Tesis de Máster “Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural”. Universidad de Murcia - Curso 08-09.

EL MOVIMIENTO OBRERO EN EL CINE

José Hernández Rubio.

ESTRUCTURA-GUIÓN:

-Introducción ……6

-**Justificación-Objetivos**……7

1.- PRIMERA PARTE: NOCIONES DEL "MOVIMIENTO OBRERO EN EL CINE"

1.1.- **Conceptos básicos**……17

1.2.- **El Movimiento Obrero y su relación con el Cine Social y Político**.....20

1.2.1.-Nociones del Cine Social y Político……20

1.2.2.-La representación del movimiento obrero en el cine social y político…….21

1.2.3.-La representación del movimiento obrero en el cine político institucional.23

1.3.-**El movimiento obrero y el Cine Militante**……24

1.4.-**El papel de la censura**……25

2.-SEGUNDA PARTE: FACTORES INHERENTES AL MOVIMIENTO OBRERO A TRAVÉS DEL CINE

2.1.-La conciencia de clase trabajadora.....31

2.2.-Tipos de manifestaciones obreras y la represión.....32

2.2.1.- La clandestinidad.....33

2.2.2.- La violencia.....34

2.2.3.- El sindicato.....35

2.2.4.- La represión.....36

2.3.-La Huelga.....37

2.3.1.-Nociones de la huelga en el cine.....37

2.3.2.-La huelga como elemento principal.....39

2.3.3.-La huelga como elemento secundario.....43

2.3.4.-La huelga en diferentes sectores.....45

2.4.-La reivindicación de la mujer trabajadora.....49

2.4.1.-Nociones.....49

2.4.2.-La mujer reivindicativa en varios ámbitos.....51

2.4.3.-La mujer trabajadora en el ámbito doméstico……53

2.5.-El desempleo……55

2.5.1.-Causas del desempleo en el cine……55

2.5.2.-Las etapas del desempleo en el cine……57

2.5.3.- El paro juvenil……59

2.5.4.- Los desempleados marginados……60

2.6.-La inseguridad en el trabajo……63

2.6.1.- Nociones sobre la inseguridad laboral en el cine……63

2.6.2.- La inseguridad laboral en varios sectores……64

2.6.3.- La cuestión psicosocial……66

2.7.-La explotación infantil……67

2.8.-Los movimientos migratorios……68

2.8.1.- Causas de los movimientos migratorios……68

2.8.2.- Estados Unidos: tierra de oportunidades……69

2.8.3.- Los movimientos migratorios en Europa……73

2.8.4.- El caso español……75

3.- TERCERA PARTE: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL MOVIMIENTO OBRERO A TRAVÉS DEL CINE

3.1.- Introducción.....79

3.2.- Orígenes: 2ª mitad del S.XIX.....82

3.3.- Los años previos a la Revolución de 1917.....85

3.4.- Desde 1917 hasta la Segunda Guerra Mundial.....93

3.4.1.-La Revolución Soviética y el Realismo Socialista.....94

3.4.2.-La República de Weimar.....100

3.4.3.-La Gran Depresión y el New Deal.....105

3.5.- La Italia de posguerra.....112

3.6.- La política antiobrerista de los EE.UU de los cincuenta.....116

3.7.- Panorama mundial del último tercio del S.XX-principios S.XXI

3.7.1.- Europa.....122

3.7.2.- Estados Unidos.....135

3.8.- El caso español.....138

Conclusiones.....148

Filmografía.....152

Bibliografía.....161

INTRODUCCIÓN:

El cine ha aportado innumerables obras de excelente calidad artística concebidas desde el más puro entretenimiento o goce estético, y además, ha sabido representar con igual maestría situaciones sociales de gran diversidad donde han primado los sentimientos o las simples vivencias de los protagonistas. Esos aspectos sociales apenas han tenido cabida en un tipo de cine llamado de ocio, por el contrario, ha sido en otra tipología más minoritaria donde la labor del creador cinematográfico se ha basado en plasmar de manera sincera, las más de las veces, la realidad de ciertas coyunturas problemáticas inherentes al hombre del siglo XX.

El mundo laboral no ha escapado a ese reflejo en el celuloide, y el ámbito obrero, inmerso en ese tipo de cine social, se ha visto favorecido por la labor de directores, guionistas, escritores, etc., que han querido elevar a la categoría de arte la complejidad de las relaciones humanas en ese mundo del trabajo; y es entonces cuando el binomio trabajo-derechos sociales, casi siempre arbitrario, ha sido el origen de los conflictos representados en la gran pantalla. Son múltiples los factores inseparables a la condición del individuo trabajador, o de amplios colectivos, que el cine ha recogido muchas veces de manera impecable: la emigración (forzosa o no), el desempleo marginador, la explotación de la mujer, la inseguridad de la actividad en sí y por supuesto, **el movimiento obrero.** Numerosas realizaciones a lo largo de la Historia del Cine han representado fidedignamente el carácter asociativo del trabajador en aras de reivindicar mejoras salariales y sociales; películas de ficción y documentales imprescindibles que a lo largo de diferentes países y momentos nos han acercado a una mejor comprensión del historiográficamente llamado “Movimiento Obrero”, y

todo gracias a al interés e implicación con los grupos humanos más humildes, los más explotados laboralmente. Directores consagrados como Sergei Eisenstein, John Ford, Elia Kazan, o bien otros más actuales también esenciales como Andrezj Wajda, Martin Ritt o Ken Loach, han aportado al Cine obras maestras que han tratado el movimiento obrero desde las distintas vicisitudes que lo rodean, casi siempre ensalzando su necesaria implantación para proteger los intereses de los "trabajadores de clase", es decir, de ese sector laboral más concienciado como tal, igualitario, numeroso y desprotegido.

JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El interés que suscita la relación que el Movimiento Obrero y el Cine ha tenido desde las primeras proyecciones, se traduce en una mejor comprensión de las circunstancias que han envuelto al hombre moderno en tanto que sujeto productivo y agrupado en un colectivo en la defensa de su misma subsistencia, frente al papel antagónico jugado por la entidad dueña de la producción. Ya que la historia del cine ha apostado por géneros y tipologías casi ajenas al mundo del trabajo, este estudio de investigación tratará de aproximarse a aquellas realizaciones cinematográficas que han intentado indagar, directa o indirectamente, en el asociacionismo de sus protagonistas en el ámbito laboral.

Por tanto, **la justificación** de este trabajo radica en los **tres apartados fundamentales** de que consta, atendiendo por un lado, a la necesidad de definir lo más acertadamente posible la relación del movimiento obrero y el cine, y por otro, la necesidad acercarnos

a un estudio de las diversas coyunturas obreristas en relación a su expresión cinematográfica, para después incluirlas en los distintos periodos históricos contemporáneos.

Cabe señalar que **la bibliografía** hallada sobre la relación entre el movimiento obrero y cine ha sido escasa (aunque muy valiosa), pues los manuales se ciñen a puntuales aspectos laborales, sin que apenas existan otros libros que hayan tratado de manera conjunta el mayor número de factores favorables o adversos de los trabajadores unidos desde sus inicios a través del cine. Por ello, **otra justificación** de primer orden será acometer una síntesis de la información que nos ofrecen dichos libros, enmarcada en las tres partes, para dilucidar qué, cómo y cuándo se ha producido la representación obrera en el cine a través de lo publicado sobre ello.

Sin duda, la investigación más exhaustiva sobre el tema, **el trabajo más completo**, ha sido el desarrollado por el crítico cinematográfico y profesor titular de Arte de la Universidad de Barcelona José Enrique Monterde en su libro *La imagen negada: representación de la clase trabajadora en el cine*[1]. En este libro asistimos a una coherente clasificación de los aspectos más inherentes al mundo del trabajo, desde una perspectiva de conjunto, esto es, todos los factores que determinan la calidad de la actividad laboral, desde la interpretación que el cine ha realizado en sus diversas formas y bajo la responsabilidad de ciertos cineastas. Por otro lado, Monterde ha recurrido a numerosos ejemplos de la historia del cine en multitud de ámbitos, algunos

[1] Monterde, José Enrique, *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997

desconocidos para el gran público, no sólo para asociarlos a las cuestiones más significativas del mundo laboral, y por ende al mundo obrero, sino también para ubicarlos en diversos periodos de la historia contemporánea. También es conveniente citar el libro del crítico y cineasta P.Uris Escolano "Cine y Movimiento Obrero", de donde se puede seleccionar una inestimable información para el objetivo de este trabajo, sobre todo atendiendo a la aclaración de algunos conceptos prioritarios, ya que se trata de una visión general desde un criterio marcadamente obrerista. Dicho libro nos ofrece, además, diversos ejemplos cinematográficos de primer orden, comentando sus características más importantes. Por el contrario, como se indicaba con anterioridad, la mayoría de la bibliografía consecuente con el tema que nos ocupa se ha basado en **monografías sobre determinados factores puntuales**. Así, la colección *CINE Y DERECHO (*Editorial Titant lo Blanch, Valencia) posee un título muy importante al respecto, del que se ha sintetizado cierta información imprescindible para elaborar algunas partes de este trabajo: *La Huelga y el Cine. Escenas del conflicto social* (Editorial Tirant lo Blanch, 2006) coordinado por el profesor de la Universidad de Valencia Benjamín Rivaya. De este libro se ha entresacado el fundamento que quizá marca la columna vertebral del asociacionismo obrero: la huelga como derecho de todo trabajador, ejemplarizada además por medio de varias películas trascendentales como son *La huelga* (*Stacka*, S. Eisenstein, 1924), *La sal de la tierra* (*The salt of the earth*, H.J.Biberman, 1954) o *Recursos Humanos* (*Ressources Humaines*, L. Cantet, 1999). Dicho manual también ha servido para elaborar algunos párrafos de la tercera parte. Otros libros manejados no menos importantes son aquellos que, aun no estando dedicados de manera directa a la cuestión de la representación obrera en el cine, **sí contienen capítulos o páginas primordiales** que explican en profundidad esta

relación. Un ejemplo podría ser *La vida humana a través del cine. Cuestiones de antropología y ética,* en su capítulo 16 *Cine y trabajo,* de las profesoras Consuelo y Gloria Tomás y Garrido en la editorial Ediciones Internacionales Universitarias. No obstante, según vaya avanzando este trabajo en sus partes sucesivas, se irá indicando la bibliografía más relevadora de donde se han extraído las nociones afines a la cuestión laboral sujeto de estudio, para intentar comentarla y aclararla con mejor resultado.

Las tres partes señaladas, fruto de esa síntesis extraída de las fuentes bibliográficas y del visionado de varias películas, explicarían en su totalidad una parcela del cine en la que la representación obrera ha sido la protagonista.

El objetivo de **la primera** versará sobre la necesidad fundamental de dilucidar la relación entre el cine y el movimiento obrero, poco representada como se ha comentado, pero sí extendida a lo largo de la historia del séptimo arte. Sin existir un concepto definido, si podremos acercarnos a **la noción que se tiene de esa relación,** para aclarar desde el principio cómo a través del cine se ha plasmado la defensa de los intereses de amplios colectivos de trabajadores unidos (se hace necesario distinguir la diferencia entre estos grupos y otros colectivos con menor capacidad de aglutinarse, aun siendo así mismo trabajadores, por lo que han tenido menor importancia en el cine). Otra cuestión esencial para explicar la idiosincrasia de esta inusual práctica cinematográfica, será indicar su ubicación en la diversidad de géneros cinematográficos al uso. La realidad humana del movimiento obrero plasmada en la pantalla debe incluirse en un tipo de **género social y político**, dada sus características innatas a ello. También resulta fundamental indicar la correspondencia entre el

movimiento obrero y un tipo de cine también político desde un punto de vista **oficialista**, protegido por un gobierno, muy diferente al **cine militante,** aunque ambos han tratando fielmente la tipología de la cuestión obrera, con rasgos bien definidos y significativos de una forma de utilizar el cine eminentemente práctica. En un de cine de estas características no se puede dejar de comentar el papel de **la censura**, factor omnipresente practicado por multitud de gobiernos totalitarios en contra de la libertad de expresión sobre la difícil coyuntura de la clase obrera.

La segunda parte constará sobre una variedad de **temas cruciales** que desde siempre han envuelto a la actividad laboral. Son elementos inequívocos de todo tipo de trabajo, máxime del ámbito propiamente obrero, que el cine ha representado de diversas maneras como diversas son las improntas de ciertos cineastas, y diversos son los momentos históricos donde se han producido. Uno de los temas primordiales será analizar **los tipos** en los que el movimiento obrero se ha constituido para lograr sus metas, y su reflejo magistralmente representado en el cine. Se recogerán ejemplos que reflejan el carácter primigenio, espontáneo, violento, u organizado desde un sindicato, que si en principio parecen distantes, poseen una finalidad común siempre en protesta contra el **elemento antítesis** del colectivo de trabajadores: un empresario explotador, fuerzas del orden represoras, o el mismo sistema socioeconómico arbitrario, elementos que los cineastas han señalado sin tapujos desde una fuerte carga crítica. También el cine ha sabido recoger de manera brillante otro tema crucial: **la conciencia de clase** del trabajador, con el asociacionismo obrero como método indiscutible para conseguir derechos sociales. Por ello, se hace necesario comentar los momentos cinematográficos más representativos de esa conciencia: las reuniones, las asambleas,

el liderazgo y sobre todo **la huelga,** cuestión principal inextricablemente relacionada con el resto. Como elemento central o como elemento secundario, la noción de la huelga en el cine servirá para entender mejor el porqué de su manifestación, de su concepción como espectáculo cinematográfico. Un apartado esencial que expone la variedad del fenómeno huelguístico está relacionado con su expresión a través de los **sectores laborales,** donde las películas y los documentales han reflejado la problemática laboral de manera directa y veraz: movimientos campesinos, revueltas mineras, conflictos en la industria o protestas del funcionariado, muchas veces desde el más puro anonimato de sus actores. **El papel de la mujer** en el mundo del trabajo es otra característica primordial del movimiento obrero en el cine, que en la mayoría de las ocasiones ha contemplado su protagonismo en un segundo plano. No obstante, existe un buen número de realizaciones donde la figura femenina ha destacado en la acción reivindicativa, a veces suplantando al hombre. Un factor estructural en la historia del movimiento obrero es **el desempleo.** Desde diversas perspectivas, dramáticas, críticas e incluso cómicas, ciertos cineastas han abordado las distintas fases, edades y situaciones sociales de la figura del parado, en tanto que ser humano impotente ante la escasez de perspectivas laborales y las repercusiones que tiene en el movimiento obrero. Fundamental será exponer otra cuestión muy en boga en la actualidad asociada a las condiciones en que se desarrolla el trabajo: **la seguridad y la salud laboral** -hay que matizar que los accidentes y las enfermedades laborales, han sido una constante desde siempre, aunque haya sido recientemente cuando las sociedades han tomado conciencia-. Existen ejemplos cinematográficos muy representativos donde se ha abordado abiertamente esta problemática. **Los movimientos migratorios y el exilio**, voluntarios o forzosos, también han sido temas

de especial sensibilidad muy relacionados con el movimiento obrero, ya que la mayor parte de las veces se han producido como consecuencia de la búsqueda de trabajo, además de la propia subsistencia. Aquí se estudiará el tratamiento que el cine ha imprimido a los movimientos migratorios desde la perspectiva laboral, dejando de lado las causas ideológicas, más relacionadas con cuestiones religiosas o políticas, y analizando dichos movimientos en aquellos países donde más se han producido: el mundo occidental. Por último, también resulta de vital importancia citar y comentar aquellas obras cinematográficas que han recogido la **explotación infantil** en el mundo del trabajo, fenómeno frecuente en todo sector productivo que los cineastas, como en el resto de las cuestiones asociadas al movimiento obrero, han denunciado sin reservas desde su compromiso con los grupos de trabajadores más indefensos.

La tercera parte la forman los distintos **periodos históricos** de nuestra era contemporánea, donde el movimiento obrero ha tenido especial ímpetu, con la historia del cine como fenómeno paralelo y soporte de las manifestaciones de los trabajadores. Desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, diversos estadios del movimiento obrero se han integrado en los modos de hacer cine de un país, atendiendo a los recursos económicos, a las técnicas y sobre todo al talento de los cineastas. Otro objetivo prioritario será el de analizar esa irremediable relación. Además, se ha de tener en cuenta que la historia del movimiento obrero ha estado representada por las respectivas **corrientes estéticas** de la historia del cine, que en determinados momentos se han producido en uno o en varios países, fruto de la evolución artística y de los gustos dominantes de dichas corrientes, alumbrando realizaciones muy significativas.

Para explicar mejor las características anteriores de las tres partes de este trabajo, en cada una se citarán películas a modo de ejemplo esclarecedor (también en las subdivisiones de dichos epígrafes), en donde se esbozará sólo algunos rasgos afines a las características, extraídos de las tramas. Por tanto, apenas se entrará a analizar las cualidades estéticas y técnicas de dichas películas, debido al interés en la importancia de los contenidos.

PRIMERA PARTE:

NOCIONES SOBRE MOVIMIENTO OBRERO EN EL CINE

Para abordar esta primera parte, es imprescindible introducir ciertos conceptos básicos sobre la investigación que nos ocupa, que van a influir de manera incuestionable en las dos partes siguientes, además de ubicar el fenómeno del movimiento obrero en una tipología cinematográfica determinada.

1.1 CONCEPTOS BÁSICOS

Cualquier realización cinematográfica, documental, corto o largometraje de ficción, supone un espectáculo de mayor o menor calidad artística. Como se apuntaba en la introducción de este trabajo, la mayoría de las obras del séptimo arte se han concebido para deleitar, hacer disfrutar o hacer reflexionar, al espectador. El Cine como diversión es una premisa que ha permanecido durante largos años en el subconsciente colectivo. La necesidad del espectáculo en sus más variadas formas ha sido demandada por un público ávido de ilusión, de distracción, además de proporcionar cierta dosis de felicidad inocente mediante la fascinación de una historia sugerente proyectada en la pantalla.

Un concepto de cine que representa una **actividad nada lúdica** y que ocupa buena parte del tiempo diario del ser humano, como es **el trabajo,** es todo lo opuesto a ese de cine de evasión, pero que se ha llevado a cabo durante los más de cien años de Cine en ciertas realizaciones no convencionales. Inmerso en la cultura del ocio, el cine comercial se ha limitado a expresar infinidad de tramas basadas en las más variadas

cuestiones, olvidando la cuestión laboral como germen de la supervivencia cotidiana, apenas representada o esbozada en un papel secundario.

Resulta fundamental antes de analizar lo que supone el mundo obrero a través del cine, detectar otros dos conceptos esenciales: **qué tipo de clase trabajadora** pertenece a esa coyuntura, para después explicar **el porqué de su "movimiento"** y su plasmación cinematográfica.

Si bien es cierto que el trabajo abarca sectores sociales de muy diversa índole, aquí se pretende resaltar mediante ejemplos cinematográficos, **la idiosincrasia del tipo de trabajador perteneciente a los sectores más desprestigiados** y sometido a una rutina que le despersonaliza, a un salario que le limita y en ocasiones a una presión injusta, factores que numerosos trabajadores "pudientes" o de un cierto tipo de sector adinerado no poseen, además del poder de su cargo en diversos niveles. En definitiva**,** se trataría **de aprehender la representación en el cine de una clase trabajadora de base**, vulgar en el sentido de pertenecer a un estamento de masas, que la mayor parte de las veces es la que realmente sostiene todo un entramado empresarial, o institucional, para beneficio de unos pocos. Como sostiene el crítico P.Uris Escolano, "hablamos del trabajador asalariado por cuenta ajena…muy poco habitual en esa inmensa fábrica de sueños que supone el cine, que los magnates de la industria quieren convertir en séptimo arte…hablamos de un tipo de producción marginal e independiente, con las dificultades fáciles de imaginar que estas condiciones de producción llevan"[2] (porque, en efecto, otras de las premisas de este cine será el no

[2] Uris Escolano, P., *Cine y movimiento obrero*, Valencia, Ed.Tevernes Blanques, , 1991.

contar casi nunca con la ayuda de quienes a veces se intenta combatir). No obstante, también el mundo del trabajo ha recogido brillantes películas sobre ciertas clases profesionales acomodadas o empleos muy bien remunerados, que han acusado conflictos laborales que deshumanizan por su propia dinámica al trabajador, sobre todo atendiendo a las nuevas enfermedades psicológicas de nuestra época: estrés, ansiedad, depresión, agotamiento, etc.. Se explicarán algunas realizaciones ejemplares.

Con todo, a falta de una definición más o menos certera sobre la relación entre el movimiento obrero y el cine, sí es necesario señalar la noción básica de mayor importancia, que sería **la representación a través del séptimo arte del ser humano asociado en aras de mejorar su calidad de vida en el trabajo,** por medio de los movimientos migratorios, del asociacionismo obrero, de la conciencia de clase trabajadora, de la reivindicación de la mujer trabajadora etc.; en resumen, **la defensa de sus intereses como clase trabajadora a través de ciertas realizaciones cinematográficas que han tenido como base el mundo laboral**. O bien, la representación de los conflictos derivados del propio trabajo: inseguridad laboral, desempleo, explotación infantil, marginación, etc.

1.2. EL MOVIMIENTO OBRERO Y SU RELACIÓN CON EL CINE SOCIAL Y POLÍTICO

1.2.1 Nociones del Cine Social y Político

Resulta primordial exponer algunas nociones acerca del género social y político, antes de abordar su relación con el movimiento obrero. Lejos del cine-espectáculo, lejos de los géneros clásicos como el melodramático, el policiaco, el de aventuras, etc., el género Social y Político ha tenido como fin primordial **plasmar la realidad humana**, mostrando sin artificios las innumerables injusticias de las sociedades contemporáneas: desigualdad social, precariedad de ciertos sectores, marginalidad etc. Se pretende analizar las diferentes coyunturas humanas de manera directa en la mayoría de sus innumerables filmes, para acercarnos a la problemática planteada; o bien, hacer una **crítica abierta** ante el nefasto manejo del poder establecido: corrupción, totalitarismo, represión, militarismo, etc., en definitiva, el atropello arbitrario de los derechos más elementales. Aquí se debe señalar los trabajos cinematográficos implicados con amplias capas de la sociedad, que han mostrado su precariedad existencial gracias a su herramienta artística: el celuloide y el cine digital de hoy en día; ahí radica **la esencia del Cine Social y Político** como sensibilizador de la sociedad y como **instrumento de denuncia** (sin olvidar un tipo fundamental de cine político que se inmiscuye en los tejemanejes del poder establecido o en el análisis de la gestión pública de los dirigentes, con ánimo de esclarecer determinados hechos y directrices que afectan a la ciudadanía). Y en muchas ocasiones la falta de medios económicos, la falta de infraestructuras adecuadas, producirá realizaciones de bajo

coste, muy elementales pero con **fuerte carga emotiva** y **concienciadora,** también con temas relacionados con el movimiento obrero.

1.2.2 La representación del movimiento obrero en el Cine Social y Político.

La representación del movimiento obrero en el cine **se puede integrar en el género Social y Político.** En esta subdivisión se lleva **el trabajo al protagonismo del espectáculo**, para denunciar su alienación y sus injusticias la mayoría de las veces o para ensalzar sus virtudes, las menos. Por lo general, se pretende exponer, desde un punto de vista inmediato, **las dificultades de cualquier trabajador** en diferentes sectores, los aspectos igualmente denigrantes que lo rodean, y por supuesto, la necesidad de asociarse para intentar paliar dichas penurias. Por otro lado, el cine reflejará la dinámica del trabajo en sí, lo agotador de cualquier actividad laboral, la dificultad de encontrarlo, las relaciones sociales... Las cámaras se acercarán para recoger de manera desnuda, sincera la mayoría de las veces, las diferentes perspectivas estrechamente relacionadas con todo ello. Como objetivo prioritario o como elemento añadido de otras historias, la actividad laboral y la unión de los trabajadores ha quedado recogida en numerosísimas realizaciones cinematográficas sociales y políticas de gran calidad artística.

Las clases explotadas, las clases obreras, se verán "ayudadas" por ese **compromiso altruista del cineasta**, por esa honestidad con que la cámara denuncia la penosidad de sus condiciones. Hay que destacar la valentía de los cineastas, guionistas y escritores para llevar adelante la honestidad de sus cometidos, por encima en muchas ocasiones

de intereses comerciales: el compromiso social de John Ford, Vittorio de Sica, Costa-Gavras, Ken Loach y tantos otros en diferentes grados y la persecución a que se han visto sometidos por el poder político. Conocida es la "caza de brujas" del senador MacCarthy en Estados Unidos en los años cincuenta que persiguió a "Los Diez de Hollywood" (como Herbert J.Biberman) por la incomodidad política que suponían sus obras. Y desde otro punto de vista más subjetivo, desde el llamado cine de autor, son incontables las propuestas cinematográficas que han reflejado tanto momentos de indudable abuso de los derechos humanos y sociales, como situaciones laborales penosas y lamentables. También hay que comentar la existencia de numerosas obras literarias que han tratado diversas coyunturas injustas en el ámbito del trabajo, llevados al cine con gran fortuna, bien como primer fundamento de la obra cinematográfica, como *Germinal* (Claude Berri, 1993) basada en la obra del novelista francés Emile Zola, bien en colaboración con otros aspectos igualmente hostiles de un colectivo social en busca de la supervivencia, como la emblemática *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940), basada en la novela homónima *The grapes of wrath* del escritor norteamericano John Steinbeck.

En los últimos años se han creado **diversos festivales sobre Cine Social y Político**, en el que además de las cuestiones puramente sociales o políticas, caben a la perfección los diversos temas del mundo laboral. El Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos, nacido en Nueva York en 1994, con ediciones en Madrid y Barcelona, el festival del mismo nombre de Zaragoza con apoyo de varias ONGs, o el Festival de Cine Social de las Californias de Madrid con el objeto de retomar el Cine como vehículo de solidaridad, son algunos ejemplos.

1.2.3. La representación del Movimiento Obrero en el cine institucional.

Los gobiernos autoritarios siempre han visto en el cine una herramienta muy valiosa con la que fomentar las "bonanzas" de sus prácticas políticas e ideológicas. Tomando como ejemplo a los regímenes socialistas y su relación con el movimiento obrero cristalizado en el proletariado surgido de la Revolución de 1917, hay que comentar que una infinidad de películas se realizaron al servicio de sus máximos dirigentes con el fin de difundir el espíritu revolucionario, donde se asistía a una ética oficialista del trabajo. En definitiva, se apostó por un tipo de cine político radicalmente distinto al político anterior: se produjeron numerosas obras que tuvieron como objetivo prioritario **ensalzar la labor** del régimen; al respecto, ahí están las famosas palabras de Lenin : "De todas las artes, para nosotros el cine es la más importante. Se trata de un cine político muy importante realizado en **connivencia con el poder institucionalizado**, transmisor de ideología, protegido por el Estado e inmerso en la industria cinematográfica. Pero casi nunca su prioridad será la social, antes bien se originará como un factor propagandístico imprescindible y determinante. No obstante, surgirán discrepancias con mayores o menores consecuencias entre los directores ciertamente comprometidos, que quieren ir más allá de lo puramente oficializado, y el poder político que les ampara, que observa con recelo las obras de aquellos; Eisenstein no admitió el intervencionismo de muchos prohombres de la URSS a pesar de que sus películas fomentaron el espíritu revolucionario.

