jóvenes inquietos y motivados culturalmente de las décadas del 60 y del 70 del siglo pasado el cine era el arte más genuino y valioso⁴.

En el campo semántico del vocablo 'cine' tanto el público como las élites de la cultura y del poder, incluían sólo los productos cinematográficos realizados en el territorio bien

¹ Mariano Lisa Escaned (1945).

² Durante el curso 1970-1971 Helena Lumbreras y yo fuimos profesores interinos en dos institutos de enseñanza media de la provincia de Barcelona. En enero de 1971 promovimos en Barcelona y provincia una huelga. Fue la primera huelga de enseñanza no universitaria en España desde 1939, año del fin de la guerra civil española y del establecimiento de la dictadura del general Franco en toda España. Reivindicamos el cobro de nuestros sueldos por nuestro trabajo, que se nos adeudaba desde el mes de octubre anterior. Al día siguiente de la huelga cobramos todos los profesores el dinero que se nos debía pagar. El éxito de la huelga prendió el fuego del espíritu reivindicativo de los profesores no universitarios. Impulsamos una nueva huelga, demandando el reconocimiento de unos derechos básicos como trabajadores. La nueva huelga se produjo durante el mes de abril de 1971. Se secundó la huelga en 23 provincias de las 50, que integraban la administración del estado. Desde 1939 ninguna huelga laboral había alcanzado una extensión tal. Fuimos represaliados. La administración nos condenó al paro laboral a Helena Lumbreras y a mí. La delegación provincial del ministerio de educación escribió nuestros nombres en la lista de las personas que no podían ejercer la enseñanza en ninguna institución estatal.

³ Laforsa, empresa de laminados y forjados, cuya huelga famosa filmamos en *O todos o ninguno* (1976).

⁴ La tesis de la superioridad del cine sobre las otras artes no era nueva. Pudovkin, por ejemplo, en *Montage en Cinéma d'aujourd'hui et de demain*, Sovkспортfilm, Moscú, 1946, considera el montaje, que existe en todas las artes, como el momento más importante en la creación. Pudovkin afirma que el montaje alcanza su forma más completa en el cine. Pudovkin establece una jerarquía entre las artes. De menos a más, las artes se ordenarían así: pintura, escultura, música, literatura y cinematografía.

delimitado de la industria cinematográfica, privada, en el área capitalista, o estatal en los llamados 'países socialistas'. Más allá de los muros de ese recinto sólo existía la nada cinematográfica. Para los sesudos críticos oficiales, fueran de la derecha o de la izquierda aposentada, el cine que realizábamos los cineastas independientes de la industria era “no cine”. Los oficiantes del poder cinematográfico no descendían a ver aquel cine, que, académicamente, era “no cine”.

Lenguaje y palabra en el cine de Helena Lumbreras

Nuestra concepción y planteamiento del arte se insería en el ambiente cultural de la época en que nos había tocado existir. Helena vivió la década de los 60 en Italia, que conoció uno de los momentos culturalmente más brillantes y fértiles de su historia como estado único. En el ambiente cinematográfico de la década de los 60 del siglo XX se reivindica y destaca la palabra natural y la poética. Los cineastas más creativos critican el sonido tratado artificialmente, manipulado, esterilizado y convertido en producto aséptico de estudios bunkerizados, que no toleran los sonidos de la naturaleza y de la calle. Helena Lumbreras participó activamente en ese debate.

Uno de los cineastas inventivos es Pier Paolo Pasolini⁵. Sandra Mangini (1940), poeta feminista, gran amiga de Helena, puso a ambos en contacto. Pasolini había descubierto y lanzado al público la poesía de Sandra Mangini⁶ a comienzos de los años 60. Pier Paolo Pasolini financió la producción del filme militante de Helena Lumbreras *El cuarto poder* (1970).

En la segunda mitad de la década de los 50 del siglo XX, Helena recorrió los pueblos y las ciudades de España como protagonista femenina en el reparto de personajes de las obras, que representaba la compañía de Teatro Español Universitario de Madrid, cuando estudiaba Bellas Artes en esta ciudad. En Italia Helena vio mucho más cine y teatro que yo, que habitaba en España, un yermo cultural.