1.3. EL MOVIMIENTO OBRERO EN EL CINE MILITANTE.

El **Cine Militante** ha sido exhaustivamente estudiado por el escritor Andrés Linares, [3] de donde se puede extraer una breve síntesis en su relación con el movimiento obrero. Aun teniendo rasgos similares al Cine Político, presenta notables diferencias: no está casi nunca subvencionado, sus denuncias sobre las injusticias son mayores, no pertenece a red alguna de distribución, expresa una voluntad transformadora de la realidad, radical las más de las veces, reivindica con contumacia los derechos sociales de las clases oprimidas, y trabajadoras de base, del papel de la mujer, de las migraciones o de los ancianos. Resulta un tipo de cine **fuertemente contestatario**, apoyado por colectivos radicales. No pretende ni por asomo cuidar o favorecerse del régimen político. Por eso sus películas, de bajo presupuesto y con más dificultades que otras obras políticas, a veces se producen desde formatos que rayan en **lo documental**, de corta duración, pero con un afán fuertemente didáctico. Se pretende hacer un análisis del mundo de la producción, la clase obrera como ente opositor al sistema. Ejemplos evidentes existen en las películas militantes posteriores a mayo del 68 claramente izquierdistas y radicalizadas. Como opina Monterde, "sin duda que ni los procesos de liberación nacional o lucha antiimperialista, ni los conflictos sociales contemporáneos en el mundo occidental, ni el desarrollo y las consecuencias

[3] Linares, Andrés, *El cine militante*, Madrid, Castellote editor S.A. , 1974.

de las diversas formas de contestación nacidas en el curso de los años sesenta, pueden analizarse del todo sin considerar este tipo de cine, poseedor de una perentoriedad actualizante que lo condena irremisiblemente a ser considerado como histórico de inmediato".[4]

En América Latina, sobre todo en Argentina, existe un movimiento muy importante sobre cine militante que se considera heredero de los realizadores del Cine de Base de los años 70, que intentaron desarrollar a través de los medios audiovisuales la lucha de los pueblos contra la explotación y la miseria. Se trata del llamado **Cine Piquetero** argentino, que a través de la organización "El Ojo Obrero" pretende reivindicar con la representación de las manifestaciones, de las asambleas o de cualquier movilización, la mejora de las clases trabajadoras, fomentando el debate y la colectivización de las experiencias. Y todo, sin apenas recursos, autofinanciándose con aportes solidarios o venta de sus propios materiales.

1.4. LA CENSURA

Tanto en el Cine Social y Político, y como no, en el Cine Militante, es oportuno señalar el papel de **la censura** omnipresente a lo largo de décadas en multitud de países; censura que elimina secuencias y planos primordiales para entender el sentido de crítica al gobierno. Son películas de ficción y documentales incómodos, y cortes

[4] Monterde, J.E., *Cine, Historia y Enseñanza*, Barcelona, Ed.Laia-Cuadernos de Pedagogía, 1986.

políticamente incorrectos que se truncan debido al papel de comisiones o personajes arbitrarios instalados en el poder, por los que han de pasar las realizaciones previamente antes de las exposiciones al público. El papel de la censura ha obviado películas y secuencias brillantes en la Historia del Cine, de temática erótica, melodramática o bélica, pero ha sido en el género social y político donde más se ha intervenido en aras de no mostrar aspectos lamentables o peligrosos para "la buena marcha" de la sociedad. En **regímenes totalitarios** ha sido donde ciertas creaciones han sufrido esa parálisis, persiguiendo en muchas ocasiones a los propios cineastas, que o bien a través del exilio voluntario o forzoso, o bien ninguneados, han visto mermadas sus expectativas. Qué decir de la censura en el Cine Militante, prácticamente absoluta, sobre todo en estados militaristas o represores del movimiento obrero.

José E. Monterde nos ofrece un párrafo muy llamativo acerca del porqué de la censura en determinadas producciones, analizando otras causas, además de la puramente ideológica: "La industria cinematográfica no está interesada en un tipo de enfrentamientos comprometidos que puedan perjudicar sus rentabilidades, puesto que en los países capitalistas, la parte más potente de la industria, aquella de la que depende ese cine mayoritario, está íntimamente ligada en lo económico a los mismos poderes que ostentan el Estado; por su parte, en los países socialistas la identidad entre industria y Estado es aún más estrecha, llegando a la pura unidad"[5]

[5] Monterde, J.E., *Cine, Historia y Enseñanza*, Barcelona, Ed.Laia-Cuadernos de Pedagogía, 1986

Quizá el ejemplo más paradigmático de la censura practicada a lo largo de años de intolerancia social y cultural, sea la época de los años cincuenta en Estados Unidos, con la tristemente célebre "caza de brujas" anticomunista, antes mencionada. Pero tan sólo hace unas décadas, en España, bajo la dictadura del general Franco, algo similar ocurría desde los organismos competentes para dilucidar si una obra artística resulta loable de ser representada. Junto a la literatura, el cine se constituyó como la manifestación cultural más susceptible de llegar a la mayoría de la ciudadanía española; por tanto, tenía que estar fuertemente vigilado, coartando cualquier veleidad ya no política en contra del rígido régimen militar impuesto, sino también cercenando cualquier atisbo liberal fuera del fuerte conservadurismo amparado por iglesia oficialista y puritana. Y en lo tocante a la cuestión obrera o al reconocimiento de los derechos de los trabajadores, nada podía ser representado si no se enmarcaba en las directrices del Sindicato Vertical.

El caso más conocido de censura hacia una manifestación cinematográfica libre, dentro de nuestras fronteras (ya que algunos cineastas tuvieron que exiliarse, como Buñuel), lo representó la obra de Juan Antonio Bardem. Y en concreto, una película que sufrió como pocas la censura y que mostraba la ardua condición del trabajador, en este caso del campesino, fue *La venganza* (1957). Un libro que ilustra fidedignamente la trayectoria cinematográfica del cineasta madrileño es el escrito por el profesor de arte de la Universidad de Murcia, Juan Francisco Cerón, "El cine de Juan Antonio Bardem" [6], donde se recoge las etapas más señaladas de su trabajo. En él podemos aprehender la

[6] Cerón, Juan F., *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.

importancia de un director cuya actividad más relevante se dio en plena época franquista, no sin altibajos ni cortapisas a sus obras, que Cerón ha investigado gracias también a su intercambio de impresiones con el propio Bardem. Las esclarecedoras explicaciones del profesor acerca de *La venganza* nos dicen que ya se tuvo el primer problema con el mismo título. Concebida por el director (que ya había tenido problemas con la censura en anteriores películas, sufriendo incluso cárcel), como "Los segadores", este título tuvo que modificarse por el de "La Venganza", ya que aquél recordaba al himno nacionalista catalán nacido de la Guerra de Sucesión de principios del S.XVIII, muy diferente de la intención de Bardem, que pretendía mostrar un mensaje de reconciliación entre unos campesinos que viajaban a la Castilla rural en época de siega, que mantuvieron un desgraciada historia de traición al ser encarcelado uno de ellos por un crimen que no cometió. La película también hubo de soportar numerosos cortes y secuencias, y como explica el profesor Cerón, "tan sólo quedó el desarrollo de la anécdota argumental en detrimento de sus valores sociales y políticos, además de que las motivaciones psicológicas de los personajes quedaron severamente reducidas". Por otro lado, los censores se emplearían a fondo en mutilar una secuencia de huelga eliminando también el papel represivo que suponía una institución como la Guardia Civil.

SEGUNDA PARTE:

FACTORES INHERENTES AL MOVIMIENTO OBRERO A TRAVÉS DEL CINE

2.1 LA CONCIENCIA DE CLASE TRABAJADORA EN EL CINE

El factor más importante de todo movimiento obrero desde su fase inicial ha sido la de poseer unas **ideas comunes** entre sus miembros, por las que luchar con el fin de obtener mejoras laborales y salariales. El trabajador de base ha sido consciente de que por sí sólo nunca podría conseguir sus objetivos. Y desde esos primeros momentos asociativos hasta la actualidad, ha tomado partido por una **unión y una organización** capaces de lograr las metas deseadas, con unas herramientas básicas pero imprescindibles: la reunión, la asamblea, el sindicato… y sobre todo, la huelga**,** referencia ineludible de todo movimiento obrero que se estudiará en un punto aparte dada su especial importancia. El cine se ha hecho eco de estos elementos, que han marcado al colectivo de trabajadores en tanto que espíritu común y solidario, como bien explica el cineasta P.Uris Escolano**.**

La solidaridad, el liderazgo, el sindicato, el mitin reivindicativo y la arenga contundente son elementos cruciales de movilización de amplios colectivos de trabajadores, a los que se les intenta transmitir la máxima autoconfianza para luchar por sus derechos en tanto que grupo explotado. En 1930 se estrenaba la notable película del director checo Georg W.Pabst, *Carbón*, *la tragedia de la mina (Kameradschaft),* donde la camaradería de varios mineros alemanes al rescate de sus colegas franceses atrapados en una mina fronteriza, resulta todo un ejemplo de **espíritu corporativo**. Una película que contiene escenas memorables sobre la indiscutible labor del **líder** es *Norma Rae* (*Norma Rae, 1979*), del director norteamericano perseguido por el macartismo de los años cincuenta Martin Ritt; se

trata de una impagable producción que recoge la transformación y el arrojo de una mujer sindicalista desde la sinceridad de su compromiso con los trabajadores de una fábrica textil; su mérito radica no sólo en su lucha por la justicia laboral, en su conciencia social, sino también en la exaltación del papel de mujer a un protagonismo impensable en la norteamérica de los sesenta. En *Qué verde era mi valle* (*How green was my valley, 1941*), del genial John Ford, se muestra la dignidad de los ciudadanos mineros de un valle galés que forman una humilde pero orgullosa comunidad; todo cambia cuando escasea el carbón y se contrata a mineros más baratos, y es entonces cuando **la conciencia de clase oprimida** intenta solidarizarse en torno a un **sindicato reivindicativo** frente al despotismo de los empresarios. Dicha película ofrece distintas posturas ideológicas de los mineros, desde la resignación y la templanza pasando por la necesidad de diálogo, hasta la rebeldía manifiesta. La dos versiones del sindicalista James R. Hoffa, *FIST, símbolo de fuerza* (*F.I.S.T.*, Norman Jewinson, 1978), y *Hoffa, un pulso al poder* (*Hoffa*, 1992) del actor-director italoamericano Danny de Vito, recogen distintas manifestaciones de un grupo de camioneros auspiciados no sólo por la labor del líder norteamericano, sino también por **sus constantes arengas en numerosos mítines**.

2.2. TIPOS DE MANIFESTACIONES OBRERAS Y LA REPRESIÓN EN EL CINE.

En general tres son las formas en que el asociacionismo obrero se ha manifestado desde sus inicios, fidedignamente plasmados por el cine, atendiendo a su coyuntura histórica y a la mayor o menor permisividad de los gobiernos, que en ocasiones no han

dudado en bloquear contundentemente las iniciativas de los trabajadores asociados en esas tres formas, de aquí **la necesidad de incluir en este punto el elemento represor**.

2.2.1 Clandestinidad

El movimiento obrero ha protagonizado películas ejemplares en el mundo del cine, que ha reflejado los primeros conatos de asociación y reunión de los trabajadores en busca de soluciones perentorias a las injusticias laborales. La **clandestinidad** ha sido un elemento omnipresente en estas primeras coyunturas, como único método para librar la batalla de la protesta. El cine ha dado muestras inequívocas del asociacionismo oculto de los trabajadores por temor a la represión, que ha tenido en las organizaciones invisibles, en las reuniones secretas y en los actos de sabotaje su razón de existir y la única manera posible de mostrar su disconformidad. Un ejemplo claro lo representa *Odio en las Entrañas* (*Molly Maguires*, Martin Ritt, 1969), donde narra las hazañas de los Molly Maguires, una sociedad clandestina de mineros irlandeses en la Pennsylvania de finales del SXIX, que recurre a la acción violenta encubierta, el sabotaje, como forma de protesta. Otro ejemplo sería *Germinal (Germinal, 1993)*, del cineasta francés Claude Berri, que narra hechos sobre **asociacionismo en sus primeras fases** (que se estudiará más detenidamente en la tercera parte), en múltiples ocasiones reuniones secretas, en unas minas del norte de Francia en los preámbulos de La Comuna parisina de 1871. El cine militante francés posterior a mayo del 68 nacido en el seno de grupos de ultraizquierda, al margen de los grandes sindicatos oficiales, produjo numerosos documentales donde la

clandestinidad suponía una práctica contestataria de primer orden, al margen de la exaltación o el descontrol de los trabajadores en otros momentos.

2.2.2 La violencia

En efecto, junto a la clandestinidad **la violencia abierta** en los ejemplos franceses *Soyons tous, 1972*, de S.Le Péron o los conflictos de *Citröen-Naterre, 1968*, de Ex équipe de Mai son ejemplos de airadas protestas de los trabajadores contra la opresión patronal, incluso contra la "traidora" CGT francesa. Esa violencia ha sido una herramienta ampliamente utilizada desde el movimiento obrero, sobre todo cuando la desesperación y la gravedad de las condiciones vitales del colectivo no han dejado otro camino por el que conseguir derechos sociales básicos. Además de las realizaciones antes citadas, el cine ha recreado escenas desgarradoras donde los actos virulentos adquieren gran relevancia: en la italiana *La clase obrera va al paraíso* (*La clase operaia va in paradiso,* Elio Petri, 1971) se asiste a la demencia febril del protagonista, enfrentado al sindicato de la factoría, que le lleva a padecer un gravísimo accidente laboral; más tarde se aliará a los trabajadores en los fuertes altercados con la policía. En el mismo *Germinal* de C. Berri hay una secuencia espeluznante donde varias mujeres fuera de control llegan a cortarle los testículos a un patrono. Como espiral de violencia se sucede en *La madre (Mat ´,* 1926), de Vsevolod Pudovkin, donde la protagonista, desesperada por el asesinato brutal de su hijo, llega a situarse al frente de las revoluciones sangrientas de los obreros contra el ejército zarista. Por su parte *La Huelga* (Stacka, 1924) de S.Eisenstein, en determinadas escenas, es una clara muestra

de la espontaneidad violenta de las masas humanas genialmente dirigidas por el director ruso, auténticas protagonistas revolucionarias. En las versiones de Hoffa el bate de beisbol es la herramienta de "diálogo" en las algaradas.

2.2.3 El sindicato

En el lado opuesto se sitúa **la acción organizada** desde el **sindicato**, que el cine ha expresado mediante escenas y episodios relevantes de reuniones, asambleas o huelgas pacíficas para lograr objetivos concretos. En la citada *F.I.S.T. símbolo de fuerza* (*F.I.S.T*., 1978) hay violencia expresa, pero también asistimos a un genuino movimiento obrero desde un sindicato legal, con todo lo que conlleva de estructura organizativa, acción e influencia, resultando la capacidad de negociación y presión uno de sus aspectos más interesantes de la película. Similares características presenta *Hoffa, un pulso al poder* (*Hoffa*, 1992), donde se narra la biografía del líder sindical más importante de los Estados Unidos en los años cincuenta y sesenta, vinculado a personajes de la mafia, pero además se recoge la ascensión y consolidación de un sindicato tan poderoso que llegó a enfrentarse con los Kennedy. Por su parte Andrzej Wajda, con *El hombre de hierro* (*Zloviek z zclaza, 1981)* muestra a modo de documental varios episodios con el acuerdo (finalmente incumplidos por la Junta Militar) entre el gobierno y 600 trabajadores legalmente constituidos en el sindicato Solidaridad, con Lech Walesa a la cabeza. En *Recursos Humanos* (*Ressources Humaines,* L.Cantet, 1999), acontecen sucesivos conflictos laborales entre la empresa que pretende llevar a cabo una regulación de empleo, y un sindicato legalizado que se

manifiesta constante y pacientemente a las puertas de la factoría. En España una de las primeras producciones libres de la censura franquista fue *El puente, 1976,* de Juan A.Bardem, que se inscribe en la órbita del sindicalismo oficial a través del compromiso para con los trabajadores del protagonista cómico y populista.

2.2.4 La represión

Tanto en el movimiento clandestino como en el organizado, la violencia se ha cebado con mayor intensidad en el **elemento represor**, generalmente fuerzas del orden al servicio de los patronos como la policía, el ejército e incluso bandas gangsteriles bajo la tutela de la mafia. En la misma *La huelga* de Eisenstein se llega al paroxismo de la represión en una escena brutal en la que un policía arroja a un bebé desde lo alto de una galería. El escritor cinematográfico J. González Requena explica en el manual de Cátedra *S. M. Eisenstein*[7] , cómo el director denuncia de alguna manera a los ejércitos represores, secuaces de los prohombres capitalistas, a quienes se les representa con la animalidad de sus facciones, o desmedidamente obesos y grotescos, frente a los bolcheviques más estilizados y homogéneos. *Actas de Marusia,* (*1975)* del director argentino Miguel Littín, narra la inusitada virulencia del ejército a unos mineros unidos por la huelga; la película se basó en los hechos acaecidos en Marusia, al norte de Chile, donde las fuerzas del orden torturaron brutalmente a multitud de obreros creando un clima generalizado de horror por todo el país, violencia atestiguada por un minero que

[7] González Requena, J. : *S.M. Eisenstein*, Madrid, Ed.Cátedra, 1992.

consiguió escapar para contar esta historia oculta durante muchos años. *La ley del silencio, (On the waterfront,* Elia Kazan ,1954), resulta todo un ejemplo de la violencia encubierta que una banda de matones ejercía sobre los trabajadores de un muelle, impotentes para protestar por su precariedad laboral. La citada *La Patagonia Rebelde* es un perfecto ejemplo de castigo ultraviolento y absoluto, ya que se expuso abiertamente los fusilamientos verídicos de los campesinos en la pantalla.

En los **diferentes sectores obreros** representados en el cine, donde se han producido conflictos con los antagonistas de los trabajadores, la represión por esas fuerzas de orden ha sido una constante. Es decir, la intolerancia extrema del poder instalado, con ser más frecuente en las realizaciones de corte político o ideológico, también se ha cebado en mayor o menor medida en aquellas donde tan sólo se reivindicaban mejoras salariales y sociales; prácticamente todas las películas citadas han recogido el bloqueo sistemático, casi siempre violento, por parte de los intereses patronales o institucionales y a través de fuerzas del orden bien equipadas.

2.3. LA HUELGA.

2.3.1. Nociones sobre la huelga en el cine

Para abordar este epígrafe, otro apartado muy sustancial de este trabajo, resulta muy esclarecedor recoger algunas nociones del citado libro *La Huelga y el Cine. Escenas del conflicto social* coordinado por el profesor B.Rivaya, y determinadas aportaciones del

crítico y profesor José Enrique Monterde acerca del fenómeno huelguístico y de diversos ejemplos, para intentar ubicarlo de la manera más precisa desde distintas perspectivas. Así, "La huelga es otra gran causa de detención del tiempo de trabajo (antes se refería a la interrupción por enfermedad o accidente), de cesación voluntaria, consciente y determinada por decisión soberana de los propios trabajadores, o cuando menos de las organizaciones que los encuadran…es el gran momento en que la clase obrera se rebela y se enfrenta a un estado de cosas insoportable, convirtiéndose en referencia simbólica de la clase obrera insurrecta contra las condiciones fijadas para su vida y trabajo".[8] Dichas frases están relacionadas con algunos de los rasgos y ejemplos cinematográficos ya estudiados, o bien de los que se analizarán más adelante.

El mundo del Cine se halla repleto de películas notables sobre la cuestión del asociacionismo obrero en todos sus sectores y ámbitos, que han utilizado **la huelga** como gran momento donde la clase obrera se manifiesta, espontáneamente o bien persiguiendo los mismos objetivos de manera organizada, casi siempre bajo la bandera del **sindicalismo**. La voluntad de los trabajadores unidos expresada en la mina, en el campo, en movilizaciones urbanas o en el mismo lugar de trabajo, ha sido captada en películas de ficción, documentales y obras del cine militante que han querido representar la conciencia de clase oprimida en constante duelo con sus superiores. Los más diversos procesos acerca de este fenómeno social y laboral, las asambleas, la ocupación de fábricas, la manifestación con sus elementos y objetos, la figura del esquirol, la negociación, la represión, han sido llevado a la gran pantalla en ese afán de

[8] Monterde, José Enrique: *La imagen negada. Representaciones de la clase obrera en el cine*, Valencia Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

denuncia a ultranza contra los abusos de los dueños de las riendas del empleo, en connivencia con los dirigentes políticos, y de solidaridad para quien ha sufrido despidos, represalias, o simplemente las injusticias más ignominiosas en el mundo laboral. Y tanto si se trataba de hechos puntuales desencadenantes de una huelga más o menos justificada, como si se explicaba por deficiencias estructurales para concurrir a la misma, el séptimo arte ha sabido manejar simultáneamente **el hecho social con el espectáculo en sí.** El protagonismo del proletariado, o del grupo de campesinos que ha presionado para conseguir sus objetivos, ha obtenido el reconocimiento cuando no la exaltación ejemplar por parte de escritores y directores de cine, que también han expresado sus críticas hacia los movimientos descontrolados de masas que en ocasiones han desprestigiado a la clase obrera.

Innumerables producciones en la Historia del Cine han reflejado este fenómeno inherente al colectivo explotado: la huelga como enfrentamiento de clases encarnadas en personas concretas, amos y siervos, obreros y patronos, campesinos y terratenientes, empleados y empresarios, funcionarios y jefes. Es decir, varias han sido las perspectivas y los colectivos de trabajadores protagonistas del fenómeno huelguístico.

2.3.2. La huelga como elemento central

Se trata de películas trascendentales de la Historia del Cine que **han marcado determinados parámetros en la forma de interpretar el fenómeno huelguístico,**

gracias a la fidedigna representación del asociacionismo obrero y la huelga como su valiosa herramienta. Cuando Serguéi Eisenstein compuso varias historias sobre las vicisitudes del proletariado en la Rusia zarista, bajo el sugerente título de *Stacka,* quizá sin proponérselo recogió los diversos momentos explícitos por los que atraviesa todo conflicto laboral que desemboca en la manifestación de toda clase obrera que reivindica unos derechos, desde su primer asociacionismo y toma de conciencia hasta la presión mediante su levantamiento efectivo en forma de huelga. Pero el director ruso, además, plantearía otros aspectos asociados a este fenómeno que se producen a causa y como consecuencia de su eclosión: la precariedad vital de las clases obreras, su hacinamiento, las diferentes posturas en las negociaciones, las fuerzas del orden, las escaramuzas, la delación, los movimientos de las masas, etc.. Y todo, desde la potente expresividad que alcanza cada imagen, con un perfecto dominio de las masas, donde la transgresión y la innovación en la manera de afrontar las escenas no tienen parangón en el cine realizado hasta esos momentos, confiriendo a *la Huelga* como obra maestra incluso en nuestros días. El catedrático y escritor cinematográfico Roman Gubern aporta algunas nociones sobre esta segunda película de Eisenstein, en el prólogo de un manual que recoge algunas ideas del mismo director ruso: *Sergei Eisenstein*, *Reflexiones de un cineasta*[9]. Se trata de un libro con un amplio prólogo que repasa la obra del creador de *Stacka* desde sus inicios, comentando su particular visión estética, y lo más importante, la misma intencionalidad de las propuestas de Eisenstein explicadas por él mismo. Gubern expone su mérito indiscutible en el tratamiento de los obreros convertidos en un protagonista colectivo, en héroe-masa que se identifica

[9] Eisenstein, Sergei: *Eisenstein, Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Ed.Lumen, 1990.

con el arquetipo de cierto trabajador: el capataz, el obrero, el delator… Y si en principio *La Huelga* parecía formar parte de los filmes de propaganda ideológica revolucionaria, que tanto éxito obtuvieron en el nuevo régimen soviético, pronto Eisenstein se desmarcó de esa intencionalidad y quiso mostrar su preocupación por el alma del pueblo ruso, solidarizándose con los problemas de su patria. Tanto es así, que fue censurado en otras películas por el mismo Partido Comunista al no seguir sus directrices.

Otra película ejemplar es la citada *La madre* (*Mat ´*, Vsevolod Pudovkin, 1926), que trata la historia de una mujer desamparada tras la muerte de su marido en un conflicto violento huelguístico; tras delatar a su propio hijo, más tarde se situará al frente de una multitudinaria manifestación que se enfrentará al ejército zarista. *La madre* es otra obra maestra del cine mudo basada en la novela del escritor Máximo Gorki, ambientada en la época de las revueltas antiimperiales de 1905, donde existía una pobreza abrumadora entre la inmensa mayoría de la población que el director quiso exponer, apoyado por la causa bolchevique, ensalzando además la dignidad de los huelguistas detenidos desde la altivez de sus rostros.

También la huelga como argumento central ha destacado en películas trascendentales de la Historia del Cine, que han influido de manera decisiva como las anteriores en otras de igual categoría. La mayoría de ellas, a pesar de sus cualidades estéticas inventadas y de la labor de protagonistas irreales, se han basado en acontecimientos históricos verídicos, en un intento de denunciar la situación de injusticia del colectivo de trabajadores con su respuesta inmediata en forma de huelga. Hay que mencionar

sin lugar a dudas a *La sal de la tierra* (*The salt of the hearth*, 1953), que otro de los directores norteamericanos perseguidos por la caza de brujas de los años cincuenta, Herbert J. Biberman, recreó para exponer los graves sucesos huelguísticos en una mina de zinc de Nuevo México en los años cincuenta, donde el protagonismo lo alcanzó el grupo de mujeres de los mineros que formaron los piquetes. La CIA y el FBI tacharon a los realizadores de comunistas a pesar de no haber visto nada de lo rodado, que tan sólo se pudo visionar en trece salas norteamericanas, pero el film fue muy valorado posteriormente sobre todo por la audacia de interpretar una historia real. "*La sal de la tierra* añade el interés de erigirse en un ejemplo paradigmático de lección magistral fuera de aula. Todos y cada uno de los aspectos jurídicos y contextuales de la huelga, el ritual completo de cualquier huelga clásica, son esmeradamente presentados al espectador en un momento u otro de la proyección"[10].