En aquella época, señaladamente para cuantos profesábamos una ideología y un talante de izquierda política, Bertolt Brecht era considerado el William Shakespeare del siglo XX. Helena había contemplado muchas representaciones de las obras de teatro de Bertolt Brecht. Helena también leyó y estudió las obras de teatro de Bertolt Brecht, incluidos sus escritos teóricos sobre el teatro. Brecht planteaba un teatro épico, revolucionario en forma y contenidos. En el juego de influencias entre el cine y el teatro, el cine mayoritariamente se desarrollaba como un espectáculo dramático, que seguía los cánones del teatro convencional burgués. Nosotros construimos un cine, que incorporaba las aportaciones de Bertolt Brecht. Como Bertolt Brecht en el teatro, nosotros también obrábamos un cine épico revolucionario.

⁵ Para no cargar las notas con una bibliografía desmesurada, mencionaré sólo un escrito, de los varios que Pasolini dedicó al tema de la palabra en el cine, en cuyo título se declara la tesis principal de su autor: P. P. PASOLINI, *La parola orale, meravigliosa possibilità del cinema (La palabra hablada, maravillosa posibilidad del cine)*, en “Cinema Nuovo” (“Cine Nuevo”), 1969, n. 201, pp. 363-367.

⁶ Una selección de poemas de Sandra Mangini está incluida, por ejemplo, en la importante antología de mujeres italianas poetas del siglo XX, *Italian Women Poets (Mujeres italianas poetas)*, edited by Biancamaria Frabotta, translated by Corrado Federici, Toronto: Guernica Editions, 2002.

Expondré brevemente aquellas ideas de Brecht, que integramos, en la práctica cinematográfica que constituiría *El campo para el hombre*, como elementos de la codificación cinematográfica en sus niveles grafológico, sintáctico, semántico y pragmático:

- El teatro épico convierte al espectador en un observador de una realidad general, expresada en argumentos. En el teatro épico el ser humano, modificable y modificante en un proceso histórico, es expuesto como objeto de estudio. El teatro épico estimula la actividad del espectador y le induce a tomar decisiones.
- El teatro épico se afirma como ópera. En la ópera épica la música es un componente mediador, que presupone e interpreta el texto, toma partido e indica el comportamiento.
- El teatro épico pone en pie de igualdad la palabra escrita (en títulos e intertítulos) y la palabra oral.
- El teatro épico expone imágenes autónomas en la representación.⁷

¿Por qué este interés por el teatro, si *El campo para el hombre* es un documental sobre la realidad? ¿Acaso *El campo para el hombre* describe el mundo como un teatro? En el film *El campo para el hombre* se describe la vida del campo y la vida del campo se describe como un film. Como la vida, *El campo para el hombre* empieza una mañana de primavera con niños, que transitan por el camino del aprendizaje, el camino de la escuela. En la mitad de *El campo para el hombre* los adultos realizan los trabajos del verano, la recolección del trigo y de los garbanzos, y del otoño, la vendimia. En el tramo final de *El campo para el hombre* emerge el invierno, con los trabajos de la recogida de la aceituna, el anochecer y la vuelta a casa de los jornaleros. *El campo para el hombre* cubre el ciclo del día. *El campo para el hombre* encierra el ciclo del año. *El campo para el hombre* esclarece el ciclo del día, el ciclo del año, el ciclo de la vida.

En *El campo para el hombre* la palabra es determinante. En *El campo para el hombre* la palabra natural no se maquilla en el estudio insonorizado ni se viste con las galas de la recitación del teatro convencional. En *El campo para el hombre* la palabra, no manipulada, se recoge de la boca de las personas que se muestran en el film⁸. La palabra campesina está plantada en la realidad.