Cuando el tratamiento se desarrolla en **clave documental** nos podemos encontrar ante la simple filmación de los acontecimientos auténticos ocurridos ante la cámara. Aquí destacarían las realizaciones cinematográficas del **cine militante**, cuya eclosión se produjo tras **mayo del 68**, donde apareció un sinfín de títulos que giran en torno a otras tantas huelgas significativas. *Coup par coup* (*1971*) de M.Karmitz, narra la rebelión, tras el despido de dos compañeras, de un grupo de trabajadoras de una fábrica textil contra las condiciones carcelarias del trabajo, donde llegan a secuestrar a su jefe. La tendencia del cine militante se inició en Estados Unidos con el oscarizado documental *Harlan County,* B.Kopple (1976), sobre la huelga que asoló catorce meses

[10] Rivaya Benjamín, Ruiz Castillo María del Mar y Escribano Gutiérrez Juan, *La Huelga y el Cine. Escenas del conflicto social,* Valencia, Editorial Tirant lo Blanch, 2006.

una ciudad del condado de Harlan (Kentucky), frente a una empresa que se negaba a firma un convenio colectivo, y donde las amenazas y la violencia durante el rodaje fueron las notas comunes, con la muerte de un trabajador. Uno de los escasos pero representativos films del cine militante español con rasgos ficticios sería *Numax Presenta* (J.Jorda, 1979), donde se reconstruye la ocupación durante más de uno año de los locales de Numax, industria barcelonesa de electrodomésticos, por parte de sus 250 trabajadores, por la defensa de sus puestos trabajo ante la amenaza de cierre de la empresa; la producción fue asumida por la asamblea de obreros de Numax, contando con la participación de actores y actrices profesionales solidarios que escenificaron de forma teatral las maniobras de la patronal, junto al anonimato de los empleados. El director francés Jean-Luc Godard recreó en *1972 Todo va bien (Tout va bien)*, a medio camino del cine militante y la producción comercial con grandes estrellas del cine, donde se escenifica la huelga y ocupación de una fábrica por parte de trabajadores reales.

2.3.3. La huelga como elemento secundario

Como elemento secundario la huelga, violenta o no, ha aparecido en un gran número de películas cuyo argumento principal dista en mayor o menor medida de los conflictos laborales. Sin embargo, la huelga asociada a una cuestión laboral como la emigración sí se aprecia en *El camino de la esperanza* (*Il camino della speranza*, P.Germi, 1950), que recoge las vicisitudes de unos mineros sicilianos que mantienen al principio de la película una huelga en el interior de la mina, a causa del inminente cierre de las

instalaciones, lo cuál será la justificación para marchar a Francia ilegalmente en busca de sustento económico. En *La verdad sobre el caso Savolta* (A. Drove, 1978), adaptación de una novela del escritor Eduardo Mendoza, aparecen momentos muy significativos acerca de la violencia y de las negociaciones que el proletariado anarco-sindicalista lleva adelante, como factor secundario a la verdadera trama de la película, de las intrigas entre el peculiar protagonista y varios empresarios. La desgarradora *Última salida Brooklyn* (*Last exit to Brooklyn*, Uli Edel, 1989) recoge las vivencias de varios personajes marginales del Bronx de los años cincuenta, donde el peligro en forma de crímenes y de drogas acecha en cada esquina, y donde diversos acontecimientos huelguísticos de enorme violencia se suceden de forma paralela a la historia de la prostituta, no en primera línea. El director inglés Ken Loach ha filmado varias películas que denuncian la penosa situación de amplios colectivos de trabajadores abocados al desempleo, tras las reconversiones económicas de la era Tahtcher, donde la huelga o la relación con el sindicalismo aparecen como complemento a las duras historias de los personajes. *Riff Raff (Riff Raff, 1991), Mi nombre es Joe (My name es Joe,* 1998*)* o *La cuadrilla (The navigators,* 2001) son algunos ejemplos. Por su parte, *Los lunes al sol* (F.León de Aranoa, 2001) trata sobre la desgraciada situación de varios desempleados mayores de cuarenta años abocados a perder el tiempo, con el trasfondo de las sucesivas manifestaciones por el desmantelamiento de varios astilleros. …

2.3.4 La huelga en varios sectores

Por sectores laborales quizá haya sido el mundo asociado a **la minería** donde el cine ha cosechado sus mejores frutos en la representación de la huelga, sobre todo porque ha sido el sector por antonomasia más duro de todos, y donde los cineastas han querido mostrar la crudeza de sus vicisitudes. Imprescindible es la fordiana *Qué verde era mi valle,* ya comentada, pero hay otras muy representativas. El asociacionismo obrero y la huelga en **la mina** son omnipresentes en la citada *Actas de Marusia (*Miguel Littin, 1975), donde la tensión resulta insoportable al morir un ingeniero asesinado, culpando la policía a un minero indefenso al que ajustician con "la ley de fugas"; ante este hecho se produce una huelga y una rebelión entre todos sus compañeros que culminará en una trágica espiral de violencia; con *Actas de Marusia* también se documenta un hecho real que conlleva la recreación de uno de los crímenes masivos más tremendos que se recuerdan contra los trabajadores, en el que la tortura y la represión despiadada fue la nota común. Por su parte *Germinal* era el grito que en octubre de 1902 decenas de mineros franceses corearon al lanzar ramos de rosas rojas en la tumba del escritor Émile Zola. A partir de este obra literaria de indudable compromiso social se realizaron varias versiones cinematográficas, pero sería la de Claude Berri en 1993 la más interesante; en ella se relata más que la huelga en sí, las condiciones infrahumanas de trabajo, el peligro y los bajos salarios, que muchos mineros, incluso niños, habían de soportar a decenas de metros bajo el suelo donde algunos se dejaban la vida, originándose a raíz de ello numerosos enfrentamientos con los dueños de la compañía minera, desde los primeros conatos de asociacionismo de la clase proletaria en Francia a mediados del S.XIX. Al igual que Zola, Berri también quiso representar las diferentes

tomas de postura entre los trabajadores frente al conflicto laboral: moderados y radicales, a través de intensos debates y discusiones.

En **el campo** se han producido algunas realizaciones sobresalientes que han mostrado la importancia de la unión de los trabajadores de la agricultura, frente a unos empleadores que les explotan de sol a sol a cambio de su salud y de sus bajos salarios. Ha sido en Latinoamérica donde los ejemplos cinematográficos sobre la huelga en el campo han brillado mejor, debido a la importancia de los cruentos episodios de rebelión-represión. El director chileno y fiel compañero del presidente Salvador Allende, Miguel Littín, en *La tierra prometida* (1973) narra la historia del primer gobierno socialista de su país en 1932, donde el campesinado unido tenía mucho que decir, pero que pronto se vio atenazado por la indeseable acción del ejército. Con *La Patagonia rebelde* (Hector Oliveira, 1974) se muestra la ideología anarquista que se extendería por los trabajadores en aquellos años veinte con la huelga como trasfondo al fracasar las negociaciones; se trata de una película basada en hechos reales, largamente silenciados por los gobiernos argentinos, que narra las torturas y fusilamientos que el ejército infringió; por otro lado, otra intención es la de distinguir a aquellos campesinos violentos, simples bandoleros, de los sindicalistas más negociadores impregnados de ideología izquierdista y reivindicativa. En Estados Unidos se produjeron numerosas realizaciones basadas en la debacle económica de los años treinta, donde la peor parte se la llevaron las clases bajas, y entre ellas los agricultores. Dos películas sobresalientes pueden ser *La uvas de la ira* (*The grapes of wrath,* John Ford, 1941), que narra el periplo de una familia campesina hacia California, "la tierra prometida", en busca de la pura supervivencia y de un simple

trabajo agrícola, donde también se presencia algunas secuencias de asociacionismo huelguístico clandestino. Por otra parte, en *Esta tierra es mi tierra* (*Bound for glory*, Hal Ashby, 1976) aparece la figura de un músico sindicalista que viaja por los guetos insalubres de los campesinos desheredados que buscan trabajo en la deprimida norteamérica de los años treinta; mediante breves proclamas dicho protagonista, junto a otro sindicalista carismático que le apoya, intenta levantar la autoestima a aquellos para que se nieguen a trabajar por tan míseros salarios.

La fábrica ha sido escenario constante de asociacionismo y huelga constante en aras de regular las condiciones agotadoras de trabajo, de aspirar a mejores salarios e incluso de proteger a la misma empresa frente a la amenaza de cierre, debido a motivos de mercado o por la ineficiencia de sus propietarios. Frente a estos motivos, el obrero industrial urbano, más concienciado de su poder mediante el asociacionismo, ha planteado no pocos conflictos. En *La clase obrera va al paraíso* (*La clase operaia va in Paradise*, 1971), del director italiano Elio Petri, la figura del protagonista obrero que se desentiende en principio de cualquier afiliación a un sindicato, cambiará su postura al sufrir un accidente, convirtiéndose al asociacionismo obrero debido a su desprotección y fomentando la huelga en la factoría. La obrera **textil** en la comentada *Norma Rae (Norma Rae,* 1979) del sureste de los Estados Unidos, agobiada por sus responsabilidades domésticas, laborales y familiares, abre los ojos gracias a un sindicalista que llega a la fábrica y le muestra la injusticia diaria del trabajo; él y Norma intentarán afiliar al mayor número de obreros a los que les ofrecerán velar por sus derechos; con el tiempo organizará reuniones y reivindicará mejoras mediante episodios huelguísticos, y todo bajo el punto de mira de los empresarios que la

boicotean a menudo. En 1991 Bárbara Kopple realizó *American Dream,* que trata de las luchas sindicales en las factorías con el trasfondo de la política neoliberal del gobierno de Ronald Reagan, que no dudaba en acometer continuas reconversiones de plantilla; en este film se recogen los debates asamblearios, las tácticas de resistencia y los testimonios de los mismos trabajadores de una fábrica de **automóviles** de Minnesota, elementos significativos de un tipo de cine donde prima el papel de los obreros unidos en la huelga. Son **transportistas** los huelguistas de *Última salida Brooklyn* (*Last exit to Brooklyn,* 1989), de U.Edel, en una excitante aproximación a las luchas de los obreros en el Nueva York de los años cincuenta, con una serie de personajes marginales de por medio.

En el **mar** destacan algunas ya citadas como *Redes* (*Redes*, F.Zinneman, 1934)*,* que trata sobre una violenta huelga de **pescadores y marineros** en la costa atlántica mexicana en contra de un empresario acaparador, quien con la complicidad de las fuerzas políticas mantiene a aquellos en la miseria comprándoles el pescado a muy bajo precio; en esta cruda historia se producirá la desunión entre los mismos pescadores debido a la intervención de un personaje que contamina el espíritu reivindicativo. Basada en hechos reales, en *La bahía del odio (Alamo Bay,* 1985*)* del director francés Louis Mallé, se narra los conflictos sociales y laborales entre una comunidad de pescadores vietnamitas, que recalan en un puerto marítimo del oeste norteamericano, y los habitantes veteranos excombatientes de la guerra de Vietnam.

Como fenómeno propio en el **sector de trabajadores de la industria cinematográfica,** cabe destacar la huelga mantenida por los guionistas de Hollywood el pasado año.

Durante más de tres meses muchos trabajadores, sobre todo guionistas, vinculados a las grandes productoras, le echaron un pulso a sus compañías al reivindicar mejoras salariales, lo que estuvo a punto de bloquear la ceremonia de los Oscar. Más del 90% de los trabajadores siguieron la huelga mediante manifestaciones pacíficas y algunos piquetes, que también afectó a las producciones televisivas.

2.4.-LA REIVINDICACIÓN DE LA MUJER TRABAJADORA

2.4.1. Nociones sobre la mujer trabajadora

Una revolución trascendental de las sociedades actuales occidentales ha sido la incorporación de la mujer al mundo laboral. **La igualdad** cada vez mayor de los dos géneros es una constante, si bien todavía hoy subsisten diferencias importantes en la realidad de compaginar trabajo fuera de casa, dentro, cuidado de niños, etc. Porque a lo largo de la historia, el papel de la mujer trabajadora ha sido decisivo tanto para mantener la unidad familiar como para lograr un trabajo remunerado, sobre todo si ambos se realizaban simultáneamente. "En los últimos decenios las mujeres han mantenido un continuo avance en las garantías jurídicas de la igualdad de derechos y oportunidades y en la implantación de políticas públicas favorables a la mujer, pero no conviene recordar el punto de origen, que fue la subordinación femenina".[11] Así lo matiza el escritor Javier Pérez Adán en el capítulo 5 -*El trabajo de ellos y de ellas*- de la

[11] Pérez Adán, José, *Cine y Sociedad. Prácticas de Ciencias Sociales,* Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, S.A., 2005.

segunda edición de su libro *Cine y Sociedad. Prácticas de Ciencias Sociales,* crucial para entender diversas cuestiones humanas relacionadas con el cine. Se trata de un manual eminentemente didáctico que acoge las cuestiones sociales actuales más perentorias (la política, los derechos humanos, la información…), asociándolas a posibles prácticas de enseñanza en los centros educativos, a través de posibles proyecciones cinematográficas para promover la reflexión en el alumnado.

Junto a la literatura, ha sido el Cine quien más ha ensalzado ese papel, no pudiendo dejar pasar la constatación de una realidad contundente: la necesidad de mostrar la figura de la mujer obrera o trabajadora desde finales del S.XIX, **su protagonismo esencial** en numerosas películas, como en *L*a *sal de la tierra, 1954*, de Herbert J.Biberman, donde son las mujeres de los mineros quienes luchan por mantener el paro hasta el final), o como en la ya comentada *Norma Rae* de Martin Ritt, que a su condición de líder sindical se une el hecho de ser mujer con todos sus derechos. También representa un papel primordial de trabajo femenino la protagonista de la película de Lars Von Trier, *Bailando en la oscuridad* (*Dancer in the dark*, 2000), que paulatinamente se va quedando ciega debido al esfuerzo laboral que desarrolla a diario en una fábrica, no sin antes ir ahorrando para poder operar a su hijo; concebida en principio como un musical, se trata de ensalzar la tremenda categoría humana de una mujer sola que lucha con denuedo por conseguir su objetivo. **En un papel secundario,** pero vital para comprender el sentido de la realización cinematográfica, puede aparecer el mismo *Germinal* de C.Berri, como todo lo que ha ocurrido casi siempre en el cine, con honrosas excepciones, con la representación subalterna de la mujer. Como apunta el escritor cinematográfico Francesco Casetti, en un capítulo

sobre el cine de la figura femenina, en uno de los manuales básicos sobre teorización del séptimo arte*, Teorías del Cine, "*…es necesario luchar para que el cine reconozca lo que las mujeres son y han sabido llegar a ser dentro de la sociedad. El mito establece que son figuras eternas y fijas, sobre todo en el cine clásico, que las sitúan como entidades abstractas, mientras se consolidaba un tipo de cine patriarcal sin posibilidad de dar opción a una reinterpretación de aquellas".[12] Dicho libro constituye un valioso ejemplo para abordar la práctica totalidad de los distintos aspectos del mundo del cine, desde las más exhaustivas teorizaciones y lenguajes cinematográficos, hasta otras disquisiciones imprescindibles acerca de los caracteres culturales y sociales que conforman toda práctica artística. El manual de Casetti, además, ha resultado muy útil para plantear otros rasgos primordiales de algunas partes de que consta este trabajo.

2.4.2 La mujer reivindicativa en varios ámbitos

La conciencia del trabajo femenino ha llevado muchos cineastas, una vez más, a reivindicar a través de películas emblemáticas, algunos momentos indiscutibles en la historia del cine sobre **la lucha de la mujer** en varios ámbitos laborales. Ya en 1929, Sergei Eisenstein con *La línea genera*l (*Staroe i novoe*) ponía en primer plano la lucha plenamente sindical con una mujer heroína como protagonista ante los nuevos cambios técnicos que acontecen en una granja. También en **la agricultura** destaca *Arroz amargo* (*Riso amaro*, G. de Santis, 1949), donde bajo la truculenta historia de

[12] Casetti Francesco, *Teorías del Cine*, Madrid, Ed. Cátedra, 1994.

crimen y de amor despechado, un grupo de mujeres defienden su trabajo temporal en unos arrozales del valle del Po, en las duras condiciones que supone el trabajo en el campo, en el que se disputan violentamente cada peonada laboral, que finalmente les llevará a asociarse para protestar de forma airada ante los capataces. *Con críos y banderas* (*With babies and banners*, 1977) de varias directoras norteamericanas, recuerda una huelga de los años treinta contra un despido masivo en una **industria** de la General Motors, donde las mujeres, con su presencia en la manifestación y aportando sus testimonios, aportaban su valiosa presencia. En el documental ya comentado *Harlan County (*Barbara Kopple, 1973*),* la fidedigna representación del conflicto laboral que duró trece meses en unas **minas de carbón** en Kentucky, las mujeres tuvieron un papel muy activo. O el compañerismo en *Bussiness as Usual* (1987), de A.Barret, donde tras despedir a una empleada de una **tienda de moda** con la excusa de cambio de imagen del negocio, el resto de compañeras se solidariza en forma de huelgas y piquetes frente a la tienda y el apoyo de varios sindicatos. También en el ámbito urbano, en diferentes oficios o en la **administración**, la mujer ha adquirido relevancia como fuerza productiva, en muchas ocasiones desestimada socialmente pero implicada en todo lo concerniente al mundo laboral. Si no tan reivindicativas, algunas películas si han mostrado su implicación con la figura de la mujer trabajadora. *Sólo para hombres (*Fernán Gómez, 1960*)* analiza la adaptación de una mujer como oficinista al mundo del trabajo para ganarse la vida, harta de su soltería. Ello provoca un considerable escándalo llegando a dirimirse el caso en el gobierno. En *Las secretarias (*1968), de Pedro Lazaga, varias mujeres trabajan para una gran empresa, siendo una de ellas despedidas y movilizándose en su apoyo las demás; adquiere importancia ese mundo de despachos y negocios en que se desenvuelven

esas mujeres modernas al mismo tiempo que tienen sus vidas privadas, con ilusiones y sentimientos. Agustín Díaz-Yanes, con *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (*1995), refleja la dureza de una mujer joven que intenta buscarse la vida en los **oficios más diversos**, incluso ejerciendo de prostituta, pero se rebelará contra las vejaciones masculinas. La primer película del malogrado director italiano Pier Paolo Pasolini, *Accattone,* 1961 (vagabundo) ofrece las figuras de varias **prostitutas** en los suburbios romanos, buscándose la trabajando en la calle, algo inmoral y mal visto para las autoridades de la época, pero real y contundente como sistema de vida laboral.

2.4.3. La mujer trabajadora en el ámbito doméstico

En el ámbito doméstico han sido numerosos filmes que han retratado la actividad inacabable de las **tareas del hogar**, que si bien no obedece a los patrones típicos que rodean al movimiento obrero, sí resulta interesante asimilar que se trata también de un tipo de trabajo denostado, de ínfima consideración, sin derechos y desprotegido como cualquier sector básico. Ettore Scola nos ofrece en *Una jornada particular (Una giornata particolare,* 1972), a una Sofía Loren machacada en casa de tanto bregar con sus seis hijos y su marido machista. Todas las tareas las tiene que realizar ella, para que su familia pueda asistir a un desfile fascista en la Roma de los años treinta. Scola recorre el ir y venir de la actriz italiana por toda la casa, soportando la prepotencia de su marido y la incomprensión de sus hijos. Con *Jeanne Dielman, 23 Quai du Comerce, 1080, Bruxelles*, la directora belga Cantall Akerman representó en 1975 la alienación y la soledad que supone el trabajo doméstico de una mujer, que con sus gestos

mecánicos organiza su casa; con apenas movimientos de cámara, con planos fijos, casi sin sonido, la directora recoge de manera cercana la agotadora actividad cotidiana para reivindicar ese esfuerzo "invisible". Como invisible y dado por lógico es el papel secundario que muchas mujeres han realizado en el plano doméstico en películas memorables cuyo objetivo era otro. Así, las madres y esposas de los mineros de *Germinal* de Claude Berri, o de *¡Qué verde era mi valle!* de John Ford, se integran de manera "natural" en las tareas del mantenimiento del hogar, representantes de la tradición familiar más conservadora. También en el espacio doméstico, pero desde la figura de mujer al servicio de una familia acomodada a cambio de un salario, se han llevado a cabo muchas películas. En **clave de humor**, las empleadas de hogar han tenido su reflejo en *Las que tienen que servir,* (José Maria Forqué, 1967) comedia floja donde se muestra de manera estereotipada los roles de ambos géneros y los diferentes códigos de conducta, el machista español de los sesenta y el moderno norteamericano. También hay humor en *¡Cómo está el servicio!* (1968), de Mariano Ozores, donde una sirvienta inexperta tiene que desempeñar las tareas propias, guisar, planchar, limpiar,...en varios hogares de familias adineradas de la época del desarrollismo en España. En *¡Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984*)*, Pedro Almodovar quiere mostrar el desquiciamiento de la protagonista, adicta a los fármacos, que ha de mantener a su familia trabajando en otros hogares además del suyo, convirtiendo su historia en una truculenta comedia negra derivada de su estrés laboral.

2.5. EL DESEMPLEO

2.5.1. Las causas del desempleo llevadas al cine

"Si duras son muchas condiciones de trabajo (inseguridad, interrupción o malas relaciones sociales), más duras y dramáticas son las condiciones vitales de los desempleados, sin trabajo, sin sueldo regular, subsidiados de manera precaria, buscando continuamente una actividad laboral con la ansiedad que ello conlleva...**causas intrínsecas por las que el obrero se ha originado y movilizado** desde diversos colectivos"[13]. El desempleo obedece a determinadas coyunturas políticas y económicas en países y regiones distintas, sobre todo en momentos de ineptitud de la clase dirigente, o con repentinos cambios de gobierno a la fuerza. Pero, en muchas ocasiones tiene su causa fundamental en la situación de inestabilidad que atraviesa **la coyuntura mundial** durante o tras una guerra catastrófica, como las mundiales del S.XX, donde millones de personas se quedan atrapadas, obligadas a sufrir una pobreza generalizada. Son breves nociones que se han entresacado del manual de la Escuela Julián Besteiro sobre Historia del Movimiento Obrero, que además de tratar diversos temas relacionados con el asociacionismo de los "trabajadores de clase", ofrece una exhaustiva exposición acerca de los hitos históricos más relevantes sobre evolución del sindicalismo, así como un metódico estudio sobre diferentes periodos de nuestra época contemporánea, que se abordarán más en profundidad en la tercera parte de este trabajo.

[13] Sánchez del Águila Luciano-Equipo Formación Escuela Julián Besteiro-UGT, *Historia del Movimiento Obrero,* Madrid, Fundación Tripartita para la Formación en el Empleo, 2006.

El cine ha plasmado diversas coyunturas del desempleo de manera directa, enfrentándose a sus graves problemas derivados, si bien, a veces el paro se ha tratado subrepticiamente, como complemento a otras temáticas igualmente desgraciadas. Cuando Fernando León de Aranoa recrea en *Los lunes al sol* (2002) la desdichada situación de cada uno de los parados maduros entorno a la barra de un bar, está plasmando dicha amargura desde un punto de vista atemporal, con todas las penurias que lleva consigo el no tener una actividad retributiva para toda persona adulta, con la que mantenerse o mantener a una familia económicamente. Como en la vida, en el cine las experiencias de todo desempleado tienen principalmente dos ámbitos: **el hogar y la calle**. Sobre ambos han gravitado multitud de películas que han llevado la cuestión del paro a primer término, reflejando todas las vicisitudes sociales y familiares que se producen como consecuencia de la inactividad del cabeza de familia, o de uno o varios miembros que conviven juntos, y se ven abocados a abandonar sus puestos de trabajo o a malvivir por unos puestos eventuales e infames.

Para exponer los puntos que vienen a continuación, ha resultado muy útil la información sobre algunas películas comentadas en el libro *Las 100 mejores películas del Cine Social y Político* de José L. Mena y J. Hdez. Rubio[14], donde además de recoger la sinopsis y los aspectos más llamativos de un buen número de largometrajes de corte social y político (marginación, emigración, esclavitud…), aparecen varios que llevan la cuestión del desempleo en diferentes épocas como primer argumento.

[14] Hdez. Rubio, José y Mena José L., *Las 100 mejores películas del Cine Social y Político*, Madrid, Editorial Cacitel, 2005.

2.5.2. Las etapas del desempleo en el cine.

Quizá sea la **etapa de preguerra mundial** los años más prolíficos referentes a la representación cinematográfica del parado en la primera parte del S.XX; y son los años veinte en Estados Unidos, **los años del "crack" de la bolsa**, donde se asistió a muchas realizaciones memorables cuyo tema inicial era el del desempleo de multitud de hombres y mujeres que padecieron tal lacra enquistada en la sociedad. *Luces de Ciudad (City ligths,* 1931), de Ch.Chaplin, es una película en la que se vieron retratados millones de ciudadanos a punto de perder su hogar, incluso su dignidad; la figura de un vagabundo enamorado es tratada con toda la inspiración cómica y humana de Chaplin, que no dejó indiferentes a los sectores más conservadores de la sociedad norteamericana, opuestos a una visión tan descarnada de la situación del país. Desempleo y emigración hay en *El pan nuestro de cada día (Our daily bread*, King Vidor, 1934*),* donde la crisis de los años treinta obliga a una pareja de campesinos sin trabajo, a marcharse en busca de una actividad laboral para subsistir, a luchar para trabajar; al igual que en *Las uvas de la ira (The grapes of wrath)* de Ford, que expone un caso más patético aún, ya que es una extensa y entera familia la que emigra debido a la expropiación de su tierra, a los daños climatológicos y sobre todo a la crisis generalizada; familia desempleada que no tiene hogar y que busca afanosamente de pueblo en pueblo un tierra donde faenar, un contrato eventual, sufriendo auténticas penalidades en su trayectoria. Sobre la misma época socioeconómica de crisis cabe mencionar *Los viajes de Sullivan (Sullivan´s travels,* 1941), donde Preston Sturges se acerca a la pobreza derivada de la desocupación concebida como una ausencia de trabajo y de dinero, y una presencia de enfermedad y de frío. Los años de la Gran

Depresión también se vieron fielmente representados gracias a una película que recogió la idiosincrasia de todo un país, en la simbólica historia de Woody Gunthrie *Esta tierra es mi tierra (Bound for glory,* Hal Ashby, 1976). A través del periplo por California del protagonista, se quiso exponer las paupérrimas condiciones de vida, de paro, de miseria o de migraciones internas, que la mayor parte de la población había de soportar en aquellos años de escasez. La recreación del ambiente social rural y urbano desde una concepción naturalista, y la autenticidad del cantautor de folk W. Gunthrie (que inspiró al mismo Bob Dylan), resultaron esenciales para captar la honestidad de la narración, que además posee algunos conatos de asociacionismo obrero, arbitrariamente abortados. También en la California de los años treinta se basa la agobiante historia de Sydney Pollack, *Danzad, danzad malditos* (*They shoot horses, don´t they*, 1969), donde un maratón de baile reúne a decenas de parejas desempleadas para competir por el premio a quien aguante más bailando; algunos participantes acuden simplemente para comer varias veces al día, y aunque quedarán literalmente extenuados eso es mejor que estar desocupado.