⁷ La presente exposición de las tesis de Brecht es un resumen, adaptado a nuestra realización de *El campo para el hombre*, a partir de BERTOLT BRECHT *Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* [El teatro moderno es el teatro épico. Anotaciones a la Ópera “Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny”] (1931) en *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik* [Escritos sobre teatro. Sobre una dramaturgia no aristotélica], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1957. Observación: Por “dramaturgia no aristotélica” hay que entender ‘dramaturgia no burguesa’. La dramaturgia burguesa, que no es propiamente aristotélica, básicamente va desde la 2ª mitad del siglo XIX hasta la actualidad (la que cubre Brecht y aún pervive en este siglo XXI).

⁸ Este dato tiene una excepción. La anomalía es la voz profesional que, en el comienzo de *El campo para el hombre*, lee la empalagosa narración oficial, alegórica e idílica, de la situación del campo y del campesinado español. Redactamos el texto recurriendo a una escritura hiperliteraturizada, que imita el canon que se empleaba en tal tipo de literatura en los medios de comunicación institucionales, fuera cine de ficción o documental o producto televisivo. Para la lectura del relato buscamos una voz profesional masculina, porque invariablemente en dicho modelo sólo aparecía la dicción masculina. No es así en *El*

Las palabras suenan en cada plano cinematográfico como frutos de la realidad, con diversas texturas, tamaños, colores, formas, sabores, consistencias, aromas. Las palabras son descriptivas, amargas, narradoras, irónicas, líricas, vivas, dulces, trágicas. Son palabras que entrañan la fuerza elocutiva de la poesía. Son palabras naturales en toda su plenitud. Son palabras pronunciadas en el plató del campo. Son el rorro y el vagido, que escucha la madre y quien participa en la actividad maternal. Son las palabras del pueblo campesino.

El cine femenino, universal y potente de Helena Lumbreras

Por la necesidad ínsita en el *factum* cinematográfico que se está desarrollando, el cine documental, en *El campo para el hombre*, como en las otras obras militantes de Helena Lumbreras, no existe distanciamiento, no hay extrañamiento. La *Entfernung* (distanciamiento) y la *Entfremdung* (extrañamiento), asociadas, constituyen un principio basilar del teatro épico de Brecht: el actor debe mantenerse a distancia del personaje que interpreta; el actor debe extrañarse de las palabras y de las acciones del personaje que interpreta. En *El campo para el hombre* en un plano puede verse a un campesino que ríe, mientras se escucha una voz que habla con seriedad. Ahí no se estipula el extrañamiento. La asincronía simplemente nos señala que el campesino, que aparece en pantalla, no es el campesino cuya voz se escucha. Se trata de una medida de seguridad. Si la policía secuestraba una copia de *El campo para el hombre*, no podía acusar al campesino del delito de propaganda ilegal, pues resulta evidente la falta de relación entre la imagen y el sonido.

El extrañamiento de Brecht tiene la función de poner al espectador frente a las palabras y acciones del personaje. El actor separado de su personaje ejemplifica, manifiesta y delata la alienación propia de la sociedad capitalista. Con este expediente se facilita que el actor y el espectador tomen conciencia de su propia alienación y luchen por reconstituir su unidad individual y social.

En *El campo para el hombre* la *Entfernung* (distanciamiento) y la *Entfremdung* (extrañamiento) están sustituidas por la *Annäherung* (acercamiento) y la *Identifizierung* (identificación). En *El campo para el hombre*, como en el resto de filmes de Helena Lumbreras, se procura la simpatía, la empatía, la comunión con las personas, que intervienen en el film, y se invita a actuar a favor de una sociedad justa y libre.

La cineasta Helena Lumbreras, nacida en la mitad de los años 30 del siglo XX, se encuentra, en su dedicación cinematográfica, en una situación contradictoria. Helena Lumbreras tiene la mejor preparación cinematográfica, teórica y práctica, que ningún español haya tenido. Helena Lumbreras, en el país del que administrativamente es ciudadana, está totalmente excluida de la profesión cinematográfica en razón del cine que ella plantea y por ser mujer.

Helena Lumbreras, como mujer, debe estar en silencio, debe estar sometida, debe ser invisible.

campo para el hombre, porque los locutores profesionales varones con los que contactamos nos pedían, para intervenir, cantidades dinerarias, que para nosotros resultaban astronómicas. Pusimos la voz de una locutora, conocida de Helena y que, apercibida de nuestra situación, trabajó gratis.

Helena Lumbreras toma la palabra y alza la voz.

Frente a la verticalidad del poder capitalista, eclesiástico, patriarcal, machista, Helena Lumbreras pregonaba la horizontalidad del no-poder de la mujer. Enfrente de la pirámide jerárquica, Helena Lumbreras planta la esfera, comprensiva, incluyente, equilibrada, igualitaria,

El cine, como medio de comunicación social, ha estado y está secuestrado por el poder.

El cine ha sido convertido en una institución que obedece unas reglas e impone unas convenciones, determinadas por un mercado alienante y por un orden machista. Helena Lumbreras, cineasta en Italia, rechazó la institución cinematográfica y optó por salirse de ella.

Helena Lumbreras, convirtiéndose en cineasta militante, se comprometió con el pueblo oprimido. Helena Lumbreras se instaló en la España dominada por un poder dictatorial vesánico. Helena Lumbreras no quiso vivir como mujer sometida. Helena Lumbreras se afirmó, como cineasta y como mujer, frente al horror del abismo omnívoro del poder capitalista-machista. Helena Lumbreras luchó por una sociedad más justa y más libre.

Helena Lumbreras no cuenta con ningún apoyo del mundo cinematográfico. Helena Lumbreras sufrió en su propia carne y en su propia obra el repudio y el silencio de las instancias del poder. Helena Lumbreras no filma para el mercado ni para la gente bien, sea del oficio o de fuera del oficio.

Para resolver la contradicción a la que se enfrenta, Helena Lumbreras tiene que inventar el cine. Helena Lumbreras conecta la imagen y la palabra con el pensamiento y con la emoción natural. Helena Lumbreras siente la pasión por el lenguaje verdadero. Helena Lumbreras desvela la verdad de la vida.

Helena Lumbreras oficia cinematográficamente para la comunidad de las personas sin tierra y sin capital, de las personas excluidas, marginadas, ignoradas, explotadas. Helena Lumbreras comparte lenguaje y destino con esta comunidad. Helena Lumbreras realiza un cine claro, en el que se habla de personas y de cosas reales. Helena Lumbreras arroja lejos de sí el silencio y el aislamiento, impuestos por la cultura androcéntrica.

Helena Lumbreras alumbró un cine nuevo. Helena Lumbreras irrumpió con un cine naciente, que lanza contra el suelo el academicismo vidriado. Helena Lumbreras, mujer fuerte y valiente, realiza un cine primordial y valioso.

Yo gocé del privilegio de asistir y participar en la reinención del cine por Helena Lumbreras.

Nosotros trabajábamos y luchábamos por un arte pobre. Nosotros pusimos en acto un arte pobre. Para nosotros el arte pobre era el arte más libre y, por tanto, el arte más creativo. Para nosotros el arte pobre era el arte verdaderamente liberador. Nosotros luchábamos para que todos los seres humanos tuvieran la posibilidad de ser artistas. Nosotros luchábamos para que cualquier ser humano, que lo deseara, pudiera realizar cine.

Helena Lumbreras y la técnica cinematográfica

Querida lectora, querido lector, te pido algo de indulgencia, por lo que va a seguir. Trataré de cuestiones técnicas de una tecnología, que ha pasado a la historia, para quien hoy no tenga capacidad económica suficiente para llevar adelante un proyecto cinematográfico en película. Menciono las cuestiones técnicas como ejemplo de un planteamiento artístico en el que la falta de recursos económicos se suple con esfuerzo, con ingenio y con voluntad creadora.

Hablo de técnica, porque la técnica define el arte⁹.

La película más pobre que creamos Helena Lumbreras y yo se titula *El campo para el hombre*.

¿Por qué filmamos *El campo para el hombre* con película de 16 mm., un formato considerado no profesional?