De **la posguerra mundial** también hay algunos títulos muy interesantes basados en el desempleo en que caen algunos excombatientes, cuya reinserción a su país de origen casi siempre resulta traumática. De todas las películas inmersas en el Neorrealismo italiano posterior a la Segunda Guerra Mundial, destaca con brillantez *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette,* 1948), donde Vittorio De Sica nos ofrece la figura de un hombre desempleado, sin futuro y sin fortuna, cuya máxima aspiración es tan sólo conseguir una bicicleta para ir a trabajar; la desesperación por el trabajo es tal que el robo de una bicicleta resulta comprensible para el espectador (que se solidariza con el

parado gracias también a la figura de su hijo pobre), convirtiéndose en un elemento de gran dramatismo. Con *El camino de la esperanza (Il camino della speranza,* Pietro Germi, 1950), se recurre a las aventuras desarraigadas de varias familias de la Italia rural que pretenden encontrar trabajo en el norte, dada la carestía de trabajo en su lugar de origen. Una película clave en la posguerra americana es la compleja integración de varios excombatientes en su país en *Los mejores años de nuestras vidas (The best years of our lives,* 1946), de William Wyler, donde sus vidas, truncadas por la guerra, no tienen nada que ver con la nueva sociedad, que le dará la espalda y los tratará con frialdad e indiferencia ante unos horizontes laborales nada claros.

Una tercera subdivisión sería el desempleo en la época actualidad; son numerosas las realizaciones cinematográficas, películas de ficción y documentales, que han abordado la cuestión del desempleo directa o indirectamente asociada a otros objetivos. Buena parte de las obras que siguen a continuación contienen dicho tema, presente en la reivindicación de un puesto de trabajo o del no despido de ciertos empleados o colectivos, tanto jóvenes como maduros y marginados.

2. 5.2. El paro juvenil

Este tipo de desempleo ha experimentado en la actualidad el fenómeno de los cambios tecnológicos y el crecimiento de la población. Consecuencia de ello ha sido la emigración a la ciudad desde las zonas rurales empobrecidas, en aras de encontrar un oficio digno y remunerado. Pero también la desindustrialización de áreas tradicionalmente competitivas ha orientado forzosamente a muchos jóvenes hacia

otros sectores. Emilio Martínez Lázaro con *Sus años dorados (*1980), muestra un Madrid hostil para una muchacha que no encuentra trabajo ni logra adaptarse existencialmente. Con *Looks and Smiles (*1981), Ken Loach expone los estragos que el desempleo ha ocasionado en una ciudad industrial, Sheffield, donde la salida para muchos adolescentes es el ejército. En 1995 Ettore Scola realiza *Historia de un pobre hombre*, (*Romanzo di un giovane povero*), también basada en la inadaptación de un ser humano en una sociedad arbitraria que no le ofrece las oportunidades en las que él ha creído, por las que ha luchado estudiando largos y difíciles años, si bien el director italiano concibe esta película desde los cánones de una comedia negra.

2.5.3. Los desempleados marginados

Marginados son **los trabajadores maduros** con la difícil inserción que ello supone en el mercado laboral, como la película de León de Aranoa, o en *Lloviendo piedras,* (*Raining stones*, 1993) de Ken Loach, donde un hombre desempleado busca trabajo desesperadamente para conseguir un dinero con el que costear la comunión de su hija, recurriendo a oficios diversos y bordeando el mundo de la criminalidad; con esta película Loach advierte de los males de la salvaje política economicista de los noventa en su país que aísla a los más desfavorecidos. Algo similar ocurre con *The Full Monty* (*Full Monty*, 1993), del también director inglés Peter Cattaneo, que trata de la rocambolesca historia de varios amigos desempleados, cada uno con un problema diferente, que deciden montar un "strep-tease" para recaudar dinero con el que sobrevivir; de nuevo una ácida crítica encubierta de comedia hacia la reconversión de la siderurgia que dejó en el paro a miles de trabajadores. Trabajadores o

extrabajadores maduros sin otro futuro que el de sobrevivir con una exigua paga se ofrecen en películas como *Umberto D* (*Umberto D*, Vittorio de Sica, 1952), donde un jubilado ministerial se encuentra a punto de ser echado de una pensión donde reside, y al no encontrar ningún sustento laboral le rondará la idea de suicidarse. En España, Enrique Gabriel dirigió en 1997 *En la puta calle*, que trata de las desventuras de un electricista vasco que viaja a Madrid en busca de mejores perspectivas, y al no poder pagar la pensión donde vive debido a su inactividad laboral se ve abocado a vivir "la puta calle" junto a un inmigrante cubano ilegal, que le enseña la otra cara menos amable de la ciudad, habitada por gente que pulula buscándose un medio de vida al margen del orden establecido.

Marginados desempleados son también los trabajadores que ocupan el **último escalafón social,** como consecuencia de la no cobertura por los servicios sociales de su situación límite, o por su deriva a la lumpenproletarización, a la búsqueda de horizontes en un submundo urbano plagado de delincuencia, de droga, de historias truculentas, de vidas destrozadas. Buen ejemplo sería el del trabajador parado y maduro de la película de Enrique Gabriel, y en la Historia del Cine existen muchas obras. También en la misma España, Carlos Saura se atrevería con *Los golfos*, en 1959, una película donde un grupo de adolescentes viven en unos arrabales cometiendo pequeños atracos, donde la delincuencia juvenil resulta diaria, donde el trabajo honrado, o sólo el trabajo, es una quimera; Saura quiso representar una pintura sociológica de los barrios desfavorecidos de la gran capital, desde un punto de vista paradocumental. *Accatone (Accatone,* P.P. Pasolini, 1960*)*, es un caso paradigmático sobre ese desarraigo social: la vida de un joven holgazán sin ocio ni beneficio, que en

este caso está desempleado por propia voluntad, odia trabajar pero tampoco el sistema le ofrece muchas perspectivas; el joven prefiere malgastar su tiempo entre borracheras y fanfarronadas hasta el punto de tener que vagabundear sin remedio, hasta que decidirá cambiar su suerte. En 1966, A. Fons llevaría la novela de Pío Baroja, *La busca*, a la gran pantalla; se recoge las vivencias a finales del S.XIX en el Madrid de las afueras, de un chico que tras reñir con su madre se marcha para buscarse la vida entre marginación y miseria, tras varios intentos por encontrar trabajo; se trata de un retrato de la España de la Regeneración, de las capas sociales más deprimidas que cada ciudad alberga. **El alcoholismo** también ha sido un problema en ocasiones consecuencia del desempleo y está presente en películas que abordan este tema. Se trata de un fenómeno habitual en nuestras sociedades avanzadas dado el tiempo de ocio tan largo que muchos parados soportan. Así en *La leyenda del santo bebedor (La leggenda del santo bevitore,* Ermanno Olmi, 1988), desde una mirada sencilla, casi documental, crea la historia de un hombre de vida truncada, sin hogar y sin empleo, cuya única salida es emborracharse a diario y creer en los milagros; retrato del otro París más pedestre donde se desarrolla está historia social no exenta de lirismo. *Los lunes al sol* de F.León de Aranoa, es un ejemplo paradigmático del problema del alcohol en el desempleado.

2.6.- LA INSEGURIDAD DE LOS TRABAJADORES

2.6.1. La inseguridad laboral en el cine

Un tema tan sensible como la seguridad laboral y la salud en el trabajo, el riesgo físico y psíquico, no podía dejar de tener una representación significativa en el cine, para mostrar las deficientes condiciones de trabajo de algunos sectores, cuestión también inherente a la amplia noción del "movimiento obrero". La labor de muchos cineastas en la Historia del Cine ha sido siempre la de **denunciar ese tipo de precariedad laboral,** por las malas instalaciones del lugar de trabajo, por el ritmo a veces frenético de las tareas o por la productividad a ultranza, cueste lo que cueste, que muchos patronos imprimen a sus obreros. Accidentes o enfermedades involuntarias siguen produciéndose en las clases trabajadoras más desfavorecidas. El cansancio o el descuido del trabajador precisamente debido a la dinámica de la actividad laboral, ha desembocado en consecuencias desastrosas como la postración indefinida o **la propia muerte**. Y todo porque en la mayoría de las ocasiones el empleador ha desestimado una falta real de prevención de los riesgos, una falta de seguridad elemental o una falta de condiciones higiénicas imprescindibles para desempeñar con normalidad cada función, elementos abiertamente tratados en múltiples documentales y películas de claro compromiso con los trabajadores más vulnerables.

La mayor parte de los ejemplos cinematográficos que se comentan a continuación ya se han citado en otros apartados; aquí se extraerá la información concerniente a la cuestión laboral de la inseguridad en el trabajo.

2.6.2. Inseguridad laboral en varios sectores

Ha sido en **la mina** donde mayores catástrofes han ocurrido al realizar las tareas propias de extracción, y así lo ha reflejado el cine en muchas películas valiosas. Las diversas versiones de *Germinal* (*Germinal*, Capellán,1913, Allégret,1960, Berri,1993), que tratan sobre las insalubres y peligrosas condiciones de trabajo en unas minas del norte de Francia, con la precariedad abrumadora del colectivo minero, o la temprana realización de *Carbón* (*Kameradschaft*, 1931) de G.W. Pabst, son claros ejemplos de la dureza de este sector al que los primeros cineastas implicados prestaron atención, mostrando la solidaridad necesaria que siempre ha estado presente entre los trabajadores de la minería. Las comentadas *Odio en las entrañas* (*The Molly Maguires* M.Ritt, 1969) y *Qué verde era mi valle* (*How green was my valley*, J.Ford, 1941) quizá sean las películas más completas que reflejan el riesgo que supone trabajar en las minas. El director argentino A. Aristarain dirigiría en 1981 *Tiempo de revancha,* donde un obrero exsindicalista y especializado en explosivos entra a trabajar en una gran empresa minera, que comete continuamente graves fraudes de ley para obtener mayores beneficios.

Otros sectores han padecido graves consecuencias entre sus trabajadores por la precariedad generalizada de sus puestos de trabajo. **Los telares** han mostrado su peligro en *I Compagni (*M.Monicelli, 1963), donde a finales del S.XIX un grupo de obreros guiados por un profesor socialista aprovechan el accidente de trabajo en una máquina de hilar de un compañero para inicial una huelga y conseguir una reducción de jornada. Con *Daens (*1992), del director belga Stijn Coninx, un sacerdote aborda el

patetismo de amplios grupos de trabajadores de la industria textil, donde numerosos hombres, mujeres y niños trabajan por míseros sueldos, sujetos a los accidentes y enfermedades cotidianos entre la peligrosa maquinaria, y donde la injusticia laboral campa a sus anchas.

En **la construcción** cabe mencionar *Riff-Raff (Riff Raff,* Ken Loach, 1991): a la insuficiencia salarial se le une la inseguridad que supone la rehabilitación de un edificio por unos obreros emigrantes e inexpertos; el vocablo "riff-raff" alude a esa gentuza marginal considerada así por la bienpensante sociedad inglesa, la gentuza de un mundillo embrutecido sin posibilidad de educación, sometido a los peores puestos de trabajo con los riesgos laborales que ello supone, tanto que un albañil llega a fallecer.

En **la industria** destaca la legendaria película de Chaplin *Tiempos Modernos (Modern times,* 1936), donde asistimos a las condiciones desesperadas de empleo de millones de obreros en la época de la Gran Depresión, donde el trabajador era sometido a una producción en cadena brutal y alienante, con la consiguiente inseguridad laboral de la actividad frenética en una factoría; algunos cinéfilos opinan que el actor y director cómico pretendió desde el humor hacer una crítica al nuevo sistema de producción, el *taylorismo*, algo que Chaplin negó pero que se evidencia en todo el largometraje. *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), del director alemán Fritz Lang, también trató el carácter humillante de los obreros industriales, del maquinismo abrumador que arrincona a la clase trabajadora sujeta a penurias laborales, frente al bienestar de otra clase minoritaria.

Rompiendo las olas (*Breaking the waves*, Lars von Trier, 1995), trata la figura de un obrero de una **plataforma petrolífera** que sufrirá un accidente muy grave debido al mal estado de las infraestructuras, quedando paralítico y originando por ello un amor frustrado en su esposa. O en *Silkwood* (*Silkwood*, 1983) de Michael Nichols, sobre la enfermedad en una **planta nuclear** que sufre la protagonista tanto tiempo expuesta a las radiaciones, que se ve abocada a luchar contra los poderosos intereses que controlan la planta, contra los dirigentes de la industria nuclear que se ven favorecidos por la indiferencia de los medios de comunicación y del público. Como enfermedad laboral es la que sufre la madre trabajadora de *Amargo despertar (Una breve vacanza,* 1972), donde Vittorio de Sica expone la figura de una mujer que tiene que abandonar su trabajo por cuestiones de salud, pero que tendrá que volver a él con todas las consecuencias.

2.6.3. La cuestión psicosocial

Esta cuestión queda patente en varias películas emblemáticas, que han tratado los riesgos derivados de la inestabilidad emocional en el trabajo desde varios puntos de vista, llevándolo a primer término o en momentos significativos de la historia cinematográfica narrada. Así, un tema tan escabroso como el suicidio se presenta en *El grito (Il grido,* M. Antonioni, 1957) se recoge la angustia de un obrero que se mata tras arrojarse al vacío desde lo alto de una torre de una industria azucarera, tras experimentar varias relaciones con mujeres distintas y quedarse aislado social y laboralmente. El director italiano Elio Petri con *La clase obrera va al paraíso* (*La clase*

operaia va in paradiso, 1970), quiso mostrar la presión psicológica a que se ve sometido un obrero industrial colapsado por el agobio de su trabajo, sufriendo trastornos esquizofrénicos que le llevan a episodios de violencia. Los trabajadores de la futurista *Atmósfera Cero (Outland,* P.Hyams, 1981), verán incrementado su ritmo de trabajo gracias a una extraña sustancia que un empresario explotador les hace ingerir, afectando a sus cerebros con consecuencias nefastas. Martín Scorsese con *Al límite* (*Bringing out the dead*, 2000) presenta a un conductor de ambulancias que padece de insomnio debido a su trabajo convulsivo y estresante en una ciudad que le devora, que le lleva a presenciar accidentes y muertes continuas y a tener varios accidentes graves; es también una contundente representación de las tremendas experiencias acaecidas en un hospital de urgencias, donde los enfermos "al límite" de sus posibilidades vitales repercuten considerablemente en el estado emocional de los trabajadores. La producción española *Smoking room* (*Smoking room*, J.D.Wallovits-R.Gual, 2002) plantea las vicisitudes de varios administrativos bastante estresados en una empresa norteamericana, no sólo por el conflicto, en principio banal, sobre la necesidad de reclamar una habitación para poder fumar sin necesidad de salir al frío exterior, sino por la presión agobiante de sus propias tareas.

2.7.- LA EXPLOTACIÓN INFANTIL

Como último factor laboral susceptible de incluirse en todo lo relativo al movimiento obrero, cabría tratar la explotación infantil como fenómeno ultrautilizado por infinitas empresas de diversos sectores a través de los tiempos. Algunos ejemplos simbólicos de

la historia del cine que han representado esta lacra ya se han citado: *Germinal, Daens, Qué verde era mi valle…*y casi todos han estado asociados a las pésimas condiciones de trabajo salariales y respecto al lugar de trabajo. Los niños y adolescentes obreros, junto a las mujeres, se han llevado la peor parte debido a la fragilidad de sus cuerpos y a la inexperiencia laboral, además de que el abuso consciente del empleador (un encargado sin escrúpulos o un capataz indecente) ha promocionado esa explotación con el objetivo de extraer mayores beneficios económicos.

2.8.- LOS MOVIMIENTOS MIGRATORIOS

2.8.1. Causas de los movimientos migratorios

El cine ha querido atestiguar los distintos motivos que producen los movimientos migratorios. La mayoría de las veces los movimientos migratorios se han ocasionado por cuestiones económicas, por la carestía insufrible de una vida digna en el país de partida, donde se ha tenido que abandonar la propia tierra, la propia familia y el propio país en busca de una mayor prosperidad económica, simplemente en busca de un trabajo. Pero también cabe citar determinadas cuestiones sociales de discriminación hacia algunos grupos sociales, recelos, xenofobia, racismo...que les han obligado a marcharse tras sufrir presiones denigrantes. Discriminación que han encontrado en el país de acogida en cuanto a sueldos ínfimos y peores trabajos que los ciudadanos del propio país rechazan, llegando a martirizar a esos inmigrantes con otro tipo de xenofobia o racismo. Los motivos políticos también han sido decisivos por

parte del régimen intransigente de turno, obligando a los ciudadanos sospechosos a esconderse y a salir del país. El cine sobre la emigración ha reflejado, además, otras connotaciones puramente sentimentales, puesto que son muchos los directores que han pasado por el duro trance de tener que marcharse de su país.

Para analizar la relación entre el mundo obrero en tanto que movimiento migratorio obligado en busca de trabajo y su repercusión en el cine, de nuevo resulta de indudable valor manejar algunas nociones del manual del escritor y crítico cinematográfico José Enrique Monterde.[15]

2.8.2. Los Estados Unidos: "la tierra de las oportunidades"

América del Norte constituyó durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX un lugar ideal para que ciudadanos de todo el mundo llegasen a probar fortuna en sus tierras, repletas de riquezas naturales, y por otro lado, necesitada de población para poder consolidar dicho sueño.

Nacido casi por entero de la inmigración, los Estados Unidos y su industria cinematográfica han alumbrado las obras más relevantes sobre esta cuestión, siendo Hollywood el principal escenario para ello. En el cine mudo las dos obras más significativas de la segunda década del S.XX son *The Italian* (1915), de Th.Ince y *El*

[15] Monterde, José Enrique, *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

emigrante (The inmigrant, 1917), de Charles Chaplin, un cortometraje protagonizado por el mismo director, que representa la figura de un vagabundo que llega en barco a los Estados Unidos desde Europa; sin dinero, es acusado de robo y le ocurren varias peripecias, entre ellas la escena donde Chaplin le da patadas a un oficial de inmigración, lo cual fue calificado por las autoridades de "evidente antimericanismo"; por esta y otras causas similares el director tuvo que dejar el país. Muchos críticos y cineastas han considerado como obra más relevante en la cuestión de la emigración hacia los Estados Unidos a *América, América (America, America,* E. Kazan, 1963), que trata sobre un vivo retrato de la sociedad oprimida griega que ha de soportar cotidianamente las injusticias de la mayoría turca en ciertas zonas rurales de Turquía. Basada en una novela autobiográfica del propio director Elia Kazan, el desempleo, la pobreza, la intolerancia religiosa y los conflictos entre minorías se aúnan para forzar al joven protagonista a emigrar al paraíso prometido: América. Otras obras relevantes también de los setenta apuntan directamente a la cuestión emigración desde muy diversos puntos del planeta hacia los Estados Unidos. En *Los emigrantes (Utvandarna,* Jan Tröell sigue la trayectoria de varias familias suecas que emigraron a América en el S.XIX, desesperadas por la miseria de su Suecia natal, que les negaba buenas cosechas y prosperidad. En clave de epopeya nacionalista estas familias se embarcarán hacia América como tantas otras, dejando atrás sus raíces, su pueblo, su identidad. La emigración italiana, además de en escabrosas historias sobre la mafia, su presencia queda recogida en otras realizaciones muy importantes desde el punto de vista plenamente laboral, como *Mac* (1993), que el actor y director John Turturro creó como homenaje a su padre, que trabajó duramente como carpintero en el barrio de Queens en los años cincuenta. O *Sacco y Vanzetti* (*Sacco e Vanzetti,* Guliano Montaldo, 1970),

película más sociopolítica que "obrerista" ambientada en los años veinte, en la que las vidas de dos anarquistas italianos inmigrantes se ve truncada por las fuerzas de seguridad norteamericanas, que les acusan injustamente más por su ideología. En *La otra América* (*Someone else´s America*, 1995), el director serbio Goran Paskaljevic relata las peripecias de varios inmigrantes europeos, españoles y serbios en Brooklyn, que se adaptan en mayor o menor medida a la nueva ciudad, todo en clave de fina ironía y de cierta velada crítica hacia un sistema político que relega la figura del emigrante a zonas oscuras de subsistencia donde los nativos no quieren llegar.

En el cine mudo y en el sonoro de los años treinta hubo una numerosísima producción de westerns sobre **la inmigración interior en Norteamérica**, del Este al Oeste, con títulos que abarcaban esta problemática más como telón de fondo. Pero la época más interesante sobre los movimientos migratorios, sobre la búsqueda de trabajo hacia la tierra prometida, se produjeron en los años en torno a la Gran Depresión con brillantes películas que plasmaron la pobreza generalizada del país, el paro tan extendido que hubo de soportar la gran mayoría de la población y la búsqueda de mejor fortuna en otras tierras. La conmovedora *Las uvas de la ira*, de John Ford, quizá sea el mayor ejemplo. Ford llega a poner en palabras de la madre de la familia un mensaje positivo sobre su dramática situación, con lo que el largometraje logra imbuir un espíritu de esperanza: "saldremos adelante porque somos pueblo". Antes, en 1934, King Vidor con *El pan nuestro de cada día* ya insuflaría un hálito optimista de futuro prometedor, cuando los agricultores que viajan al oeste se instalan en una granja semiabandonada y se ayudan de otros para formar una cooperativa y luchan por su bienestar, ejemplo de solidaridad indiscutible y de "obrerismo" incipiente.

Cuestión primordial de los movimientos migratorios en los Estados Unidosa son los **movimientos ilegales** de numerosos ciudadanos en busca de un mínimo bienestar social y económico, que llegan a arriesgar sus vidas y la de los suyos. *¡Alambrista! (The Allabrista the ilegal,* Robert Young, 1977), recoge los viajes ilegales de un súbdito mexicano al prometedor Norte, donde después de trabajar en varios oficios vuelve desengañado tras sufrir la vorágine californiana, si bien sus anhelos están en el país de destino. *La frontera (The border,* T.Richarson ,1981), expone crudamente las circunstancias del fenómeno de la inmigración ilegal en la historia de un guardia de frontera, cuya conciencia ante los más desprotegidos chicanos le lleva a solidarizarse con una mujer y su bebé que pretende atravesar las fronteras de Río Grande en busca de trabajo. Con *Río Abajo* (1984), el director español José Luis Borau nos presenta otra historia en la "border" entre Texas y México, la rivalidad de dos policías por el amor de una atractiva prostituta ilegal que se encuentra sometida a la dramática cuestión del tráfico de emigrantes. En las últimas décadas y aún hoy, la cuestión de ilegalidad y de la corrupción sigue produciéndose de forma permanente entre las fronteras, y el director norteamericano John Sayles así lo reflejó en *Lone Star* (*Lone Star*, 1996) (alusión a la estrella solitaria de los U.S.A.), donde desde el hilo conductor de una investigación policial, se vislumbra la difícil convivencias de un puñado de personajes de raíces anglosajonas, hispanas y africanas en la frontera. Una espectacular película plagada de situaciones límites entre el narcotráfico, la corrupción y la emigración es *Traffic* (Traffic, S. Soderbergh, 2000).

2.8.3.- Los movimientos migratorios en Europa

En Europa cabe destacar varias películas fundamentales donde los movimientos migratorios también han tenido una doble vertiente, exterior e interior. En la **exterior** hay que mencionar a *Toni* (*Toni*, 1934) de Jean Renoir; es un tragedia que narra la historia truculenta de los amoríos de un joven italiano que emigra a la Provenza francesa para trabajar en una cantera, viéndose además discriminado junto a otros obreros emigrantes y sufriendo los pertinentes conflictos laborales. De Italia también es el clásico neorrealista *El camino de la esperanza (Il camino della speranza,* Pietro Germi, 1950), donde un grupo de mineros con sus familias parte desde Sicilia hasta Francia, tras el cierre de unas minas de azufre, sufriendo varias penalidades durante el viaje. La inmigración turca en Alemania tiene su máximo exponente en la película *Todos nos llamamos Alí (Angst essen seele auf,* 1973), del director del mismo país Rainer W. Fassbinder, que sorprende con una dura historia de amor con la emigración como cuestión omnipresente, unos protagonistas maduros en busca de la felicidad que su lugar de origen les negó, pero que en el de destino encuentran serias dificultades, sobre todo por la masiva afluencia de emigrantes de todos los lugares del mundo a un país que comenzaba a recibir más extranjeros que los deseados. También en Gran Bretaña, con su cosmopolitismo innato, se producirán obras de gran calidad sobre el fenómeno de la emigración. El director polaco Jerzy Skolimowski realizaría en 1982 *Trabajo clandestino (Moonlighting),* donde varios obreros polacos ilegales viajan a Londres dejando atrás el régimen dictatorial de su país, y se ven sometidos a unas condiciones laborales infernales, presionados y relegados al último escalafón social. El prolífico director inglés Stephen Frears dirigiría en 1985 *Mi hermosa lavandería (My*

beutiful laundrette), una película que recoge el devenir cotidiano de varios jóvenes extranjeros asiáticos que montan un negocio, no sin ciertos recelos de algunos ciudadanos ingleses. Pero sería el cine francés el más preocupado por la emigración a Europa de un número abrumador de súbditos magrebíes (marroquíes, argelinos y tunecinos), con cineastas de la misma procedencia que han realizado en las últimas décadas infinidad de cortometrajes y documentales al respecto, y también directores franceses comprometidos muchas veces desde el cine militante. *En tránsito (Tombés du ciel,* Philip Lioret, 1994) nos cuenta las vicisitudes de unos viajeros sin la documentación pertinente en un aeropuerto, zona "en tránsito", con la consiguiente ansiedad e incertidumbre sobre su aceptación o deportación.

En cuanto a la **migración interior de un mismo país**, en Europa las realizaciones cinematográficas más relevantes han sido las que han tratado las historias de movimientos migratorios desde el subdesarrollado sur al Norte pujante e industrializado. Así, la desgarradora historia de *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Luchino Visconti, quizá sea la película más emblemática sobre el forzoso traslado de toda una familia humilde que procede del sur ruralizado, al prometedor norte rico y urbano, donde la integración y el trabajo no son nada fáciles. El choque entre las dos concepciones de vida es brutal, así como la marginación a que se ve sometida la nueva mano de obra barata. El director italiano quiso imprimir a su obra una contundente crítica social sobre aquellos años en los que Italia inició su despegue gracias a miles de emigrantes, muchos de ellos por registrar. En la citada *Arroz Amargo* (*Riso amaro*, G.de Santis, 1949) la emigración en la misma Italia la constituye un grupo de mujeres que viajan en tren para trabajar en un lugar alejado, y

cabe destacar la situación de ilegalidad en la que se encuentran algunas, las clandestinas, que ansían un trabajo en el campo aunque sea por menor salario.