El film de 16 mm. era más barato que el film de 35 mm. El film de 16 mm. requería de cámaras y proyectores también más baratos y además más manejables que las adecuadas para el film de 35 mm. En salas con capacidad para unas cien personas, que eran las que abundaban en locales de asociaciones, escolares, de parroquias de extrarradio urbano o de zonas rurales, donde se proyectaban películas independientes, alternativas, sociales, en la proyección, la calidad de la imagen de 16 mm era equiparable a la calidad de la imagen de 35 mm.

¿Por qué trabajábamos en 16 mm. y no en 8 y super 8 milímetros, películas más baratas y manejables?

Nosotros producíamos películas para el movimiento obrero y el movimiento popular. Pasábamos cine no comercial y de crítica político-social por barrios, por pueblos en ateneos, centros culturales, cineclubs, escuelas, etc. Necesitábamos copias de los films, para atender las peticiones y para tener repuesto en caso de que la policía nacional o la guardia civil secuestrara una copia de un film. La película de 8 y super 8 se fabricaba en material reversible, un material que, en el revelado, se convierte en material positivo. Si se quiere obtener copias del material ya revelado, se tiene que crear un internegativo, a partir del cual impresionar copias positivas. Este proceso resultaba más caro que rodar en negativo de 16 milímetros.

¿Por qué realizamos en blanco y negro *El campo para el hombre*?

El negativo en blanco y negro era cuatro veces más barato que el negativo de película en color. La gama de grises es más dilatada que la gama de colores de la película en color.

⁹ Hablando sobre el hecho artístico y la importancia de la forma, en las discusiones relativas a la teoría estética de la segunda media mitad del siglo XX, uno de los problemas abordados tenía que ver con el lenguaje, general o específico, del arte, y con su racionalidad y valor. Se puede encontrar información sobre el debate en torno a lo específico fílmico, por ejemplo, en GUIDO ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, Einaudi 1960; LUIGI CHIARINI, *Arte e tecnica del film*, Laterza, 1962; PIO BALDELLI, *Film e opera letteraria*, Marsilio Editori, 1964. Menciono estas tres obras, porque Helena Lumbreras y yo las leímos y las comentábamos.

El blanco y el negro son más puros en la película en blanco y negro que en la película en color.

¿Cuál era nuestro equipo cinematográfico?

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 (distancia focal corta), un objetivo normal (distancia focal media) y un teleobjetivo (distancia focal larga). 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.

Nuestra cámara Paillard Bolex de 16 mm la estaba desnuda de todo accesorio:

- No disponíamos de chasis acoplables a la cámara, para trabajar con carretes de 120 metros, que daban para algo más de 10 minutos de filmación¹⁰.
- Carecíamos de motor eléctrico adjunto a la cámara, con el que filmar desde más de 28 segundos hasta toda la película de un rollo en una sola toma. La cámara sólo disponía de un mecanismo de cuerda para arrastrar la película en la filmación. La cuerda dura unos 28 segundos. Conclusión: No podíamos rodar planos que duraran más de 28 segundos. Puesto que el material filmado consistía en fragmentos breves, el ritmo del film sería rápido. Por esta razón construimos *El campo para el hombre* como una sinfonía clásica¹¹.
- La cámara no estaba acondicionada 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.
- No teníamos trípode. *El campo para el hombre* es una película rodada íntegramente a mano o utilizando soportes naturales, como troncos de árbol, piedras, mesas, etc., para sostener la cámara. El rodar a mano propició que utilizáramos preferentemente el objetivo gran angular. Este es el objetivo que tiene el ángulo de visión más amplio. La mayor amplitud de ángulo visual tiene la ventaja de que la visión del movimiento, encuadrado en un paralelepípedo fijo resulta menos molesta –mareante– para el ojo del espectador. Además, un ángulo de visión amplio propicia que el tema del film, es decir, el campo, tenga el protagonismo visual que le corresponde. Este género de filmación contribuye a que *El campo para el hombre* tenga un aire épico.

¹⁰ La película se expende en rollos de 30 y de 120 metros.

¹¹ La sinfonía clásica se compone de cuatro movimientos : el primero, el tercero y el cuarto suelen ser respectivamente un alegre, un minueto y un rondo; éstos son, por su naturaleza, movimientos rápidos. El segundo movimiento es de ritmo lento, pero, porque se compone de diversas partes (al menos dos solos contrastantes; tal es el caso de *El campo para el hombre*) sus estrofas (sus escenas) son cortas.

- No contábamos con ninguna lámpara o foco cinematográfico. La luz de *El campo para el hombre* en interiores y exteriores es siempre la natural de los escenarios, abiertos o cerrados, cubiertos o sin techo.
- No dispusimos de magnetófono profesional para las tomas sonoras. Utilizamos un magnetófono popular de cassette. Por su tamaño era fácil de transportar a cualquier lado y de ocultar a los ojos de la policía.

¿Cuál es el tratamiento del sonido en *El campo para el hombre*?

El sonido de *El campo para el hombre* no fue filtrado ni tratado en estudio. La banda sonora de *El campo para el hombre* conserva los ruidos y las voces, los ecos y los ruidos, el son y el bullicio de la grabación original.

Los cassettes de sonido eran baratos para nuestros bolsillos. Grabamos infinitas horas. En nuestras grabaciones¹² no nos presentábamos con una batería de preguntas cerradas. Proponíamos temas, insinuábamos problemáticas y dejábamos que la persona interpelada se despachase a su gusto. Buscábamos un habla natural, espontánea, desinhibida. Dejábamos libertad de expresión en cuanto a los temas y no cortábamos las intervenciones. Aceptábamos cuanto se nos decía.

De regreso Barcelona, escuchábamos las intervenciones orales una y otra vez. Prácticamente nos las aprendíamos de memoria. Atendíamos a los matices, a las inflexiones, al modulado de la dicción. Nos fijábamos en las emociones, en el carácter, en la personalidad de las voces de los sujetos hablantes. Buscábamos la coherencia de pensamiento y el estilo de expresión de cada campesina o campesino, para incorporarlos al film.

¿Cuánto material filmado rechazamos en el montaje de *El campo para el hombre*?

Los rollos de película eran caros para nuestra economía de subsistencia. En el cine europeo de la época se rodaba en la proporción de 1/10. En el montaje de las películas comerciales se desechaban las nueve décimas partes del material filmado. Para *El campo para el hombre* rodamos en la proporción de 1/1. Para *El campo para el hombre* montamos prácticamente el 100 x 100 de la película impresionada.

¿Qué tiempo empleamos en producir *El campo para el hombre para el hombre*?

Comenzamos a trabajar en la idea de producir un film sobre la situación social del campesinado español en el mes de septiembre de 1971. Recopilamos toda la bibliografía sobre el tema en los ámbitos económico y social, y la estudiamos. Entrevistamos a economistas, sociólogos y periodistas que habían realizado reportajes sobre el tema. La intención primera era realizar un largometraje crítico, a modo de gran ensayo, que abarcara toda la realidad del agro español. Buscamos apoyo económico de TVE, productores de cine, universidades, centros de estudios de bancos y cajas de ahorro, particulares. No obtuvimos ningún resultado. Entonces dijimos: “los pobres tienen que estar con los pobres”. Decidimos ocuparnos tan sólo del campesinado pobre.

¹² En el castellano de España de la época el término ‘grabación’ significaba exclusivamente ‘registrar sonido’.

En septiembre de 1972 rodamos los trabajos de los vendimiadores jornaleros en la comarca barcelonesa del Penedés. El 4 de julio de 1973, en Santiago de Compostela, comenzamos a rodar la parte dedicada al campesinado gallego pobre. Acabamos de rodar entre el campesinado andaluz sin tierra el 28 de julio de 1975 en Los Corrales (Sevilla).