2.8.4. El caso español

España sabe mucho sobre el tema de las migraciones, y el cine español ha recogido muy buenas películas acerca de la **emigración interior**, sobre todo basadas en los años críticos de posguerra y atraso, o más tarde con el desarrollismo de los sesenta. Con *Surcos (* 1951), el español J.Nieves Conde se aventuró a retratar a la típica familia española que deja el campo, la triste España profunda, y emigra a Madrid en pos de mejora económica y social; la censura se encargaría de llevar a cabo un final feliz además de dejar solo en anécdota la historia de una familia emigrante que fracasa en la ciudad y desea regresar a su pueblo, obviando la cuestión esencial de la emigración rural, de sus angustias, del rechazo de los habitantes de la ciudad o de la pérdida de los valores tradicionales. **La emigración exterior** se vería representada con *Españolas en París (R.Bodegas, 1970)*, donde varias empleadas de hogar españolas experimentan un cambio social inimaginable en la capital francesa, y a pesar de la nostalgia por España notarán una mejoría sustancial en sus nuevos sueldos. Por esta época, también cabe citar la rocambolesca historia de un españolísimo trabajador de principios de los setenta en la película de Pedro Lazaga), donde el protagonista comienza su jornada a las cinco de la mañana limpiando cristales y termina de noche pegando carteles. Hace unos meses se estrenaba que retrata *Un franco, 14 pesetas* (C. Iglesias) el periplo de dos amigos que deciden emigrar a Suiza en los años sesenta, instalándose en una

pequeña ciudad industrial y descubriendo una región donde sí que ha llegado el progreso y la libertad, alejada de la cerrazón española, donde la mentalidad de la sociedad y de los trabajadores es otra; por tanto, no es de extrañar que los emigrantes españoles sienten cierta nostalgia al tener que regresar a España.

En cuanto a **la inmigración en España**, existen varios obras cinematográficas de gran valía, como *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), que representa la figura inadaptada de un senegalés que a través de las cartas a su familia va narrando sus experiencias laborales, y con el que el director navarro ha pretendido plasmar la crudeza de la nueva situación de unos seres desarraigados y discriminados. Como en *Bwana (*Imanol Uribe, 1995*),* que supone una reflexión sobre la xenofobia y el racismo encarnados en una familia media española hacia un emigrante subsahariano que acaba de llegar en patera en busca del sueño español de trabajo y bienestar. También hay que destacar *Princesas* (2005), donde Fernando León de Aranoa pretende ensalzar la amistad de dos prostitutas de un mismo barrio, una española y la otra emigrante, que luchan con su trabajo en una sociedad que les da la espalda. Ambas caminan por la misma senda, pero la inmigrante vive cada día el exilio diario de la desesperación, fenómeno que el director pretende remarcar para representar sin grandes pretensiones la crudeza de una vida abocada a la mala suerte del destino y subrepticiamente, la falta de oportunidades de trabajo para buena parte de los inmigrantes que pueblan nuestras ciudades.

TERCERA PARTE:

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL MOVIMIENTO OBRERO A TRAVÉS DEL CINE

3.1.- INTRODUCCIÓN

Las realizaciones cinematográficas que han llevado al movimiento obrero al protagonismo de la narración artística se han configurado en un determinado marco histórico; desde sus mismos inicios hasta el momento actual, películas y documentales se han basado en las **diferentes coyunturas obreristas** inmersas en la evolución política y social de cada país.

Poco más de cien años tiene la Historia del Cine, desde los primeros artilugios relacionados con la fotografía hasta la más moderna tecnología de hoy en día. Y unos cuantos años más tiene el movimiento obrero concebido como agrupación de trabajadores de "clase" en defensa de sus intereses, frente al ente empleador. Si la Historia nos ha dejado múltiples ejemplos en distintas fases sobre el descontento de la masa trabajadora, no será hasta **la Revolución Francesa** cuando surjan **los primeros conatos de asociacionismo**, más o menos organizado, de algunos segmentos de la sociedad más desfavorecida que cristalizarán en movimientos ideologizados plenamente obreros a mediados del S.XIX, evolucionando durante todo el siglo siguiente hasta hoy. El objetivo de este tercer apartado será **delimitar cronológicamente el movimiento obrero y sus avatares por periodos históricos** (lógicamente contemporáneos dada su reciente presencia en la Historia), **desde la óptica del cine**; un cine que ha sabido enfocar de manera inmejorable esas diversas coyunturas obreristas en varios países, **como diversas han sido su manera de representarlas**. Por tanto, las siguientes subdivisiones se concretan en una breve explicación del momento histórico en relación al movimiento obrero, para después

integrar las realizaciones cinematográficas sujetas no sólo a las circunstancias propias de cada territorio, sino también **su relación con determinadas propuestas estéticas**.

Para analizar la introducción de cada periodo ha resultado de enorme ayuda el estudio de los manuales de "Métodos y Técnicas para la Acción Sindical" de la Escuela Julián Besteiro-UGT de Madrid, referidos a la Historia del Movimiento Obrero, de donde se ha entresacado algunas fechas e ideas significativas que aportan una valiosa información histórica al objetivo de este trabajo. [16] Se trata de dos manuales específicos muy bien documentados, que abarcan el desarrollo del obrerismo en los dos últimos siglos desde una perspectiva sintetizada pero amplia, de los acontecimientos e ideologías políticas más importantes relacionadas con el protagonismo de la clase trabajadora. También hay que destacar la información de carácter histórico aportada por la enciclopedia "Historia Visual del Mundo" de la editorial Debate y de varios autores, que si bien su característica principal es ofrecer un generoso número de imágenes de diversos momentos de la Historia, mediante sus textos elementales también ayuda a ubicar fechas, acontecimientos y periodos concretos de la evolución del movimiento obrero en varios de sus capítulos. Y de nuevo se hace fundamental señalar el libro del profesor José Enrique Monterde, *La imagen negada. La representación de la clase trabajadora en el cine*, comentado anteriormente, que supone el ejemplo más valioso para dilucidar tanto los factores como las diferentes etapas del movimiento obrero representadas en el cine.

[16] Sánchez del Águila Luciano-Equipo Formación Escuela Julián Besteiro-UGT. *Historia del Movimiento Obrero -1 -: De los orígenes a la Revolución Soviética 1917. Historia del Movimiento Obrero-2-: De la Revolución Soviética a la disolución de la URSS y el mundo actual,* Madrid, Fundación Tripartita para la Formación en el Empleo, 2006.

Monterde ha rescatado innumerables documentales y películas de ficción producidos en multitud de países, que aunque hayan tratado la cuestión obrerista de manera secundaria o indirecta, sí que han facilitado la labor histórica a través del cinematógrafo. Para comentar ciertas películas de carácter social inmersas en el mundo del trabajo, ha resultado de gran ayuda manejar el manual de José L. Mena y José Hdez. *Las 100 mejores películas del cine social y político*, donde la trama de las películas escogidas sirve como ejemplo para ubicarla en la etapa histórica estudiada, además de la estimable información facilitada por las "consideraciones" de cada una. De la misma manera, se ha extraído información histórica de otro manual de la misma colección: *Las 100 mejores películas del cine histórico y bíblico*, donde también se narra la sinopsis, la coyuntura espacio-temporal y los hechos más significativos del momento que recoge la obra cinematográfica. Por otro lado, el libro *Textos y Manifiestos del Cine*, de Joaquím Romaguera y Homero Alsina ha sido analizado en determinadas partes para extraer datos oportunos que ayudasen a complementar algunos apartados, sobre todo, por las propias perspectivas textuales de algunos cineastas pertenecientes a ciertas tendencias cinematográficas. Se trata de un denso manual que ofrece un exhaustivo estudio del cine en general, deteniéndose en varios periodos artísticos primordiales. *La Huelga y el Cine. Escenas del conflicto social* (Editorial Tirant lo Blanch, 2006) coordinado por el profesor de la Universidad de Valencia Benjamín Rivaya y ya comentado en la segunda parte, también ha resultado ser muy útil en esta tercera.

3.2 ORÍGENES: 2ª MITAD DEL SIGLO XIX.

Al albur de la Segunda Revolución Industrial de mediados del S.XIX, ciertos grupos sociales de clase trabajadora cuyo embrión se había originado décadas antes, se iban asociando y consolidando para reivindicar mejoras salariales y para protestar por los excesos patronales. Para sintetizar las primeras etapas del asociacionismo obrero tratadas en el cine, comentemos algunos hitos en dos países pioneros donde surgieron: Francia y Estados Unidos.

En Francia, tras el fracaso, en principio, de los postulados tan radicales de la Revolución de 1789, a lo largo de las tres primeras décadas del S.XIX se registraron algunas tentativas de protesta de cientos de obreros asalariados, apiñados en las grandes ciudades, contra el maquinismo. Con el nuevo régimen "progresista" del rey Luis Felipe de Orleans en 1830, la palabra **"libertad"** respaldaba las iniciativas obreras para reclamar sus intereses a través de la huelga legitimada y de la prensa sin censura, como conciencia obrera. No obstante, la evolución del movimiento obrero en Francia experimentará sucesivos altibajos en las décadas siguientes, desde sus legalizadas proposiciones de nuevo en 1848 (con el ideólogo de extrema izquierda e historiador **Luis Blanc** y sus propuestas de Talleres Nacionales y su ansia de transformación del modelo capitalista en mayor equidad social), hasta el refugio en la clandestinidad a través de las sociedades secretas con mentalidad insurreccional, la mayoría de las veces violenta. Por otro lado, las reivindicaciones de la limitación del trabajo, el establecimiento del salario mínimo, la libertad de reunión, etc., también fueron protestas por vía pacífica y moderada de otros trabajadores del mismo sector laboral.

Esas dos vías de actuación tienen como caso cinematográfico más paradigmático las distintas adaptaciones de *Germinal,* título homónimo de la novela de **Emile Zola**. Tanto en la de A. Capellani de 1913 y en la de H. Pouctal de 1919 apoyadas por la productora Pathé, como en la versión de 1993 de Claude Berri, se recogen las inquietudes del escritor decimonónico acerca de las ínfimas condiciones vitales y laborales de los mineros de una región del norte de Francia. Corren los años centrales del S.XIX, previos a la Comuna Parisina y paralelos a los postulados de Marx y a la fundación de la AIT, Asociación Internacional de Trabajadores, y además de las dos líneas obreristas frente a los empresarios explotadores, las películas recoge la exaltación de los valores de los obreros mineros, en tanto que colectivo desamparado y dignificado debido a la miseria extrema y al sufrimiento en el trabajo. Por otro lado, la película de C.Berri, la más notable, sin estar concebida de manera realista, sí refleja fidedignamente el ambiente sombrío de las minas, el sudor y la suciedad de todos los personajes inmersos en una iluminación lóbrega y asfixiante. Otros elementos históricos propios de aquella época precursora del obrerismo más oficializado, concebidos con acierto en *Germinal*, son las escenas de los asaltos a las fábricas, las discusiones enfebrecidas entre las partes implicadas, los incendios de las minas, el odio visceral a la máquina destructora de empleo e incluso la explotación del trabajo infantil, algo usual en numerosos ámbitos laborales desprotegidos que quedará fielmente reflejado en otras producciones cinematográficas.

En Estados Unidos fue la inmigración de numerosos colectivos de ingleses e irlandeses desde mediados de siglo, la que encabezaría las sucesivas protestas frente a las incipientes y prósperas compañías agrícolas y mineras. Mientras Norteamérica se

desangraba a lo largo y ancho del país, en una larga guerra civil entre distintos estados ideologizados en dos bandos, ciertos territorios del nordeste profundo con mejor amplitud de miras explotaban el carbón mineral a gran escala, que se convertiría durante décadas en la principal fuente de energía. Fue así como junto a Gran Bretaña y Alemania, Estados Unidos encabezó el progreso del mundo occidental y donde también se difundió los nuevos postulados europeos sobre las nacientes ideas de solidaridad obrera. En concreto, en 1860 se creó una sociedad secreta como la de "**Los Caballeros del Trabajo**" que operaba principalmente en Chicago y Nueva York y apostaba por la reducción de jornada, y sobre todo, en algunos estados del este norteamericano miles de inmigrantes empobrecidos europeos se fueron asociando progresivamente para defenderse de la penuria generalizada de sus trabajos, sobre todo en las zonas mineras.

Surgiría así otra sociedad secreta, la de los **Molly Maguires**, representada en la película *Odio en las entrañas* (*The Molly Maguires,* Martin Ritt, 1970), compuesta por trabajadores irlandeses, que toma su nombre de una viuda que había dirigido las protestas de los agitadores contra los arrendadores en Irlanda. Agrupados junto a numerosos mineros norteamericanos, la misión de los Molly Maguires era sabotear constantemente la producción del carbón en el momento que los empresarios les explotaban sin escrúpulos. Basada en estos hechos reales, *Odio en las entrañas* es la película ejemplar que expone las prácticas clandestinas de aquellos mineros de Pennsylvania y de Virginia, que empleaban la intimidación e incluso el asesinato contra los propietarios de los yacimientos, quienes para paliar estas situaciones de tensión y conflicto laboral llegan a contratar a un detective de la reputada Agencia Pinkerton,

que se camufla entre los obreros para localizar a los líderes y sus tejemanejes. La película recoge memorables secuencias de acción y una excelente fotografía, así como los procesos de reunión secreta, sabotaje y complicidad entre los Molly Maguires. No existe, por tanto, el reconocimiento de un asociacionismo obrero legal y negociador en *Odio en las entrañas*, aunque asistimos a una perfecta coordinación entre sus miembros desde el más puro ocultamiento para protestar por la dureza condiciones laborales, lejos de manifestaciones espontáneas.

3.3. LOS AÑOS PREVIOS A LA REVOLUCIÓN DE 1917

Los últimos años del S.XIX y primeros del S.XX constituyen un periodo de efervescencia ideológica, socialista, anarquista etc. desde el punto de vista político. Figuras intelectuales como **Marx, Bakunin o Proudhon**, junto la creación de los primeros partidos y congresos acaparan la atención política internacional, con premisas que afectarán en lo sucesivo a amplias capas de la sociedad de cualquier país. No obstante, en este apartado se intentará analizar aquellos factores puramente obreristas (aunque muy ligados a la cuestión política) en ese periodo de transición hacia la Revolución de 1917 en Rusia, que han sido tratados en diversos momentos de la historia del cine, pero sobre todo desde el cine mudo.

Concebido ya en estas fechas el término **proletariado** como "la clase obrera de una fábrica o industria, que supone la fuerza productiva del desarrollo económico de la

sociedad"[17], la mayor parte de las empresas se servía asiduamente de esta clase social asalariada para extraer sus beneficios y seguir progresando tanto en **Europa como en Estados Unidos.** Tan extendido estaba este tipo de contrato laboral, que la filmación de una escena corriente en el ámbito del trabajo, como fue la salida de unos obreros de una fábrica tras su jornada en diciembre de 1895, llegó a calificarse como el mítico nacimiento del espectáculo cinematográfico. Con anterioridad ya se habían producido otras representaciones de diversos personajes en movimiento en el mundo del precinema, pero sería *La salida de los obreros de la fábrica Lumiêre*, por la puerta de una industria de Lyon, el breve documental que inauguraría oficialmente la expansión y comercialización de las realizaciones cinematográficas, debido sobre todo al impulso de una familia como los Lumiere, que poseía una importante industria fotográfica. Sin embargo, la intención de esta breve proyección de un grupo de obreros no suponía ensalzar la condición obrera en tanto que clase humillada o explotada, antes bien, se trataba de llamar la curiosidad del espectador, como una actividad simplemente publicitaria y lúdica. Pero es que en la misma **Barcelona** se filmaría otro documental similar al de los hermanos Lumiere, con el mismo propósito de recoger una escena anodina de obreros: *La salida de los trabajadores de la fábrica de la España Industrial* (F.Gelabert, 1897), en la órbita del proletariado español finisicular de la Cataluña industrial.

[17] Torras Martínez, Daniel, Bonet Arasa Manuel y otros, *Historia Visual del Mundo, Cap.29: "*El Movimiento Obrero*"*, Madrid, Editorial Debate, 1994.

De nuevo hay que atender a la investigación exhaustiva del profesor José E. Monterde[18] sobre la proliferación de algunos filmes argumentales de cine mudo, en **la Francia de principios de siglo**, que representaban escenas del mundo obrero y de sus vicisitudes, todavía muy en la línea de la tradición novelística de Emile Zola. Así el catálogo de la productora Pathé presentaba en mayo de 1902 *Las víctimas del alcohol* dirigido por F.Zecca, basada en la obra literaria *La taberna* del escritor francés, que narra el drama de una familia de obreros abocada al desastre a causa del alcoholismo sufrido por sus miembros al encontrarse en paro. También se produjo *La Huelga* en 1903 desde un punto de vista moralizante y burgués adaptado lejanamente a las novelas zolianas. Más tarde se rodaría *Au ravissement des dames* (A.Machin 1913), obra marcadamente izquierdista que se basa en la campaña de la **C.G.T**., la Confederación General del Trabajo, el principal sindicato francés, fundado en 1902, sobre la explotación de unas costureras que llegan a enfermar de tisis, lo cual supone un claro alegato contra la inseguridad laboral.

Otros países europeos acogieron las circunstancias del movimiento obrero de principios del S.XX, desde una óptica cinematográfica posterior a 1917. En **Alemania** destacó *Carbón, la tragedia de la mina* (*Kameradschaft,* G.W. Pabst, 1931), concebida en los años de la República de Weimar en un intento de rescatar el internacionalismo obrero fracturado tras la Gran Guerra del catorce. Se trata de un film social a sobre el espíritu de camaradería entre unos mineros alemanes que socorren a otros franceses, con motivo de un accidente en unas minas fronterizas entre los dos países; *Carbón*

[18] Monterde, José Enrique, *La imagen negada. Representaciones de la clase obrera en el cine*, Valencia Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

supone uno de los grandes films de tema minero de la Historia del Cine, donde su director practica la tradición del realismo narrativo convencional de la "nueva objetividad" alemana de postguerra. En 1992 se estrenaba en **Bélgica** *Daens* (S. Coninx), una película biográfica basada en la vida real de un sacerdote humanista que recorría ciertas ciudades fabriles de los Países Bajos, en los años posteriores a la Revolución Industrial, donde se hacinaban los obreros alrededor del centro de trabajo, por sueldos míseros y explotación sistemática. "La película pretende abordar la otra cara del incipiente desarrollo económico de algunos centros industriales europeos a caballo entre el siglo diecinueve y el veinte… donde asistimos a una rigurosa puesta en escena cuyo afán es denunciar, mediante la acción del sacerdote, la miseria social y moral del proletariado, ya que sus condiciones laborales y vitales son sencillamente patéticas".[19] También hay que señalar desde el punto de vista histórico, que el padre Daens, imbuido del espíritu de la encíclica *Rerum novarum* de 1891 promulgada por el papa León XIII, quiso llevar a cabo su apoyo incondicional a las clases trabajadoras.

Siguiendo la estela del **desarrollo de los Estados Unidos** gracias a un aumento sin precedentes de la población, debido a las sucesivas hornadas de emigrantes y a su misma procreación, hay que señalar por un lado, la facilidad de los británicos, irlandeses y escandinavos procedentes del campo europeo para adaptarse en una nueva agricultura mecanizada, y por otro, la necesidad de mano de obra en las pujantes compañías petrolíferas y del carbón extendidas por todo el país, como la poderosa Standard Oil de John D. Rockefeller, que se van consolidando como

[19] Mena, José Luis y Hernández Rubio, José, *Las 100 mejores películas del cine social y político,* Madrid, Editorial Cacitel, 2005.

verdadera alternativa a la producción europea de fuentes de energía. Paralelamente los obreros seguirán asociándose masivamente, a veces en la semiclandestinidad, con el objetivo de defenderse de los atropellos explotadores de las grandes empresas. Surgirá la **American Federation of Labour,** que tuvo un protagonismo latente en las múltiples huelgas principalmente desde la década de los noventa, y donde algunas realizaciones cinematográficas mudas, también estudiadas por Monterde, recrearon sus actividades. Por tanto, serán los documentales anteriores a 1917 los que enfocan las vicisitudes obreras de esta época, en la misma línea que los franceses: o bien para ensalzar, o bien para denigrar todo lo concerniente al movimiento obrero. Así en *The Workers* (1897), se nos presenta a un grupo de obreros trabajando en una excavación de rocas en los cimientos de un edifico de Nueva York, que denota cierta apología del duro esfuerzo de aquellos. No obstante, las ideas sindicalistas y anarquistas no eran muy aceptadas por la bienpensante sociedad norteamericana de principios de siglo, que asociaba sistemáticamente la violencia a aquellos movimientos reivindicativos, sobre todo por que procedían de las ideas revolucionarias traídas de fuera. Encontramos así, la otra vertiente, la de menospreciar y hacer temer al sindicalismo en *Labor Agitators* (1903). También en los años de transición a la instauración del modelo Hollywood en la concepción de la obra cinematográfica, abundan las posturas antisindicalistas que ya adoptan ciertas formas narrativas, como en *The Strike* (Alice Guy, 1912) donde se apuesta por machacar todo tipo de asociacionismo obrero. Pero en esos años también convive la otra tendencia humanista en el tratamiento de los problemas de los trabajadores de la clase oprimida, donde el brillante David W. Griffith, en este caso se centra en las penalidades de unos campesinos cultivadores de trigo en *A corner in wheat (*1909), que arruinados por la especulación son salvados

milagrosamente por la muerte accidental de uno de los especuladores. Dicha película constituye una radical innovación en la utilización del montaje, además de lanzar un mensaje altruista de exhortar la honradez del trabajo. Cabe señalar que el mismo Griffith en la superproducción *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), recoge algunos aspectos cruciales sobre la masacre del incendio en la Colorado Fuel and Iron Company propiedad del magnate John D.Rockefeller Jr., fruto de una huelga; con todo, la consecuencia primordial de este film fue que inspiraría el modelo definitivo del hacer hollywoodense además de servir como ejemplo a S.M. Eisenstein cuando realizó *La Huelga.* Paradójicamente, en esos años de plena guerra mundial se acaban las películas de denuncia social por las pésimas condiciones de los obreros norteamericanos. La censura hace de las suyas y habrá pequeñas realizaciones, todavía en el mudo, contrarias a todo lo que huela a socialismo o bolchevismo poco después. Honrosa excepción será el trabajo de un **Charles Chaplin**, que en esos años previos a la revolución de 1917 y a los felices veinte, realiza algunas obras con cuestiones directamente relacionadas con el mundo del trabajo: *Charlot camarero* (1914), *Charlot empapelador* (1915) , *Charlot bombero* (1916) y *The inmigrant* (1917) centrado en el aún candente tema de la inmigración europea y asiática.

Diversos episodios históricos de principios de siglo en la **Rusia de los zares**, fueron tratados desde la óptica del **cine soviético** en la órbita de los años postrevolucionarios. En un país económicamente atrasado y políticamente anclado en el pasado, el zar y algunos propietarios acaparaban el 98% de la tierra y el desarrollo industrial se localizaba alrededor de las grandes ciudades, con inversores extranjeros de rápidos beneficios y con grandes masas de míseros obreros, y con un campesinado hambriento

que suponía el 75%. En esta situación, se producirían sucesivas huelgas que culminarían en 1917, destacando algunas realizaciones cinematográficas basadas en esos levantamientos previos. La más relevante por la genialidad de su realización y su concepción fue *La Huelga* (*Stacka*, S.M.Eisenstein, 1924). Será la Rusia del zar Nicolás II, diezmada por una grave crisis económica, donde se sucede la huelga de proletarios descontentos que anticipan la revolución de diez años después; como en casi todos los conflictos laborales reales y llevados al cine, un grave incidente, en este caso un suicidio, desencadena el levantamiento de unas masas enfebrecidas que cierran las factorías industriales, a lo que sigue todo un elenco de situaciones propias del asociacionismo obrero: episodios de negociación, de manifestaciones, escaramuzas, de delación…para finalizar con la masacre de los huelguistas por parte los cosacos del régimen zarista. Protagonizado por miembros del Teatro Proletario ruso, en principio este título parecía formar parte de las películas de propaganda ideológica revolucionaria que tanto éxito tuvieron en los primeros años del régimen soviético, en cambio, Serguéi Eisenstein fue mucho más independiente que otros cineastas marxistas y su objetivo fue el de solidarizarse, además de con la clase obrera, con los problemas de su patria deprimida. En cuanto al lenguaje visual, *La Huelga* adquiere una potente expresividad en cada imagen, merced al tratamiento tan moderno, tan vanguardista, en el torrente de imágenes en apariencia inconexas que se suceden, con todo un alarde de recursos técnicos: contrapicados, complejas perspectivas, dirección magistral de las masas, asombrosos primeros planos, y todo desde un hábil montaje propio de los grandes cineastas. Otra película de indudable mérito sería *La madre* (*Mat ´*, V.Pudovkin, 1926), también apoyada desde los organismos públicos soviéticos, pero basada en las revueltas de 1905 contra los zares en un ambiente de abrumadora

desigualdad social y de arbitrariedad del poder imperial. Se trata de una adaptación de una obra literaria del escritor ruso Máximo Gorki, donde se relata la delación de una mujer desamparada hacia su hijo, arrepintiéndose después y liderando una multitudinaria manifestación revolucionaria para liberarlo, simbolizando también la protesta del pueblo como clase oprimida. Al margen de los elementos similares propios del movimiento obrero, cabe señalar el cuidado estético de Pudovkin en el montaje al igual que Eisenstein, el dramatismo de ciertas escenas y planos, o la sabia interpretación de la naturaleza, y todo para emocionar al espectador al ensalzar el alma rusa. En cambio, en el célebre *El acorazado Potenkin* (*Bronenosets Poiomkin*, S.M. Eisenstein, 1924.), aunque también ambientado en los levantamientos de los primeros años del S.XX, la presencia proletaria es muy relativa, pues se limita a integrarse dentro del conjunto de la población de Odessa, que sigue a cierta distancia la rebelión del navío hasta el momento de la masacre de las escaleras.

En **Latinoamérica** hay que señalar *Actas de Marusia* (M.Littín, 1976), producción mexicana ambientada también a principios de siglo, que narra la brutal represión de una población minera del norte de Chile. La película recoge los hechos verídicos ocurridos en las minas de Marusia en 1907, una espiral de violencia que surge como consecuencia de la falsa acusación a un obrero por el asesinato de un ingeniero. Toda la gama de prácticas represoras para con los obreros está servida, desde la tortura hasta el fusilamiento, desde el asesinato impune al exterminio masivo. Por otro lado, durante el film asistimos a una gran fuerza expresiva de las imágenes tanto en los rostros polvorientos, como en una naturaleza descarnada y patética de gran belleza. Hay que comentar que históricamente esta película posee toda una simbología de

reivindicación de libertad para los pueblos oprimidos de Latinoamérica; téngase en cuenta que dos años antes de su estreno se produjeron hechos similares en el Chile de Pinochet, además de otros acontecimientos similares en diversos países militaristas que han castigado a amplias capas de la sociedad, sobre todo a la clase trabajadora más vulnerable.

Hasta aquí el comentario de las situación del movimiento obrero en la historia prerevolucionaria, concebido por películas y documentales de diversas épocas. En definitiva, varias realizaciones, sobre todo del cine mudo, que han tratado el asociacionismo de los trabajadores en su embrión, aunque imbuido de determinadas ideologías políticas que cristalizarán sobre todo a partir de 1917 en un movimiento más organizado, coherente y concienciado.

3.4. DESDE LA REVOLUCIÓN DE 1917 HASTA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

Al considerar este periodo histórico casi de entreguerras (la Gran Guerra termina en 1918) como unos años cruciales donde el asociacionismo obrero se consolida, se intenta relacionarlo con una práctica cinematográfica innovadora, inmersa en unos momentos artísticos internacionales de primer orden. Tanto en las nuevas técnicas (el vanguardista montaje soviético, el cambio del mudo al sonoro…), como en los nuevos contenidos (el tratamiento de nuevos temas, el reflejo de la realidad circundante…), la representación de la clase trabajadora quedará influenciada por unos cánones cinematográficos sujetos a esa evolución creativa. No obstante, y como ocurre en

otros apartados, el estudio del movimiento obrero en un determinado periodo también ha sido llevado a la gran pantalla en una etapa del cine muy posterior, con presupuestos culturales y artísticos muy distintos.

En este apartado se van analizar tres momentos históricos previos a la Segunda Guerra Mundial, relacionados con el cine que más significativamente ha tratado el movimiento obrero: La Revolución Soviética y el realismo socialista, la República de Weimar y La Depresión Norteamericana seguida del New Deal.

3.4.1 La Revolución Soviética y el Realismo Socialista.

Como en los apartados anteriores detengámonos a analizar, si bien someramente, el formidable hecho histórico de la Revolución Soviética, por cuanto ha supuesto un acontecimiento de tremenda trascendencia en el devenir de multitud de países y territorios de todo el mundo, en todos los ámbitos de la vida de un ingente número de seres humanos. Se trata de un punto de inflexión en la concepción de un nuevo asociacionismo obrero, ampliamente estudiado y considerado como fenómeno vital en el que la figura del proletariado alcanzará un reconocimiento indiscutible en los sucesivos periodos históricos.

El hito de la Revolución de Octubre de 1917 en la decadente Rusia imperial, surge como consecuencia de varios factores determinantes larvados décadas atrás. Así en el plano político, a la incompetencia del equipo gubernamental anterior habría que añadir el autoritarismo y represión para con toda disidencia mínimamente liberal o reformista, o la inoperancia de una descomunal maquinaria administrativa; en el

económico, la situación de crisis permanente, las prácticas anquilosadas de explotación o la ineptitud para integrarse de manera idónea en los mercados internacionales; en el social, a un vasto país diezmado por su participación en la Primera Guerra Mundial, todavía vigente, habría que sumar el descontento generalizado de la población, máxime cuando había de convivir con una clase minoritaria dotada de privilegios exorbitados. Y por lo que respecta a la **consolidación de la figura del proletario asociado**, protagonista revolucionario, otras causas no menos llamativas influyeron de manera decisiva en el triunfo de la Revolución Soviética: la creciente emancipación del campesinado como consecuencia del avance de la Revolución Industrial, la inevitable descomposición política del régimen anterior plagado de nefastas maniobras para con los trabajadores, o la puesta en marcha de un modelo de desarrollo socioeconómico basado en la concienciación de la clase trabajadora y en su vertebración en partidos y organizaciones obreras, atendiendo a la reestructuración bolchevique, a los "soviets". Modelos que numerosos documentales y películas realizados a partir del 17 en la órbita soviética acometerán con profusión. Son legendarias las opiniones de **Lenin**, tras acceder al poder, sobre la importancia de los medios cinematográficos rusos, que nacionalizará bajo la protección del Comisariado de Educación del Pueblo; en 1922 el líder revolucionario sostiene: "De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante. El cine debe ser y será el instrumento cultural más importante del proletariado".

Varias películas memorables representan magistralmente el triunfo de los seguidores de Lenin, **el grupo revolucionario bolchevique** que llevaría el peso del levantamiento y de la nueva organización política, de entre varios partidos de izquierda que

conformarían el "ejército blanco" adversario en la guerra civil meses más tarde: los mencheviques y los populistas. Surgirán en los años de interregno entre la muerte de Lenin en 1924 y la ascensión de Stalin cinco años después, que llegaría a expulsar a Trostky, años en los que el cine de la **NEP** soviética (Nueva Política Económica) ampara un buen número de producciones gracias a la estabilización postbélica. Son películas de ficción y documentales que tienen el cometido de ensalzar los acontecimientos revolucionarios de 1917, como ejemplo sociopolítico y fórmula de vida colectiva para el pueblo soviético. La participación proletaria resulta evidente, aunque en las películas de mayor excelencia, como *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Poiomkin*, S.M. Eisenstein, 1924) y *Octubre* (*Octjabar*, S.M. Eisenstein, 1927), no se recurre específicamente a su protagonismo. Con todo, en la primera, aun siendo la presencia proletaria muy relativa, sí se denota la cuestión de lucha interclasista entre el ejército represor y el conjunto de la población entre los que se adivinan ciertos grupos de trabajadores. Y en *Octubre,* aun no teniendo especial importancia la actividad puramente trabajadora, sí es relevante el papel del proletariado en la toma del Palacio de Invierno por el Comité Militar Revolucionario dirigido por **Trostky**, lo que obligaría a los ministros del gobierno provisional a exiliarse, entre ellos el menchevique populista Kerenski. Hay que señalar que en ambas se lleva a la práctica la maestría cinematográfica del gran Sergei M. Eisenstein, similar a los recursos planteados en *Stacka* e inmersa en plena vanguardia rusa. Por su parte, *Arsenal* (*Arsenal*, A. Dovjenko, 1928) sí ahonda en el personaje de un obrero ucraniano que se une a sus compañeros de Kiev para tomar la fábrica de armamento Arsenal, que será epicentro de la insurrección bolchevique frente a los cosacos, que no logran abatirlo en la secuencia final, lo cual supone el triunfo del proletariado comunista como símbolo

invencible. Previamente, el protagonista individualizado (al contrario que en las realizaciones de Eisenstein, donde el protagonismo es la colectividad de la masa) ha realizado un violento discurso en el congreso de los soviets ucranianos criticando al poder central, y llamando a sus compañeros a la sublevación. También en *El fin de San Petesburgo* (*Koniets Sankt Petesburga*, V.Pudovkin, 1927) asistimos a la toma de conciencia obrera mediante la figura de un joven campesino necesitado de trabajo en la ciudad, convertido en delator y llevado a prisión, donde se empapa de las ideas bolcheviques para participar más tarde en el asalto del Palacio de Invierno. El director ruso V. Pudovkin buscaría en esta y otras películas un medio idóneo para el **adoctrinamiento marxista**, siguiendo los postulados de los nuevos dirigentes políticos, que pretendían ensalzar la Revolución como sistema idílico y perfecto para el pueblo trabajador. Y para ello, las nuevas formas empleadas se basarían en un guión riguroso, sin improvisaciones, con secuencias paralelas y con una perfecta recreación de los suburbios.

Producidas en los Estados Unidos muchos años después y con fuertes inversiones económicas, **dos grandes realizaciones hollywodenses** de corte histórico y melodramático recogerían los acontecimientos revolucionarios soviéticos con presencia obrerista. La primera, *Rojos* (*Reds*, W.Beatty, 1981), refleja "las vivencias de un periodista neoyorquino que intenta difundir las ideas revolucionarias rusas en su país con la fundación del Partido Comunista, tras experimentar una tumultuosa historia de amor con una mujer que lucha por los derechos de su sexo, y tras viajar ambos a Rusia para asistir a la revolución proletaria. No obstante, el periodista John Reed asistirá al regresar a la nueva URSS a una serie de cambios ajenos a la liberación

de la clase trabajadora que le defraudarán notablemente"[20]. También la Revolución de 1917 quedó reflejada como trasfondo histórico en *Doctor Zhivago* (*Doctor Zhivago*, D. Lean, 1965); se trata de una producción norteamericana, con algunas escenas rodadas en las afueras de Madrid, cuyo tema principal se desarrolla en torno a la figura de un doctor que experimenta diversas situaciones vitales, una gran historia de amor y de vida, que no entorpece la aparición del proletariado como ente colectivo en varias manifestaciones, o individualizado en uno de los protagonistas secundarios que aboga por la emancipación de los trabajadores.

Articulada la clase obrera y campesina en los soviets dirigidos por el PCUS, afianzado en las décadas siguientes con **Josef Stalin** a partir de 1929, el nuevo régimen asistió a una etapa de colectivizaciones agrarias, de industrialización a ultranza, de lanzamiento de dos planes quinquenales trascendentales y de depuraciones de personajes políticos "nocivos". Se trataba del **nuevo realismo socialista** de los años treinta, que desde el punto de vista cinematográfico coincidió con la transición al cine sonoro, con la eliminación de las veleidades vanguardistas y con la consolidación de la industria del séptimo arte adepta al apogeo del estalinismo crudo y duro.

El manual de cine *Fuentes y documentos del cine* de J. Romaguera y H. Alsina recoge varios apartados cruciales de la historia del cine, sobre la estética, las escuelas y los movimientos que han proliferado desde los albores del cinematógrafo hasta finales del siglo XX, así como su relación con algunas tendencias artísticas en boga, analizando las inquietudes de unos creadores en continua experimentación, en diversos lugares de

[20] Payán, Miguel J., *Las cien mejores películas del cine histórico y bíblico*, Madrid, Ed. Cacitel, 2003.

un mundo occidental sometido a los vaivenes de las dos guerras mundiales y sus consecuencias, detallando numerosas premisas fundamentales de las principales corrientes culturales y políticas. Así, en el capítulo 10,"El realismo Socialista", los autores apuntan: "Ya en marzo de 1928 y tras las conclusiones del XV Congreso del Partido, una asamblea sobre asuntos cinematográficos había pedido que el cine atendiera en mayor medida las necesidades de la política soviética. Desde 1929 se produjeron menos ejemplos de simbolismo y de otras innovaciones artísticas, que desde ese momento quedarían hostigadas bajo el rótulo genérico de formalismo, es decir, se debía escoger de la realidad los elementos temáticos que fueran útiles a la causa social y presentarlos en forma simplificada e inevitablemente proselitista". Y más adelante, "El cine sonoro, que llegó tardíamente a la Unión Soviética, por diversos motivos técnicos, empujaba al **cine hacia un mayor realismo** y hacía más difícil el lenguaje imaginativo, metafórico, que había caracterizado al cine mudo".[21]

El encumbramiento del nuevo sistema de gobierno y del culto a la personalidad fueron prácticas bastante utilizadas por los cineastas del momento, y aunque atrás quedaban las realizaciones prorevolucionarias más importantes, también se dieron películas de ficción y documentales sobre la temática de la clase trabajadora, aun con menor calidad artística. S.M. Eisenstein todavía llevaría a cabo en 1929 *La línea general*, también conocida como *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroe i novoe*), donde una campesina en dificultades para subsistir por la sequedad de la tierra y porque carece de caballo, se

[21] Romaguera, J. y Alsina, H., *Fuentes y Documentos del Cine,* "El Realismo Socialista", Barcelona, Ed. Fontamara, 1985.

une a otros campesinos con el apoyo de un comisario agrícola regional, para sacar la producción adelante, viéndose recompensada por la concesión de un tractor. Tras esta excepción, el realismo socialista tenía como objetivo plantear **un esquema homogéneo** en todas las producciones cinematográficas estatales, que pasaba por defenestrar a los koulaks antiguos y privilegiados, en defensa de los koljós como órganos idóneos para sacar adelante el trabajo agrícola. Por ello, un buen número de realizaciones de los años treinta siguieron ejemplos similares, si bien, destacaron varias películas notables. En *El camino de la vida* (*Poteva v zizn,* N.Ekk, 1931), considerada como la primera película sonora de la URSS, se aboga por dar salida a un puñado de niños ucranianos de la calle, grupo marginado en la época zarista, en las tareas de levantar una vía ferroviaria dirigida por una comuna del PCUS. Dicha película señala a la colonia "Máximo Gorki" como institución idónea colectivizadora donde el movimiento stajanovista que defendía la épica del trabajo tenía su máxima expresión, que se basaba en una rigidez a ultranza en los métodos laborales, como las asambleas igualitarias, la uniformización de los chicos o una especie de militarización pedagógica. En *La tierra* (*Zemlia*, Dovjenko, 1934) de nuevo aparece la figura del tractor como símbolo de progreso ineludible en la nueva etapa socialista, donde un miembro "koulak" asesina a un secretario de un "koljós", pero terminará confesando su crimen, lo cual representa el triunfo del nuevo periodo soviético.

3.4.2. La República de Weimar

Una Alemania derrotada en la Gran Guerra afrontaba **un periodo de crisis en todos los órdenes.** Un resumen histórico nos llevaría a situar el fin del sistema monárquico

germánico, a lo que habría que sumar los intentos revolucionarios de la extrema izquierda, influida por los ecos de La Revolución de 1917, una larga etapa de carestía económica con una alta inflación, así como diversos conflictos sociales. Por otro lado, varios momentos políticos difíciles se sucedieron tras el Tratado de Versalles de principios de 1919, en un país convulso que observaba en los primeros años de República de Weimar cómo la derecha intentaba tomar el poder (Hitler y el "putsch de Kapp" en Munich), cómo algunos estados pretendían la separación, o cómo el Rhur era ocupado por tropas francesas.

Paradójicamente, el ambiente creativo artístico de **las vanguardias se consolidaba como síntoma de modernidad** imparable en Europa, teniendo a Alemania como punta de lanza en lo que al cine se refiere. Ya a finales de 1917 se crearía la UFA, con unos parámetros totalmente diferentes a los del periodo anterior. "La UFA sentaría unas bases industriales y estéticas más sólidas que la del cine del periodo guillermino de anteguerra, dentro del marco de un contundente proceso de concentración…"[22] Diferentes tendencias cinematográficas quedarían recogidas por unos cineastas que apostaban por desmarcarse de un periodo anquilosado, amparados por una industria radicalmente innovadora, si bien, uno de los caminos sería el de seguir ahondando en el cine de espectáculo, puramente de entretenimiento, con la proliferación de géneros como la comedia o el drama histórico (con E. Lubitsch a la cabeza). Pero lo que realmente aportaría prestigio y brillantez al cine alemán de entreguerras sería la

[22] Monterde, José Enrique, *La imagen negada. Representaciones de la clase obrera en el cine*, Valencia Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

corriente artística "expresionista", con sobresalientes ejemplos de obras y de cineastas, como *Metrópolis* (1926) y Fritz Lang, que desde un imaginario futurista y con grandes recursos económicos, recoge escenas inolvidables donde la clase obrera alienada es sometida por un grupo minoritario de poderosos. Si el objetivo del cine expresionista era huir de cualquier atisbo de realismo y fomentar el espíritu romántico y legendario alemán, en escenarios fantásticos, el **kammerspiel** abogaba también por destinos inciertos, pero con personajes perfectamente reconocibles, protagonistas proletarios y pequeñoburgueses en ambientes cotidianos urbanos o rurales; con todo, se trataba de un cine alejado de reivindicaciones obreras o de compromiso real con los sectores más desfavorecidos. Desde esta tendencia se pasará a otra corriente, ya más consolidada la República, llamada Neue Sachlichkeit (**Nueva Objetividad**), donde se aparta del realismo estilizado de su predecesor, el kammerspiel, para adentrarse en otro realismo narrativo más convencional.

Con ciertos rasgos evidentes de esta nueva realidad, **una tercera vía cinematográfica** sería la fomentada por **sectores izquierdistas** más concienciados, alejados de estructuras comerciales convencionales, y encargados ellos mismos de la producción, distribución y exhibición. Tanto la IAH (Ayuda Obrera Internacional) vinculada al Partido Comunista Alemán, como algunos grupos vinculados al SPD, Partido Socialista Alemán, contribuyeron al llamado Cine de Pueblo, con claros tintes militantes, que derivará en un segundo periodo de Weimar hacia un tipo de cine claramente proletario. El Partido Comunista, el KPD, fundaría la productora Prometheus, surgida por la unión de varias compañías, que intentaba contrarrestar la abundante producción de cine escapista o comercial en aquella Alemania que parecía resurgir

lentamente; las primeras producciones fueron documentales sobre el Frente Rojo, con fuertes influencias del floreciente cine soviético, llegando a su cenit en 1929 con *Nuestro pan de cada día (Unser tägliches Brot,* Ph. Jutzi*)*, sobre las condiciones laborales de vida en unas minas de la Baja Silesia, a las que acude un obrero tejedor desempleado, que experimenta de primera mano la solidaridad obrera, pero que tendrá un final trágico al morir tras una disputa con su casero, al reclamarle éste varios alquileres impagados. Por su parte, el SPD fomentaría la exhibición de documentales militantes y de películas importantes, como *Hermanos* (*Brueder*, W.Hochbaum, 1929), que cuenta una huelga de los estibadores de Hamburgo contra las abusivas horas de trabajo, así como las consecuencias de la huelga: miseria, enfermedad, detenciones…Detenido y encarcelado, el protagonista sigue defendiendo los ideales de la clase obrera e intenta concienciar a sus compañeros mediante arengas a la fidelidad de la causa y a la unión como solución al porvenir del proletariado.

El cine sonoro en la República de Weimar nos dejaría dos películas fundamentales de un tipo cine forjador de movimiento obrero. *Hampa* (*Berlin Alexanderplatz*, Ph. Jutzi, 1931) se basa en un duro ambiente urbano donde pululan vagabundos, prostitutas, obreros, desempleados, agitadores extremistas…entre los que sobresale dignificado un vendedor ambulante tras varios periplos entre actividades delictivas. También *Vientres Helados* (*Kuhle Wampe*, S.Dudow, 1932), a partir de un guión de Bertolt Bretch y desde postulados claramente comunistas, se narra la crudeza de una familia destrozada por el paro siendo la hija la única que aporta dinero en casa. Asistimos a una tragedia de primera magnitud en el suicidio de un miembro familiar, al enterarse que el subsidio del paro se le ha agotado; y es entonces cuando toda la familia se tiene que cobijar en

un campamento de las afueras de Berlín, donde la protagonista se imbuirá de los principios sindicales y proletarios. Esta película fue duramente atacada y censurada por un gobierno débil e incoherente que veía cierto peligro social en la radicalidad que planteaba la trama.

Estos films y documentales de temática obrerista a finales de los veinte y previos a la Segunda Guerra Mundial, surgen como consecuencia del crack del 29 que afectaría al nuevo orden económico internacional, tras breves años de estabilidad en Alemania, país que alcanzaría los seis millones de parados. Se debe señalar que será a partir de entonces cuando la creciente presencia del **nazismo** es un hecho. Tanto es así que incluso el nuevo régimen, evidentemente ajeno a los planteamientos obreristas, respaldaría muchas creaciones cinematográficas prohitlerianas mediocres, con la excepción de los realizados por la fotógrafa y cineasta Leni Riefensthal, y algunos con la cuestión del trabajo como argumento central, como en *Alegría por el trabajo* (*Petermann ist dagegen*, 1936) donde se ensalzan las virtudes legislación laboral nacionalsocialista.

Para profundizar en la coyuntura cinematográfica de la Alemania de Weimar, existen dos libros de gran valía que tratan sobre los meritorios trabajos artísticos que ciertos cineastas llevaron a cabo en un periodo de entreguerras pero con gran libertad creadora. Ambos trabajos constituyen referencias de primer orden para adentrarse en las diversas tendencias cinematográficas germanas: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, escrito por un analista cinematográfico de enorme reconocimiento, S. Kracauer, y el otro, obra del escritor y crítico español Vicente

Sánchez Biosca, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*[23]

3.4.3. El cine de La Gran Depresión y del New Deal

Cuando el 24 de octubre de 1929 el mayor mercado de valores y de acciones del mundo, la Bolsa de Nueva York de Wall Street, hizo depreciar millones de títulos en un solo día, **"el crack" bursátil** derivado de ello se prolongó durante los siguientes tres años, a pesar de las rápidas intervenciones estatales y financieras. La profundidad, la violencia de la caída y las consecuencias fueron de tal magnitud, que las crisis económicas afectaron a todos los países dando lugar a elevadísimas tasas de paro, cierre masivo de empresas, desorden en el comercio internacional y el fin del liberalismo económico, para recurrir al nacimiento de políticas de carácter social y laboral asumidas por el Estado. Las escasas posibilidades de encontrar un puesto de trabajo llevaron a amplias capas de la sociedad a echarse a la calle, a recurrir al subempleo, o simplemente, a vivir en la más absoluta miseria.

Dejando de lado un análisis más profundo sobre las diversas causas del desastre económico, si hay que comentar que en Estados Unidos, que había conocido el pleno empleo hacia 1926, veía ahora como las tasas de ocupados se desplomaban, quedando **todos los sectores productivos tocados** por la crisis mundial y aumentando no sólo las

[23] Kracauer, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 2001,

Sánchez Biosca, V., *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

colas de los parados, sino también la mendicidad y la inseguridad en todos los rincones del país. La industria pujante del automóvil despediría a miles de trabajadores, en el ámbito rural se vivió una auténtica miseria campesina, en las ciudades se asistía a múltiples desahucios bancarios, las cuotas de inmigrantes se restringieron de manera alarmante… todo lo cual dio lugar paradójicamente al fortalecimiento de los sindicatos, olvidados en la etapa de prosperidad anterior, y ahora revitalizados por la Depresión al mismo tiempo que el cine recogía algunas de sus iniciativas, legalizadas o no.

Desde el punto de vista cinematográfico, dos hechos extraordinarios caben destacar en los años de crisis estadounidense. Por un lado, la irrupción del cine sonoro cambiaría los esquemas técnico-narrativos, con mayores posibilidades de expresión estética en todos los géneros cinematográficos. Por otro lado, el modelo de producción hollywoodense se afianzaría merced a su dinámica propia y a la consolidación de las grandes productoras, las "majors", que eran las únicas capaces de llevar a cabo tanto la reconversión al sonoro, los cuantiosos gastos de transformación en los estudios de rodaje, como el ciclo completo de producción y exhibición en una cadena de salas. Ni qué decir tiene que la gran mayoría de producciones estaba destinada, por tanto, a un tipo de cine escapista, comercial y de ocio.

En cuanto al cine implicado en la realidad social del misérrimo pueblo norteamericano, pocas realizaciones verían la luz, si bien, algunas películas de gangsters mostrarían ambientes populares de las grandes ciudades con la diversidad de prototipos urbanos de extracción social baja, pero sin demasiada relación con la dramática situación de los trabajadores de clase. Y es que buena parte de las películas relacionadas con la

cuestión laboral y de las inquietudes obreras se basaron en el tema del desempleo y sus vicisitudes. Sí estuvo por ello, relacionada directamente con las consecuencias del "crack" y de la falta de trabajo una película de Mervin Le Roy, *Soy un fugitivo* (*I am a fugitive*, 1932), que narra las peripecias de un excombatiente sin empleo condenado injustamente por robo, con un trasfondo de denuncia social, no sólo por las duras condiciones penitenciarias, sino también por la falta de esperanza que tenía todo desempleado. Del mismo año es la película de Michael Curtiz, *Esclavos de la tierra* (*Cabin in the Cotton*), donde el protagonista se debate entre su futuro suegro dueño de una explotación algodonera y sus compañeros defensores de la lucha de clases. En *El pan nuestro de cada día* (*Our daily bread*, 1934), King Vidor nos muestra las penosas vicisitudes de un matrimonio de desempleados que tienen que abandonar la ciudad, para instalarse en una granja abandonada, a la que acuden otros ciudadanos en paro que aportarán sus conocimientos, y gracias a la solidaridad entre todos los trabajadores, que llegan a forma una cooperativa, superarán las dificultades económicas y de infraestructuras. Y es que, unos años antes, el mismo Vidor dirigiría un film con claros rasgos socializantes: *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), que representa un canto a la fraternidad entre unos pioneros en su marcha hacia el Oeste desconocido, película que además posee ciertas características del cine soviético.

Sería con el ascenso de Rossevelt a la presidencia, en 1933, y su impulso de estabilización socioeconómica, **el New Deal**, cuando varios títulos emblemáticos con cuestiones relacionadas con las dificultades del empleo y del movimiento de los trabajadores tuvieron su apogeo gracias a la tolerancia del nuevo gobierno, además del patrocinio de compañías como la Warner o la RKO. Así, en *Fueros Humanos* (*A*

Man´s Castle, F.Borzage) se nos presenta una historia de amor de dos desempleados en un barrio de chabolas del Nueva York marginal, entre alcohólicos, criminales y parados. Con *El futuro es nuestro* (*Looking Forward*, C.Brown, 1933) parece alegarse a la capacidad transformadora del pueblo norteamericano gracias a su coraje y entusiasmo para salir de la crisis; se denota determinado idealismo reformista en la noción de un "americanismo" identitario capaz de solventar la situación de carestía generalizada. Tal era la misión del cine del New Deal: la de trabajar por la autoestima de un país arruinado, el de homogeneizar y animar a una sociedad desilusionada más allá de las diferencias raciales o migratorias, y todo desde el encumbramiento del sistema de vida americano –***el american way of life***- eminentemente pragmático e individualista. Por ello, las masas se dejaban seducir por un tipo de cine ideológicamente orientado hacia los postulados de clase media. "Y buena prueba de ello fue la transformación del estrellato, donde las sofisticadas, exóticas y aristocráticas estrellas de los años veinte fueron reemplazadas por buenos chicos y chicas perfectamente americanizados: Spencer Tracy, Gary Cooper, Henry Fonda, James Steward, Loretta Young, Gloria Swanson o Katherine Hepburn."[24]

Desde el punto de vista puramente obrero hay que señalar la legalización en 1935 de una central sindical, el Committee for Industrial Organization, con una influyente presencia comunista; pero será con la **Ley Wagner** cuando se reconoce a todo asalariado su derecho a organizarse y a negociar de forma colectiva. A pesar de ello,

[24] Monterde, José Enrique, *La imagen negada. Representaciones de la clase obrera en el cine*, Valencia Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

los conflictos entre patronos y sindicatos se suceden durante la década de los treinta, con ocupaciones de fábricas (en la Chrysler, en la General Motors…), con las huelgas salvajes, o con la represión consiguiente. Y algunos testimonios cinematográficos dieron muestra de ello de manera directa en documentales obreristas, obviando el cine de ficción todo tipo de problemas relacionados con movimientos de trabajadores descontentos. Sin embargo, según pasaban los años la representación de la figura del asociacionismo obrero reivindicativo llegaría a concebirse como una fuerza positiva, en aras de conseguir mejoras sociales y económicas con el beneplácito del empresario. Así, en *Riffraff* (1935) de W. Ruben, un sindicalista atunero en principio más interesado por el amor de una joven, llega a comprometerse en la defensa de sus compañeros, quienes le echaban en cara sus amoríos. En *El infierno negro* (*Black Fury*, M.Curtiz, 1935) la acción sindical se basa en la moderación del protagonista, chantajeado por la mafia de los estibadores, que si en principio amenaza con volar una mina si patronos y mineros no se ponen de acuerdo en detener la huelga, más tarde apelará a la justicia para solventar el conflicto y el problema de los mafiosos. También buenas dosis de moral se extraen de *Legión Negra* (*Black Legión*, A.Mayor, 1937), donde un sindicalista del automóvil resentido al concederse un puesto de capataz a un extranjero, se alinea con un grupo terrorista xenófobo, para confesar después su implicación en los tejemanejes de la banda, aun cuando esto le suponga la cadena perpetua. En cambio, en plena fase del New Deal también hubo cierta crítica velada hacia el sistema "taylorista" de producción, aunque en clave de humor, con *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, Ch.Chaplin, 1936); dicha película recoge muchas referencias de la Gran Depresión como el desempleo, el hambre de la niña huérfana, las manifestaciones de

obreros abortadas por la policía, así como la estrambótica dinámica laboral que se intenta instaurar en la fábrica.