El montaje lo realizábamos a medida que disponíamos de material filmado y grabado. En casa contábamos con una moviola de juguete, un artefacto de plástico con una pantalla mínima y un dispositivo de dos brazos donde se colocaban dos bobinas, una con la película positivada y la otra que recibía la película que se hacía pasar, mediante una manubrio, por la mirilla, para que el fotograma se viera ampliado en la pantalla. Seleccionábamos, ordenábamos y pegábamos los fragmentos de film. Cuando contábamos con una cierta cantidad significativa de material trabajado lo mostrábamos en Barcelona, o en Osuna, en Los Corrales, o allí donde se encontraban las campesinas y los campesinos que intervienen en el film y personas interesadas socialmente por el campo. En estos pases construíamos el discurso del film.

Helena Lumbreras en Roma, en un estudio de montaje de Cinecittà, del 24 al 28 de noviembre de 1975, dio la forma definitiva a *El campo para el hombre*.

Como mi trabajo por cuenta ajena era necesario para el mantenimiento de nuestra familia, filmamos el campo y su actividad en las tres estaciones en la que se producen las vacaciones escolares, a saber, el invierno, durante las vacaciones de navidad; la primavera, durante las vacaciones de semana santa; el estío, con dos meses de vacaciones.

¿Por qué *El campo para el hombre* es un medimetroraje y no un largometraje?

Todo el cine militante de Helena Lumbreras está realizado en el formato del medimetroraje. En el cine comercial, tanto en Hollywood como en Europa, la duración estándar de los filmes en aquella época era de 90 minutos. Basándose en estudios de mercado *made in USA*, se estipuló que debía ser así, por la razón cinematográfica de que las marcas comercializadoras de helados deben vender su producto en los cines. Para nosotros la duración no obedecía a parámetros económicos. Si hubiéramos valorado que *El campo para el hombre* fuera un largometraje, simplemente habríamos tardado más tiempo en realizarlo.

Nuestro cine es un cine de intervención en el que el espectador se implica. Está pensado para insertarse en una sesión, que consta de una presentación del film, de su proyección y de un debate posterior donde se hable de la película y/o de otros temas que puedan interesar al público.

El ojo sabio de Helena Lumbreras

Disponíamos de poca película. Antes de filmar, acompañados y asesorados por las personas que aparecen *El campo para el hombre*, recorríamos los campos y estudiábamos los lugares que a todos nos parecieran más adecuados. Respetábamos el punto de vista de la campesina o campesino y traducíamos, sirviéndonos de la cámara, su mirada significativa puesta sobre su medio de vida y de trabajo.

En nuestro cine documental no manipulábamos la realidad, para alcanzar nuestros objetivos. Nos concertábamos en obviar que nuestro pensamiento, condicionado por tics y hábitos adquiridos en la sociedad urbana en que vivíamos, marcara nuestra manera de encarar la visión de la realidad humana y natural del campo.

Para evitar visiones sesgadas, practicábamos la *epokhé* fenomenológica, que postula Edmund Husserl¹³, uno de los procreadores de la filosofía del siglo XX. Nos adiestrábamos en la suspensión del juicio (*epokhé*) en el ejercicio de mirar el campo. Poníamos entre paréntesis nuestros preconceptos. Nos limpiábamos de nuestros prejuicios de habitantes de la sociedad industrial del neocapitalismo consumista. Adoptábamos la actitud desinteresada de una espectadora o espectador a quien los objetos se le presentan como fenómenos, en la manera en que se dan ellos mismos, para contemplar su ser.

Nos acercamos al campo con una ascesis previa en una visión desprendida de preconcepciones recibidas, como cinéfilos que tratan de ver cada obra cinematográfica tal como aparece en pantalla, no como quisiéramos que fuera. En el mirar al mundo, Helena Lumbreras me superaba ampliamente. Helena Lumbreras me adelantaba como cineasta formada en la mejor escuela cinematográfica del mundo, el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma; como estudiosa del cine; como realizadora y guionista en la RAI y en la cinematografía italiana; como pintora paisajista de primer orden.