Como colofón al cine estadounidense realizado en los últimos años del New Deal, con cuestiones realmente cercanas al mundo de aquella clase obrera desprotegida, hay que destacar entre todas las anteriores dos películas dirigidas por el extraordinario **John Ford**. *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, 1941), cuyo guión está basado en la novela homónima de John Steinbeck, narra las tristes vicisitudes que ha de padecer una empobrecida familia de campesinos de la Norteamérica profunda, que marcha hacia California, tierra de oportunidades, y que experimentará en sus propias carnes una gran desilusión al comprobar que no era tal la prosperidad soñada. "Ford muestra con total contundencia el tema de las migraciones y de la búsqueda de trabajo, tan actual en el cine político y social de nuestros días, como ejemplo de lo ocurrido a miles de familias de aquella época, reflejando su fracaso obligado, sus sueños frustrados y su penosa realidad"[25]. Por otro lado, resulta imprescindible destacar algunos aspectos puramente relacionados con ciertas actividades obreras entre algunos campesinos, como las conspiraciones clandestinas que pretenden llevar a cabo para levantarse contra los empresarios y capataces explotadores, o bien, algunas escenas de protesta individual abierta donde los trabajadores tienen que huir, por no hablar de la aparición de la figura del esquirol en una huelga rural. Cabe destacar en esta película la sabia utilización de los recursos formales empleados, como las tenues iluminaciones, los efectos estilísticos de luces y sombras, la magistral fotografía, las sobresalientes

[25] Mena, José Luis y Hernández Rubio, José, *Las 100 mejores películas del cine social y político,* Madrid, Editorial Cacitel, 2005.

interpretaciones, o el dramatismo logrado por la misma tensión de los diálogos y de los silencios. También John Ford en la citada *¡Qué verde era mi valle!* (*How green was my valley*, 1941) recoge momentos memorables de actividad obrera entre los mineros de un pueblo galés. La pobreza aumenta sin remedio entre los miembros de la comunidad, máxime cuando los dueños de la mina contratan a unos trabajadores más "baratos"; será entonces cuando surge un conflicto intergeneracional latente entre el padre protagonista que prefiere aguantar y sus hijos que quieren asociarse en un sindicato reivindicativo: actitud conciliadora frente a actitud de protesta.

Por último hay que señalar dos obras de gran valía de los años setenta, ambientadas en los años de la Gran Depresión y con componentes obreristas: *Sacco y Vanzetti* (G. Montaldo, 1971), donde dos anarcosindicalistas inmigrantes italianos son injustamente condenados por las instituciones de unos Estados Unidos temerosos del "terror rojo"; se les acusa de un robo y de instigar la violencia con sus ideales utópicos de igualdad y de justicia. El director Giuliano Montaldo pondría en la picota el sistema político norteamericano por la connivencia entre jueces y políticos, así como por la perversidad con se trataba a los trabajadores inmigrantes. Por su parte, *Esta tierra es mi tierra* (*Bound for Glory*, H.Ashby, 1976) presenta la figura de un cantautor risueño e indolente, Woody Guthrie, que decide viajar a California en busca de mejor fortuna, conviviendo con las colonias de pobres del sur del país a los que intenta insuflar ánimo con sus canciones. Momentos de protesta obrera campesina se nos muestra cuando al asociarse con un sindicalista que viaja por los campamentos de los desheredados, el cantautor decide rebelarse también contra los capataces explotadores que arbitrariamente escogen a los trabajadores. La trama supone al mismo tiempo un

intento de concienciar en la unión a los campesinos oprimidos, de levantar su moral y su dignidad, ante los bajos salaros ofrecidos y ante la baja calidad del trabajo rural. En cuanto a los aspectos formales hay que señalar la gran verosimilitud de ambientación, gracias a la recreación fidedigna de lugares y de tipos, así como al captar el viento del desierto. Y como curiosidad social, *Bound for Glory* alumbró excelentes canciones country que quedaron para siempre en el imaginario popular de los Estados Unidos; el mismo Bob Dylan fue fiel seguidor de Guthrie hasta sus últimos días.

3.5.-EL MOVIMIENTO OBRERO EN LA ITALIA DE POSGUERRA

Más de veinte años de **totalitarismo mussoliniano** hubo de soportar la sociedad italiana, que también experimentaría la derrota de su país en la Segunda Guerra Mundial, ante unos aliados imparables que apoyarían la creación de varios gobiernos italianos de concentración nacional tras el desastre internacional. A finales de los años cuarenta varios hechos políticos de gran trascendencia tuvieron lugar en Italia, que influirían en la **conformación de diversos partidos y sindicatos izquierdistas** que ya no desaparecerían en las décadas siguientes. Un referéndum sobre la monarquía obligó al Humberto II a abandonar el país; los comunistas, en principio copartícipes del gobierno, quedaron fuera en junio de 1947 aunque volverían más tarde; durante los dos años siguientes se produjeron manifestaciones sangrientas; la democracia cristiana se consolidaría a partir de los cincuenta tras las elecciones; y en el terreno artístico, si unos años antes había triunfado en Europa un reconocido movimiento vanguardista italiano, el futurismo, desde finales de la guerra otro movimiento se afianzará para

alumbrar espléndidas obras maestras en la novela, en la poesía, en la pintura, pero sobre todo, en el ámbito cinematográfico: **el Neorrealismo**.

El crítico francés y cofundador de la prestigiosa revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, ampliamente reconocido internacionalmente por su labor para dilucidar los más variados aspectos de la estética y de la historia del cine, ha aportado algunos rasgos cruciales acerca del Neorrealismo italiano y de otros movimientos señeros. Una de sus mejores trabajos lo contiene el libro *¿Qué es el cine?*[26], que en sus repetidas ediciones aporta una sabiduría sin dogmas pero con rigor acerca de determinadas prácticas, analizando posiciones distintas y descubriendo nuevos matices en películas de renombre pertenecientes a la corriente italiana.

Según acababa la Segunda Guerra Mundial la ruptura con el cine fascista se iba afianzando, se iba apartando una forma de entender el cine donde la falsificación de las historias o la evasión de la realidad habían sido la nota común, dando lugar a realizaciones mediocres, pseudorománticas o convencionales. Y es que, un grupo de cineastas jóvenes implicados con el contexto político y social de la Italia de posguerra, determinaron **el nacimiento de una corriente moderna** que se prolongaría durante dos décadas, renovándose e incluso superándose, influyendo además en las nuevas formas de hace cine en Europa. La principal premisa del Neorrealismo fue el compromiso del creador con la más inmediata realidad, aún desde las distintas sensibilidades de sus integrantes. La captación de la proximidad de los hechos, el reflejo de la verdad circundante, de los ambientes más inmediatos y de los seres

[26] Bazin, A., *¿Qué es el cine?,* Madrid, Rialp, 7ª Ed., 2006.

humanos más auténticos (a veces los protagonistas eran seres anónimos) constituyeron su fundamento. Y todo para hacer llegar al espectador una **reflexión necesaria acerca del sentido del hombre y de la sociedad que lo rodeaba**. Había que romper la distancia entre los ciudadanos y el mundo que les había tocado vivir. Por otro lado, esta voluntad estética, humanista y sociopolítica quedaba al albur de la escasez de medios económicos y técnicos, debido a la situación de carestía tras la guerra en la industria cinematográfica, por tanto, lejos de grandes decorados y escenarios, la puesta en escena de la comedia, del melodrama o del drama será cualquier calle de cualquier ciudad, un hogar anónimo, o un puesto de trabajo vulgar; una puesta en escena y un desarrollo fílmico que a veces raya en el documental, dado la forma de narrar directa y transparente.

El movimiento obrero se verá reflejado de manera latente en el Neorrealismo. Las películas contienen evidentes elementos del cine soviético y su relación con el mundo del trabajo, pero mientras éste recrea la actividad laboral en sí y las circunstancias sociopolíticas que la rodean, el cine neorrealista se centra más en **las condiciones de vida del trabajador**, en la forma de sentir del obrero, del campesino o del funcionario. Sin existir muchas obras que posean cuestiones estrictamente laborales o sindicales, resulta indiscutible que la gran mayoría de los protagonistas provienen de las clases populares, y por ende, de la clase trabajadora.

Considerada la primera película neorrealista, en *Roma, ciudad abierta* (*Roma, cittá aperta*, R.Rosellini, 1945) ya contiene presencia proletaria en la unión de las clases populares (obreros, amas de casa, niños…) contra el enemigo invasor nazi. También se rebela contra los alemanes un grupo de partisanos y de obreros de una fábrica

genovesa en *Achtung! Banditi*! (C.Lizzani, 1951), para evitar que aquellos desmantelen la fábrica y se lleven la maquinaria. En todos los ámbitos laborales hay presencia cinematográfica del obrero desde distintos puntos de vista, desde el mismo desempleo hasta la lucha sindical. En la ciudad, el drama del paro en la Italia de posguerra se aprecia con contundencia en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, V. de Sica, 1948), quizá una de las películas más famosas e importantes que han reflejado la triste realidad de un parado, máxime cuando en todo momento es acompañado por un niño, su propio hijo, en la búsqueda desesperada de su medio de trabajo. Un obrero auténtico interpretaría *Ladrón de bicicletas,* como autenticidad hay en la realidad de las calles de Roma o en el ambiente de carestía y de paro que respira la ciudad. En el campo destaca *Arroz amargo* (*Riso amaro*, G. de Santis, 1948), donde un grupo de trabajadoras recolectoras de arroz son protagonistas de una lúgubre historia policiaca, argumentación no exenta de la toma de conciencia de clase de unas mujeres venidas de toda Italia. También en el ámbito campesino y en el mismo año destaca *El molino del Po* (*Il mulino del Po*, A. Lattuada), que recoge la historia de las primeras luchas sindicales que desembocarán en una huelga rural; película que también realiza una especie de homenaje a los pioneros del movimiento sindical. Por su parte, en el mar, con *La tierra tiembla* (*La terra trema*, L.Visconti, 1948) se narra las desventuras de un pescador de la remota Sicilia que intenta independizarse, pero como consecuencia de una tempestad es obligado a trabajar con los antiguos patronos; dicha película está planteada desde una postura claramente marxista, debido a una reflexión intencionada sobre la figura del proletariado subordinado social y laboralmente. Volviendo al ámbito urbano, *El ferroviario* (*Il ferroviere*, P.Germi, 1956), un trabajador del ferrocarril alcoholizado ocasiona un accidente de trabajo y ahoga sus penas en una

taberna, y se convierte en un esquirol durante la celebración de una huelga, por lo cual se queda sin amigos y sin su ingobernable familia. También en la ciudad se desarrolla *El techo* (*Il tetto*, V.de Sica, 1956), donde dos jóvenes enamorados quieren casarse pero apenas pueden ahorrar con sus sueldos limitados; la convivencia con el padre de ella es difícil y será entonces cuando deciden construir una vivienda en un terreno comunal. La película no sólo plantea la dificultad de encontrar un hogar para una joven pareja de novios, sino también la solidaridad obrera en torno a la nueva familia que muestra un grupo de trabajadores que le ayudan en el levantamiento de la vivienda.

3.6. LA POLÍTICA ANTIOBRERISTA DE LOS ESTADOS UNIDOS EN EL CINE DE LOS AÑOS CINCUENTA.

Para abordar este apartado ha resultado de gran utilidad manejar un pequeño pero ilustrativo manual escrito por catedrático emérito de la universidad Autónoma de Barcelona, Román Gubern, que analiza los entresijos de la política gubernamental estadounidense respecto a todo tipo de creación cultural susceptible de calificarse de filoizquierdista: *La caza de brujas en Hollywood*[27]. A través de este libro, que abarca desde los antecedentes de *la guerra fría* hasta las últimas consecuencias de la represión política, se nos muestra todo tipo de prácticas encubiertas, delaciones entre los mismos protagonistas del cine, compañías, productores, cineastas y productores, y

[27] Gubern, R., *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1970.

la intolerancia explícita de los principales dirigentes, con el senador McCarthy a la cabeza.

El reciente **predominio de los Estados Unidos** tras la Segunda Guerra Mundial en la **esfera internacional** era incontestable. Varios factores contribuyeron a ello: la misma victoria bélica, el aumento progresivo de la productividad económica, industrial y agrícola, la expansión mundial de diversos "Plan Marshall", la sustancial disminución del desempleo, y la estabilización política, si bien con algunas sombras importantes, tanto en el exterior, como el clima de tensión con el polo ideológico opuesto de la URSS, la **"Guerra Fría",** como en el interior, con las prácticas antidemocráticas hacia algunos sectores izquierdistas de la sociedad norteamericana, comunistas y sindicalistas en lo que se ha llamado **"caza de brujas".** En efecto, el nuevo americanismo chauvinista no dudó en reprimir duramente a determinadas actividades políticas y culturales "sospechosas" de poner en peligro el flamante gobierno de posguerra. La ley Taft-Hartley de junio de 1947 abortaba cualquier atisbo de libertad sindical auténtica, mediante el control acérrimo de estatutos, reunión, financiación etc., así como la restricción del derecho a huelga. Muchos sindicalistas fueron obligados a firmar documentos en los que juraban no pertenecer al Partido Comunista, si no querían verse inhabilitados para las negociaciones laborales. Las organizaciones debían estar domesticadas sin que pudieran presentar, salvo honrosas excepciones, un verdadero frente de presión ante las injusticias de empresarios y gobierno. En suma, una oleada de conservadurismo alentado por el senador republicano **Joseph R. McCarthy** recorría todo el país para desgracia de los grupos de izquierda, depurados por el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes (HUAC).

Las comisiones de investigación se cebaron también en aquellas realizaciones culturales "antipatriotas", sobre todo la literatura y el cine, con la puesta en marcha de una sistemática **persecución en Hollywood** desde finales de los cuarenta, alcanzando su máxima virulencia a partir de los cincuenta. Pero por otro lado, "el cine supuso una evasión de las tensiones generadas por la guerra fría, sus personajes se convirtieron en símbolos de un modelo de vida que el resto del mundo todavía intenta imitar… y junto a los nuevos ritmos musicales típicamente americanos como el country o el rock and roll, y junto a la Coca-Cola, se ha difundido un mensaje de los EE.UU más allá de sus fronteras físicas para poner de manifiesto el poder de la esperanza, de la juventud y de los sueños, a través del vinilo, de las ondas y del celuloide".[28] No obstante, interesa analizar ahora el trabajo de aquella "generación perdida" de cineastas como Kazan, Biberman, Dmytryck, Ritt y otros, que quisieron mantener unas posiciones libres de mostrar una fuerte carga social, y también de reconocimiento de la clase trabajadora, que les llevaría al ostracismo, a la detención o al exilio forzoso.

En *Give us this day* (E.Dmytryck, 1949), que tuvo que ser rodada en Gran Bretaña, se nos presenta la figura de un albañil italiano malviviendo en el Nueva York de la Depresión, con un accidente laboral mortal y la tragedia que ello conlleva para su familia. Se trata de una modesta producción de segunda fila, al igual que otros documentales y limitadas películas de ficción más independientes, pero que permitía cierto reconocimiento de ciertos jóvenes directores comprometidos en la nueva escena cinematográfica americana. En *Whistle of Eaton Falls* (R.Siodmark, 1951) un

[28] Torras Martínez, Daniel, Bonet Arasa Manuel y otros, *Historia Visual del Mundo, Cap.39 "La Guerra Fría",* Madrid, Editorial Debate, 1994.

líder sindical alcanza la dirección de la fábrica al morir su propietaria; el objetivo es la reconciliación entre el nuevo responsable y los trabajadores, ya que tendrá que despedir a algunos de ellos para reflotar la empresa con la compra de nueva maquinaria, y para dicho acuerdo, que supondrá un final feliz, readmitirá a los obreros despedidos gracias a la buena marcha de la fábrica. Una película que marcaría desde entonces un punto de referencia inexcusable en la representación de la lucha obrera en el cine norteamericano es la ya comentada *La sal de la tierra* (*The salt of the earth*, H.Biberman, 1953). Se trata de una obra realizada por miembros fichados por el HUAC, que recrea una huelga en las minas de zinc de la Empire Zinc In. en Nuevo México, a partir de un accidente laboral; la escenificación de las penosas condiciones vitales y laborales de los mineros se plasma sin mayores cortapisas, como también determinados factores "incómodos" para el status político intolerante de los cincuenta. Porque a la alianza del poder político y económico con las fuerzas del orden sólo se le puede hacer frente con una huelga contumaz, en la que las mujeres tomarán las riendas tras el fracaso de los primeros piquetes; y será entonces cuando la esperanza (en alusión a una de las protagonistas) en la mejora de las condiciones vitales y laborales vislumbre un futuro un poco mejor, no sin haber dejado en el conflicto capital-trabajo numerosas bajas. Paradigma de la representación obrera en el cine, no sólo muchas películas rescatarán algunos de los elementos de *La Sal de la Tierra***,** sino que se convertirá en película ejemplar sobre el gran mito de la clase trabajadora: la huelga. "Su didáctica es inmejorable. Todos y cada uno de los aspectos jurídicos y contextuales de la huelga, el ritual completo de cualquier huelga clásica, son esmeradamente representados al espectador en un momento u otro de la proyección". "… tiene un objetivo más ambicioso: el recorrido, completo y circular por

los grandes temas que vertebran el mundo del trabajo, como la pobreza, el paro, la emigración, la alineación, la discriminación, en fin, una definición y descripción perfectas del proletariado"[29] Además, Herbert J. Biberman, delatado por algunos miembros de gran prestigio del panorama norteamericano, será el principal integrante de "los Diez de Hollywood", perseguido cruelmente por su filiación comunista, por su desprecio a las obras convencionales, simplemente por reivindicar la figura del obrero y su dramática coyuntura. Cabe comentar que aquella caza de brujas se llevó por delante a miles de funcionarios y trabajadores implicados en la industria del cine, sospechosos izquierdistas de poner en riesgo la seguridad del país, según varios decretos depuradores a la manera de tribunales inquisitoriales. Por su parte, *La ley del silencio* (*On the waterfront*, E.Kazan, 1954) nos muestra la represión desde el interior de un sindicato corrompido, hacia varios estibadores que quieren trabajar libremente, pero que han de someterse al arbitrio de los mafiosos. Esta historia estuvo inspirada en el trabajo de investigación de Malcom Johnson sobre la maldad de determinados hampones del sindicato portuario de Nueva York, lo cual le granjeó el premio Pulitzer de 1949. Varios accidentes laborales falsos se sucedieron para que los fallecidos no delataran a nadie, pero un arrepentido exboxeador denunciaría a la red extorsionadora lo que le condenaría a una brutal paliza, como redención de sus faltas anteriores, no sin que se rebele por ello el resto de trabajadores antes reprimidos. Los críticos han adivinado en esta obra una especie de justificación o expiación del mismo Elia Kazan, por su delación hacia cineastas compañeros, sin embargo, la calidad de la

[29] Ruiz Castillo Mª Mar y Escribano Gutiérrez, J., *La huelga y el cine. Escenas del conflicto social.* Colección Cine y Derecho, Valencia, Ed. Tirant lo Blanch, 2007.

obra abunda indudablemente en los hábitos obreristas y en las condiciones de un determinado grupo de trabajadores en un clima de continua tensión y perversidad.

También ambientada en los años cincuenta, si bien fue una producción de 1989, es la citada *Última salida Brooklyn* (*Last exit Brooklyn*, Uri Medel), donde a través de la azarosa vida de una prostituta de los muelles del Bronx, se recurre a la historia de todo un decadente grupo social de baja estofa donde la delincuencia, el crimen y las drogas es la nota común en un barrio portuario. La cuestión obrera aparece reiteradamente en varias escenas en forma de huelga manifestaciones violentas, con la figura de los líderes del muelle llamando a la rebelión, con el despliegue de pancartas y consignas, con el intento de organización en la lucha espontánea, y con la corrupción de un encargado sindical que roba el dinero de las cuotas sindicales. Se trata de una película que recoge el modus vivendi de un sector marginal de los años cincuenta, y aunque evidentemente no experimentara la censura política (ya que vio la luz más de treinta años después del maccartysmo) sí estuvo vetada al igual que su obra literaria homónima, por el fuerte contenido de su trama. Y basada en los conflictos laborales de los años cincuenta y sesenta, en aquella época intransigente de predominio republicano que colapsaba casi cualquier iniciativa obrera, se encuentra la comentada *Hoffa, un pulso al poder* (*Hoffa*, 1992) del actor-director Danny de Vito. Trata sobre algunos hechos verídicos del famoso líder sindical de los transportes Jimmy Hoffa, si bien, su inseparable amigo, el personaje que encarna el mismo De Vito, no existió en la realidad. Se recoge la intensa vida de más de treinta años en la brecha de un personaje clave en el panorama obrero estadounidense, que tras superar ciertos problemas iniciales hasta llegar al poder, consolidará éste de manera abrumadora a lo largo de

todo el país, gracias también a sus complicidades con la mafia, fortaleciendo el sindicato, obteniendo mejoras sociales considerables para los trabajadores del transporte, y enfrentándose directamente a las élites políticas y económicas. La otra versión inspirada en el sindicalista camionero Hoffa, *F.I.S.T*. (*F.I.S.T., N.Jewinson*, 1978), además de recrear las manifestaciones violentas de los huelguistas y las negociaciones sindicato-empresa, recoge el proceso de corrupción del líder sindical y su connivencia con la mafia, así como todo un alarde de demagogia por parte de aquellos politicastros de los cincuenta.

3.7 PANORAMA MUNDIAL DESDE EL ÚLTIMO TERCIO DEL S.XX HASTA HOY.

3.7.1 Europa

Tras el gran trauma de la guerra mundial, y una vez asentadas las bases políticas y económicas en el mundo occidental a través del sistema democrático capitalista, a partir de mediados del siglo S.XX los países consolidan sus fronteras, además de erigir determinados instituciones internacionales que en teoría regularán la buena marcha de los territorios. Con todo, a la imperfección de las democracias internas contemporáneas cabe añadir las numerosas desigualdades sociales entre los hemisferios, entre el Primer Mundo y el Tercer Mundo, entre los países ricos industrializados y los países pobres excolonias ahora independientes sin recursos. Y si en principio, en los años cuarenta ya se van forjando dos bloques antagónicos de poder, será en las últimas décadas cuando la diferencia abismal entre norte y sur sea el

escenario donde se mueva nuestra civilización actual. El mundo que renacía del gran conflicto se encaminaba a albergar los mayores cambios técnicos y científicos que la humanidad ha experimentado jamás en el seno de sus múltiples civilizaciones.

La modernidad se asentaba para no irse nunca, al menos para las sociedades que aún hoy son fruto de aquel nuevo estatus cultural de posguerra. En el campo de las artes nuevos movimientos y sensibilidades originados a finales del siglo anterior, cristalizarían en el último tercio del siglo S.XX con enorme contundencia, pero también con gran fragilidad debido a lo efímero de sus propuestas. Y el cine, heredero de las primeras prácticas, que da un gran salto con el cambio al sonoro en la década de los treinta, experimentará en las últimas décadas una evolución sin precedentes, tanto en sus recursos tecnológicos como en los estilísticos y en los temáticos. Surge en esta época la concepción de los "nuevos cines", cuyos primeros conatos de esa modernidad tan sobada ya fueron implantados por cineastas de la talla de Welles, Lang, Hitchcock o Bergman. Y será Europa el continente que aborda esos nuevos cines como actividad cultural a proteger, desde el respaldo de los mismos estados frente a la hegemonía cinematográfica estadounidense de productos convencionales. Sin embargo, habría que diferenciar entre aquellos nuevos cines respaldados por gobiernos liberales, como señas de identidad en la dialéctica estado y sociedad, de aquellos otros fuertemente apoyados por el estado controlador y forjador de ideología. Pero es que además, ven la luz unos nuevos contenidos hasta entonces vetados, o simplemente olvidados. El compromiso con la esencia del ser humano, esbozada en autores minoritarios, se consolida ahora gracias a la labor intelectual de otros cineastas que denuncian y expresan abiertamente las situaciones de injusticia o de desigualdad social, gracias en

parte a la desaparición de la censura omnipresente años atrás. Frente a una industria del cine que había adoptado una forma de narrar al servicio de la idea de espectáculo de masas, renacen diversas inquietudes filosóficas o morales acerca de la importancia del hombre en su entorno, en el terreno local o por la diferencia extrema entre continentes. No serán ciertamente esos cineastas "premodernos" citados antes los mayormente preocupados por esa concienciación social, en cambio, sí fueron muchos de sus discípulos desde mediados de los sesenta hasta hoy, quienes plantearon un buen número de problemas que acogotan al hombre contemporáneo. Por eso otra vez habría que matizar, como opina el profesor J.E.Monterde, que "la idiosincrasia de los nuevos cines está basada en buena medida en un espacio para dilucidar las personales preocupaciones del cineasta, eventualmente inscritas en el ámbito de lo socio-político, pero siempre imbricadas con lo existencial." Y dentro del ámbito obrero, como factor esencial del cine social, el crítico apunta: "El interés de aquellos cineastas radica mucho más en el análisis de los mecanismos y consecuencias de la alienación, no interesa tanto las relaciones entre obrero-patrón o las formas del trabajo, como las relaciones entre esa dimensión laboral y los aspectos sentimentales, sexuales, cotidianos, etc., ajenos al momento del trabajo."[30]

De todo esto se deduce que a pesar de las diversas corrientes y países donde innumerables obras de todo tipo han tenido éxito y reconocimiento artístico, tan sólo en muy pocos el cine de temática obrerista ha obtenido una representación merecedora, teniendo en cuenta que el mundo del trabajo y sus coyunturas, los

[30] Monterde, José Enrique, *La imagen negada. Representaciones de la clase obrera en el cine,* Valencia Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

múltiples ámbitos laborales y sus conflictos, constituyen hoy en día un pilar de primer orden para el desarrollo de toda sociedad.