Helena era una compañera y una maestra sabia, que me ayudaba a que yo me pusiera a su altura. Yo tenía como modelo a Sócrates, que siguió la enseñanza de dos mujeres, Aspasia, sabia en retórica, que adiestró a aquél en la búsqueda de la verdad a través del razonamiento recto, y a Diotima, sabia sacerdotisa de Mantinea, que le convirtió en filósofo, amante (filos) de la sabiduría (sofía), enseñándole la vía del amor por la que se alcanza la verdad.

Para lograr una mirada ingenua, libre, primigenia pedíamos asesoramiento a las campesinas y campesinos. Las campesinas y campesinos nos enseñaban. Helena Lumbreras y yo no estuvimos en el campo como maestros. Estuvimos en el campo como discípulos de quienes viven, trabajan, aman, gozan y sufren en el campo. Fuimos alumnos de las campesinas y campesinos.

Acudimos a la fuente de la palabra del pueblo, de la que brota la literatura popular y la literatura culta de altura y calidad, la tragedia y la comedia de la antigua Grecia, el teatro de Shakespeare, la narrativa de Cervantes.

El texto de *El campo para el hombre* tiene una unidad temática y también de tono. *El campo para el hombre* se configura en una unidad de fértiles variedades individuales.

La palabra de las campesinas y campesinos es parte sustancial de *El campo para el hombre*. Con la palabra de las campesinas y campesinos se construye tanto la melodía

¹³ Helena Lumbreras sabía de Edmund Husserl y conocía alguna de sus obras, que había adquirido y leído en Italia en la década de los 60. En la 1ª mitad de los 70 Helena Lumbreras cursó las especialidades de historia y de filosofía en la Universidad Autónoma de Barcelona. Yo era licenciado en filosofía y ejercía como profesor de filosofía en bachillerato.

como el ritmo de *El campo para el hombre*. *El campo para el hombre* es un film sinfónico.

MARIANO LISA ESCANED (MARO)

Barcelona, 2 de septiembre de 2014.

Corregido y aumentado en Barcelona a 14 de octubre de 2014.

FILMOGRAFÍA DEL CINE MILITANTE DE HELENA LUMBRERAS

SPAGNA '68. "El hoy es malo, pero el mañana es mío". 1968.

Ficha técnica

Idea, guión, sonido, montaje y dirección: Helena Lumbreras.

Música: Raimon.

Fotografía: Lorenzo Soler (las secuencias de Barcelona) y Helena Lumbreras.

Formato: 16 mm.

Película: BN

Sonido óptico.

Duración: 27,35 minutos.

Producción: Unitelefilm (Roma).

EL CUARTO PODER. 1970.

Ficha técnica

Idea, guión, sonido, montaje y dirección: Helena Lumbreras.

Fotografía: Lorenzo Soler y Helena Lumbreras.

Música: Anna Ricci.

Formato: 16 mm.

Película: color.

Sonido óptico.

Duración: 36,40 minutos.

Producción: Helena Lumbreras.

EL CAMPO PARA EL HOMBRE. 1973-1975.

Ficha técnica

Idea, guión, fotografía, sonido, montaje y dirección: Helena Lumbreras y Maro Lisa.

Música: Josep Cercós, Quico Peña (romance) y Julia León (canción).

Formato: 16 mm.

Película: BN

Sonido óptico. Duración: 48,27 minutos.

Producción: Helena Lumbreras y Maro Lisa .

O TODOS O NINGUNO. 1976.

Ficha técnica

Idea, guión, fotografía, sonido, montaje y dirección: Helena Lumbreras y Maro Lisa.

Música: Ramón Rulo (canción) y Julia León (romance).

Formato: 16 mm.

Película: color.
Sonido magnético. 40 minutos.
Producción: Colectivo de Cine de Clase.

A LA VUELTA DEL GRITO. 1978.

Ficha técnica

Idea, guión, fotografía, sonido, montaje y dirección: Helena Lumbreras y Maro Lisa.
Música: Luis Mendo.
Grafismo: El Cubri.
Formato: 16 mm.
Película: color.
Sonido magnético.
Duración: 40,36 minutos.
Producción: Colectivo de Cine de Clase.