Así, el movimiento iniciador del nuevo cine del último tercio del siglo XX, ***la nouvelle vague*****,** no ha estado demasiado interesado en los temas obreros. Tan sólo merece la pena citar a Jean Luc Godard como director implicado en ciertas causas sociales, luego de un viaje de su pensamiento derechista hacia posturas de izquierda extrema a partir de 1965. Imbuido años más tarde de los postulados del **Mayo del 68 francés**, Godard recoge las nuevas formas de entender el proceso huelguístico, alejado de los cánones tradicionales en que todo estaba perfectamente delimitado. La cuestión se hace más compleja desde el momento en que la huelga no sólo se institucionaliza, sino que además pierde el "fuelle" radical de décadas anteriores, "pasando a un debate juridificado, en el que renuncia al logro de sus objetivos últimos y se conforma con objetivos menos pretenciosos, y por ende, menos efectivos para poder llevar a cabo la auténtica emancipación de la clase obrera".[31] O como más certeramente apunta el profesor Román Gubern, "La evacuación del mundo obrero de las pantallas fue un fenómeno generalizado, vinculado a las transformaciones de la sociedad posindustral, apoyada en el sector terciario. Si es cierto que la convulsión de 1968 produjo esfuerzos para focalizar de nuevo las cámaras sobre el sujeto proletario, también se demostró

[31] Ruiz Castillo Mª Mar y Escribano Gutiérrez, J., *La huelga y el cine. Escenas del conflicto social,* Colección Cine y Derecho, Valencia, Ed. Tirant lo Blanch, 2007.

que los intereses y objetivos radicales de estudiantes e intelectuales no eran siempre coincidentes con los de los obreros de "cuello azul". [32]

En *Todo va bien* (*Tout va bien*, J.L. Godard, 1972), modelo de película fruto del contexto social sesentayochista se desarrolla una descripción del fenómeno huelguístico, al igual que se produce una teorización acerca de la toma de conciencia del trabajador para tomar esta opción; incluso el mismo director reflexiona acerca de la función del cine en un contexto revolucionario, de cómo un filme puede servir para colaborar con el proceso. Porque para poder llevar a cabo esta cuestión, se ha de pasar por una historia de amor, por una historia comercial que sirva de base a la representación del levantamiento obrero, al secuestro espontáneo de un patrón por parte de sus trabajadores descontentos. Incluso el principal dirigente de la CGT duda de la validez de esa acción, y defiende la unidad de los trabajadores por sectores frente a posturas maximalistas que no conducen a nada.

El mayo del 68 francés supuso un hito histórico de primera magnitud en aquella Europa adormecida, condescendiente consigo mismo a pesar de protagonizar una década vital precursora del mundo moderno. Y en cuanto al séptimo arte, comentada ya en la segunda parte de este trabajo la importancia y la proliferación del **cine militante francés**, conviene añadir las esclarecedoras del escritor Francesco Casetti sobre aquella ruptura: "El sesenta y ocho señala la aparición de un debate que durará toda la década posterior, que en su forma más general y también más sencilla, tiene como objetivo los valores políticos del cine, ya que, no es la primera vez que el

[32] Gubern, R., "La imagen proletaria", *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama 2005

binomio cine-política suscitaba un interés apasionado al subrayar el intrínseco valor documental del cine, abriéndose la esperanza que sirviera para tomar conciencia de los aspectos negativos de la realidad circundante y para movilizar aquellas fuerzas que deseaban corregirlos."[33]

Por su parte, el ***free cinema británico*** sí muestra a las claras su repulsa directa hacia el conservadurismo bienpensante desde los cincuenta hasta los ochenta en una decadente Inglaterra que añora el imperio perdido. El darse cuenta de que frente a una izquierda adormecida había que respaldar al movimiento obrero, supuso que se lograran un buen número de películas contestatarias aceptables. Directores actuales del talento de K. Loach, S. Frears o M. Leigh han colaborado en representar la dignidad de la clase trabajadora humilde, al igual que hicieran más de treinta años atrás los fundadores del nuevo y libre cine británico, a quienes admiraron por su interés en mostrar la cotidianeidad y la alienación obrera. Como citan los escritores Joaquím Romaguera y Homero Alsina en su libro *Textos y Manifiestos de Cine*, "El Free Cine inglés se originó como una reacción contra las estructuras industriales de su cine contemporáneo, pero también como una rebelión contra actitudes morales conformistas…quedó unido naturalmente al movimiento de los *angry young men,* los así llamados "jóvenes airados", que expresaron también en la literatura y en el teatro, ideas similares de rebelión e inconformismo, procurando una atención a las realidades colectivas"[34]. Y en el mismo libro se recoge un texto muy explicativo acerca de este nuevo movimiento, de uno de sus fundadores, Lindsay Anderson, sobre la respuesta

[33] Casetti Francesco, *Teorías del Cine*, Madrid, Ed. Cátedra, 1994.

[34] Romaguera, J. y Alsina, H., *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Ed. Cátedra, 1989.

negativa de un distribuidor sobre la proyección de un tema obrero y las preferencias cinematográficas de la sociedad británica: "Este virtual repudio, de al menos las tres cuartas partes de la población de nuestro país, representa algo mucho más grave que una ridícula depauperación de la producción cinematográfica: presupone la evasión de la realidad contemporánea por parte de una entera categoría social, que no debe olvidarse, tiene una influencia determinante y logra imponer plenamente semejante visión distorsionada de la realidad a su ingenuo público".

Unas décadas después, el sistema neoliberal de los gobiernos de "los tories" culminando con el de Margaret Thatcher, abandonaron a su suerte a amplios colectivos de obreros, cuando no les hacía trabajar por sueldos irrisorios y condiciones de vida precarias, en aras de una economía más productiva que sólo repercutía en los más poderosos. Ante esta situación, desde el cine militante de principios de los años setenta con determinados documentales y realizaciones cinematográficas inmersos en el free cinema, hasta la labor de transición que ha supuesto Ken Loach en las décadas siguientes, incluso hasta hoy en día, el cine obrerista británico ha conocido una etapa de enorme reconocimiento. Un imprescindible trabajo para indagar con mayor profundizar en la obra del cineasta británico, es el dirigido por el escritor del mismo país Graham Fuller, *Kean Loach por Ken Loach*[35], donde a través de un estudio a conciencia desentraña las inquietudes comprometidas de Loach acerca de los desmanes sociales que le rodean. Éste ya aportaría sus primeros trabajos en la televisión, donde no faltarían protagonistas obreros en diversas huelgas de diversos sectores, así como algunas críticas al mismo movimiento obrero en ciertos momentos.

[35] Fuller, G., *Ken Loach por Ken Loach*, Barcelona, Alba Editorial, 1998.

Su gran trabajo televisivo de 1975, *Días de Esperanza* (*Days of hope*), que recogía la historia de la clase obrera británica desde la Primera Guerra Mundial hasta la escisión de la Trade Unions en 1926 de los elementos más radicales, le avalaron para seguir realizando documentales y películas de ficción basadas en la realidad dramática de los trabajadores desprotegidos. También realizaría para la televisión *A question of leadership* en 1980, una reflexión sobre la actitud de los líderes sindicales y del gobierno en una huelga siderúrgica, que llegó a censurarse por los gobiernos de Thatcher y de John Major. En cuanto al cine, la radicalidad izquierdista de Ken Loach no se ha manifestado en posiciones extremas, sino en las verdaderas vicisitudes de determinados obreros en su ámbito laboral, con todo lo que conlleva de conflicto con sus superiores. Hay que señalar *Riff, Raff* (*Riff,Raff*, 1991) sobre un grupo de obreros de la construcción donde varios son despedidos por plantear personalmente modestas reivindicaciones laborales, sin ningún tipo de movimiento organizado o sindical. Además, como se señaló en el apartado segundo, en casi todas las películas del director inglés la presencia del trabajador de clase es una constante, aunque los argumentos caminen por otros derroteros. *Pan y Rosas* (*Bread and Roses*, 2000) supone una consigna popular tomada de la protesta que encabezaron miles de obreras textiles a principios del siglo XX en Massachussets, cuya victoria rotunda en mejoras salariales y sociales, así como el reconocimiento de los sindicatos, llevaron a Loach a realizar la película del mismo título. El argumento, basado en un hecho real, recoge la difícil situación de varios trabajadores de la limpieza en un edificio de oficinas, los nuevos proletarios de las grandes ciudades que en buena parte lo componen inmigrantes latinoamericanos, los sin papeles, mujeres olvidadas…, y todo con salarios de miseria, tareas extenuantes, sin seguridad social y con jornadas agotadoras. Es

entonces cuando el pujante sindicato SEIU (Justicia para los Empleados de la Limpieza) organiza movilizaciones en varias ciudades norteamericanas, y gracias a sus protestas lograran importantes avances sociales (salieron a la calle más de cien mil limpiadores para reivindicar sus derechos. En *La cuadrilla* (*The navigators*, 2001) observamos la crítica de Loach hacia la privatización de los ferrocarriles británicos a mediados de los noventa, donde un grupo de trabajadores afectados han de firmar "despidos voluntarios", perdiendo vacaciones y exponiéndose al nuevo concepto acuñado por el sistema capitalista neoliberal de "flexibilidad laboral", que no es otra cuestión que la precariedad laboral y menos puestos de trabajo. Con actores poco conocidos, otra de las prácticas habituales del director británico, las circunstancias dramáticas de los obreros son expuestas de manera directa, realista, con una clara intención de denuncia por el atropello a las clases sociales más desprotegidas.

Especial significación tiene su última película, *En un mundo libre* (*It´s A free world*, 2007) donde a través de una mujer que se queda en el paro y abre su propia agencia de trabajo temporal para inmigrantes, todos los parámetros actuales de trabajo precario asoman con total desnudez, para denunciar el frágil sistema de protección hacia los empleados más desfavorecidos: trabajo temporal, flexibilidad laboral, salarios bajos, dobles turnos...Esta película resulta un ejemplo esclarecedor de la globalización laboral a que están sometidas millones de personas en un gran número de países, con unas condiciones lamentables de trabajo y de movilidad geográfica, y por tanto, de expectativas vitales.

Otros cineastas británicos ligados al *free cinema* destacan como directores que han llevado a su cine la cuestión de los trabajadores de clase baja, también en aquella

época de colapso del movimiento obrero en Inglaterra y en Irlanda. Stephen Frears, pese a su versatilidad en tratar los más diversos rasgos sociales, realizó en clave de comedia una película que cabe señalar como ejemplo de un movimiento obrero muy particular: *La camioneta* (*The van*, 1996), por la que dos amigos desempleados emprenden una empresa ambulante de hamburguesas, con las consecuencias que se derivan de ello, esto es, el abandono de los amigos, o cierta americanización de la idiosincrasia de la vida irlandesa a través del grasiento producto a vender. También Peter Cattaneo en clave de humor llevó la cuestión obrera con el desempleo como columna vertebral en *Full Monty* (*Full Monty*, 1996), y en una iniciativa similar a la de La camioneta, varios desempleados que malviven de subsidios y pequeñas chapuzas decidirán hacer un streep-tease para poder subsistir en la antigua y próspera ciudad de Sheffield.

También el **cine italiano** de las últimas décadas ha acogido interesantes películas de temática obrera, amparadas por diversas instituciones públicas gracias a la presencia izquierdista en los órganos de gobierno; concretamente, el Partido Comunista Italiano ha sido uno de los grupos políticos más importantes en los sesenta y setenta. Italia asiste a un desarrollo industrial cada vez más intenso, pero las diferencias económicas y sociales de la península de norte a sur no se resuelven todavía, por ello, las migraciones interiores en busca de trabajo son constantes, las carencias de las nuevas urbes afectan a los sectores más frágiles y la clase obrera, en principio poco numerosa, se va consolidando como fuerza social de gran expansión.

Los cineastas, pues, tuvieron total libertad para desarrollar una gran variedad de propuestas, si bien, **la base la encontraron en el Neorrealismo**, del que nunca se

separarían, es más, casi todas las creaciones parecen renovar este movimiento artístico y sobre todo cinematográfico, aunque paralelamente se desarrollaran otras películas más comerciales. Resulta necesario indicar que incluso algunos directores de la talla de Visconti, Fellini o Antonioni, pioneros del Neorrealismo obtienen notables resultados en los sesenta y setenta. Con *El empleo* (*Il Posto*, Ermanno Olmi, 1961), se aprecian las contradicciones y los problemas sociales de la Italia del boom económico de los sesenta. Constante preocupación de Olmi, el mundo del trabajo, en este caso el administrativo, es tratado desde una perspectiva antropológica como una parte sustancial de la vida de toda persona. Hay que comentar otra película crucial del mundo obrero, en este caso, desde el movimiento migratorio en la misma Italia, como es *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e suoi fratelli*, L.Visconti, 1960); el Milán industrial "acoge" a una familia entera del sur del país, creándose de inmediato un choque de culturas entre los humildes componentes de la familia y la sociedad ya instalada gracias al reciente auge económico. La descripción psicológica de los personajes es palmaria, pero interesa más la marginación del proletariado en la gran ciudad, que lleva a esos protagonistas a actuar de forma diferente ante la hostilidad de sus vivencias. Visconti pretende mostrarnos los conflictos planteados entre los nuevos colectivos humanos salidos de la posguerra. *La clase obrera va al paraíso* es un ejemplo de sindicalismo legalizado en el seno de una fábrica. A través de la azarosa actividad de un trabajador extremado que odia todo lo que tenga que ver con el movimiento obrero, se observa un cambio drástico en su comportamiento al sufrir un accidente, pasándose a las filas del sindicato de la empresa y a defender incluso con violencia inusitada las premisas de los trabajadores indefensos. Por otro lado, asistimos a acalorados debates en la misma factoría, con diferentes sensibilidades

frente a la cuestión de una huelga a convocar, discusiones y diversos puntos de vista para mostrar abiertamente la problemática planteada. En *Hay quemar a un hombre* (*Uno uomo da bruciare*, Hermanos Taviani, 1962), un obrero siciliano que estaba trabajando en la península regresa a su tierra y comprueba que los campesinos movilizados han ocupado buena parte de las tierras; empleado como capataz gracias a la mafia, comprenderá la verdadera situación de sus compatriotas explotados y decide unirse a ellos. Dicha película es una versión libre de un sindicalista real que pretendió organizar las luchas campesinas frente a la mafia, y que por ello fue asesinado, lo cual inspiró la labor cinematográfica de denuncia de los hermanos Taviani.

En otros países de Europa se dejaron también sentir las películas representativas de la clase obrera. En **Suecia,** Jan Tröell realizó un espléndido retrato sobre la concienciación sociopolítica de un joven en *El fuego de la vida* (*Här har du ditt liv*, 1965), que tras trabajar en diversos ámbitos del cine, se dedicará a proyectar películas por las ferias y será despedido por la compañía porque difundía ideas socialistas de las que se iba impregnando; más tarde intenta organizar una huelga en el ferrocarril y de nuevo es despedido, hasta que decide marchar al sur donde se producen las concentraciones obreras más numerosas y donde puede explayarse con sus ideales. *Joe Hill* (*Joe Hill*, B. Widerberg, 1972) es una película que narra los acontecimientos de un cantante y sindicalista sueco a los Estados Unidos en 1915, ajusticiado en Salta Lake City por un crimen que no cometió, no sin antes entrar en contacto con el mundo sindical de los Wobblies, los IWW,(International Workers of the World), que lograron afiliar a un cuarto de millón de trabajadores, siendo descabezado tras la Gran Guerra al encarcelar a sus máximos líderes. Basada en una historia real, la película entra a analizar la

trayectoria puramente sindicalista, con otra amorosa paralela, de Joe Hill, quien resultó ser uno de los pioneros líderes de un muelle de una ciudad portuaria de California, al amparo de los IWW y de sus canciones protesta con estrofas y estribillos relacionados con el mundo obrero. El "**nuevo cine polaco"** estuvo muy próximo a las tesis antiestalinistas que promulgaban aquellos que se levantaron en la rebelión húngara y en la "primavera de Praga". Se trataba de rechazar el realismo socialista impuesto que pretendía homogeneizar cualquier creación, tenerla controlada para su ideario. Para los nuevos cineastas apartarse de la línea oficial significaba un hecho contestatario, además de que pretendían revisar la ocupación arbitraria desde Moscú al resto de los países socialistas. Algunos directores hubieron de esperar para lanzar sus películas en un ambiente más tolerante, como Andrzej Wajda, con *El hombre de hierro (Czlowiek Z. Zelaza*, 1981), que tuvo dificultades para rodar bajo la dictadura socialista del general Jaruzweslky, pero finalmente con la elección del Papa polaco Juan Pablo II se consiguió apoyar su producción. El país se movía entre el poder militar y la nueva lucha de los trabajadores del sindicato "Solidaridad" y su líder Lech Walesa; y a través de un periodista deseoso de contentar al poder, se van narrando las actividades del sindicato, lo cual influye en el planteamiento que el mismo periodista concebía sobre la verdadera libertad. Rodada en formato de documental, *El hombre de hierro* recoge momentos reales como la negociación entre gobierno y sindicatos, además de obtener el incuestionable reconocimiento al director polaco A.Wajda, que unos años había rodado *El hombre de mármol* (*Czkiwiek marmuru*, 1976), que fue censurado por el gobierno durante varios años no pudiendo exhibirse al público hasta la caída del comunismo, y donde aparece la misma figura de mármol de un trabajador de quien una joven estudiante quiere obtener una respuesta.

En Francia se produjo en 2000 la película *Recursos Humanos* (*Resources Humains,* L.Cantet) que trata sobre la experiencia de un joven contratado que entra a trabajar como oficinista en una empresa metalúrgica y donde es empleado el mismo padre. A través de las vivencias de sus compañeros de ambos lados, empresarios y trabajadores, presenciará diversos conflictos laborales en la que los sindicatos pretenden boicotear las iniciativas de recorte de empleo. Delación, esquirolaje, manifestación a pie de fábrica son algunos de los elementos que los obreros ponen en práctica.

3.7.2. Estados Unidos

Si los años sesenta en los Estados Unidos representaron una etapa de inestabilidad, con los asesinatos de los Kennedy y del líder negro Martin Luther King, etapa tan sólo enmascarada por la prosperidad económica, los setenta con Vietnam, Nixon, la crisis de 1973 y años posteriores, el neoconservadurismo de Reagan, etc. hasta nuestros días, también resultaron una época convulsa tanto en el exterior como en el interior, con la indefensión que ello supuso para amplios sectores sociales, despidos masivos, marginación…, además de que la creciente automatización y los adelantos tecnológicos dieron lugar a una fuerte reducción de puestos. Sin embargo, el cine de Hollywood y el americano en general no dieron cuenta de los 8 millones de parados de los años setenta, aunque sí aparece otra generación de directores y de temas, de géneros y de nuevas estrellas, lejos de la hegemonía tradicional de las “majors” y de la glamurosa concepción de actores y actrices de décadas anteriores. Por otro lado, la

televisión se erige como un fenómeno fuertemente competitivo. Cierta crisis de producción engloba también al cine.

Harlan County (1976) de B.Koople fue un documental muy premiado sobre una huelga de 14 meses en el condado de Harlan, Kentucky, en los años 70 , contra una empresa minera negada a firmar convenio colectivo; la película recibió amenazas durante el rodaje, que supone una rara muestra del cine militante norteamericano. Surgirán numerosos films con la dinámica del ámbito obrero como tema principal, ya sea representado las condiciones laborales de los protagonistas asociadas a su dinámica vital, o bien, como fundamento de específicas coyunturas proletarias. Las dos versiones del sindicalista Hoffa, *F.I.S.T.* (N. Jewinson, 1978) y *Hoffa, un pulso al poder* (*Hoffa*, D.de Vito, 1992) representan los avatares de un sindicalista y sus seguidores, no sólo desde los represivos años cincuenta, sino también en la etapa de los Kennedy y de Nixon (Hoffa se retiró en 1971), a quienes se enfrentaría; en la segunda película aparece la disputa abierta entre el sindicalista y el fiscal general del Estado Robert F. Kennedy, que sería asesinado probablemente por inducción de Hoffa. También la corrupción está presente en *Blue Collar* (*Blue Collar*, P.Schrader, 1978), donde tres obreros descontentos de su sindicato en una fábrica de automóviles, que pasan apuros económicos, deciden tomarse la justicia por su mano y robar la caja fuerte de la empresa, de donde extraerán valiosos documentos que comprometen al mismo sindicato; será entonces cuando los trabajadores pretenden hacer chantaje. “Blue Collar” es un término utilizado en la jerga obrera americana para designar a los empleados con monos azules de cualquier fábrica pesada, frente a los “White Collars” trabajadores de las oficinas o funcionarios. “Además de la rutina que supone el tipo de

trabajo fabril, el director estadounidense va más allá en la simple exposición de la labor mecánica de los trabajadores, para mostrar la complejidad de las relaciones laborales, la corrupción de los máximos responsables, los lazos amistosos de los asalariados con pocas expectativas…la clase humilde norteamericana se ve representada con total desnudez y verismo, algo poco habitual en las producciones estadounidenses, que soporta "una vida a plazos" inmersa en un sistema socioeconómico apabullante".[36] La ya comentada *Norma Rae* (*Norma Rae*, M.Ritt, 1978) también se basa en el mundo de los "blues collars" y muestra la lucha obrera de una mujer sindicalista que intenta concienciar a sus compañeros frente a las injusticias y a los despidos en una empresa textil, lo cual repercutirá inexorablemente en su vida familiar y sentimental. La crisis en los Estados Unidos de los setenta y ochenta afectará también a los trabajadores portuarios de *La bahía del odio* (*Alamo Bay*, L.Mallé, 1985), máxime cuando sus puestos son ocupados por inmigrantes vietnamitas con salarios más bajos. Será entonces cuando un movimiento obrero racista y violento se levantará contra los trabajadores orientales, con dramáticas consecuencias. La inmigración ha sido siempre un tema muy sensible en Estados Unidos, problema aún sin resolver que ha influido en determinadas realizaciones cinematográficas (muchas independientes) como no podía ser de otra manera con el trabajo como telón de fondo. Así la inmigración ilegal de hispanos que constituye en cierta manera un movimiento obrero en busca de empleo, se representa en *A 20.000 millas de la justicia* (*Borderline*, J.Freman, 1980), con las dificultades del cruce clandestino, la sobreexplotación laboral,

[36] Mena, José Luis y Hernández Rubio, José, *Las 100 mejores películas del cine social y político,* Madrid, Editorial Cacitel, 2005.

el choque de culturas etc., aspectos similares que se dan en *La frontera* (*The border*, T.Richardson, 1987). Aunque no está directamente implicada en asuntos obreros, *Wall Street* (*Wall Street*, O.Stone, 1987) relata el ascenso y caída de un empleado de la bolsa neoyorquina, amparado por un magnate de los negocios, que traiciona a su padre y al sindicato que representa, olvidando los ideales humildes y de lucha de los trabajadores.

3.8. EL CASO ESPAÑOL

Por orden cronológico, el movimiento obrero ya tuvo su primera representación **a finales del S.XIX**, en plena época de Restauración, cuando el fenómeno asociativo era un hecho generalizado entre los trabajadores de las ciudades, gracias al afianzamiento progresivo de las nuevas urbes y los nuevos centros de trabajo que proliferaban a su alrededor. Con todo, las primeras imágenes de los trabajadores en la pantalla española poco tuvieron que ver con huelgas manifiestas o conflictos con empresarios; tan sólo se quiso mostrar de manera equidistante a un grupo de obreros, como ente plenamente reconocido en el sector productivo del país, "homenajeando" en cierta forma su importancia en nuestro tejido social: así, *La salida de los trabajadores de la España Industrial* (1897) de Fructuós Gelabert, tenía ese cometido y el de mostrar la tradición industrial catalana, además de suponer una de las primeras creaciones cinematográficas en España.

A principios de siglo ha sido recogido con gran veracidad por una de las escasas películas ambientadas en la pionera industria barcelonesa: *La verdad sobre el caso*

Savolta (A. Drove, 1979). La España neutral en la Gran Guerra tuvo ciertos años de "estabilidad económica" con sucesivos vaivenes políticos, pero lo que interesa destacar es la repercusión que tuvo en el país los meses en torno a la Revolución Soviética, donde partidos de izquierda y sindicatos organizados eran ampliamente reconocidos. La CNT legalizada y la UGT, el brazo obrerista de los socialistas, ya llevarían a cabo una gran huelga general en diciembre de 1916 que se consideró un éxito completo. La unidad de acción está garantizada y el mundo obrero es capaz de hacer frente a determinadas empresas explotadoras que todavía mantenían jornadas de 12 horas por salarios ínfimos. La industria de armas Savolta en la convulsa Barcelona de 1917 experimentará por ello el envite de los trabajadores, no sin utilizar la violencia represora contra los manifestantes, especialmente contra los más díscolos, a los que llegan a asesinar por medio de unos matones, acusando a varios sindicalistas de ajuste de cuentas. Basada en el libro homónimo del escritor catalán Eduardo Mendoza, la película retrata notablemente la sociedad de la época: el empresariado burgués, el mundo de los trabajadores y sus iniciativas, y por supuesto la lumpenproletarización de los personajes más marginales.

Llegados a los **años de República democrática y legal**, resulta crucial rescatar un artículo del catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona, Román Gubern, en la revista crítica de libros "Saber Leer" en su número 153 de marzo de 2002[37], en la que analiza las impresiones más relevantes del libro "Historia del movimiento obrero en la industria española del cine" del escritor

[37] Gubern, R., "Obreros en la pantalla", *Saber Leer*, nro.153, Valencia, Ediciones de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2002.

Emeterio Díaz Puertas. Dicho libro propone un meticuloso trabajo de vaciado de fuentes documentales de cada época, con profusión de datos estadísticos muy valiosos, y relata las ideas fundamentales del periplo obrerista de nuestro país, inmerso en la industria cinematográfica desde la República hasta la Monarquía Democrática, que se irá desgranando en este apartado.

En lo concerniente al periodo republicano, se asistiría a determinadas actividades cinematográficas en formato de documental, concernientes al mundo del proletariado; y todas con el patrocinio de los sindicatos más pujantes del momento, la UGT y la CNT, en una etapa de cambio al cine sonoro muy didáctica. Gubern señala algunos hitos que Emeterio Díaz ha investigado en los conflictos laborales propios de la industria cinematográfica en la República, como los roces entre la Metro-Goldwyn-Mayer y los trabajadores del cine Capitol de Madrid por cuestiones salariales, lo que desencadenaría un boicot contra todas las películas de esta distribuidora. También otro conflicto surgió entre la productora Cifesa a raíz de varios despidos, y en mayo de 1936 en los estudios madrileños CEA entre empresarios y trabajadores. La revista *Nuestro Cinema* ya propondría en 1933 la creación de una **Federación Española de Cine Clubs Proletarios**, algo que dio sus primeros pasos de la mano de Juan Piqueras, importante ideólogo cultural de izquierdas, pero que pronto quedaría abortado en el bienio derechista 1933-35, intentando revitalizarlo tras la victoria del Frente Popular a principios de 1936. Algunos de sus postulados pretendían proteger el "cinema de clase" frente al burgués complaciente de las producciones norteamericanas y francesas, calificado como "narcótico para las masas", pero las taquillas de la época demuestran que el público consumía abrumadoramente aquellas producciones. Otro

defendía coordinar a través de la Federación la exhibición de todas aquellas producciones de temática obrerista por todo el país, recogiendo cualquier realización de base obrera y campesina, así como la didáctica intelectual y revolucionaria, y todo, para intentar consolidar con otros países un tipo de cine universal marcadamente proletario.

Sobresale una realización de 1937 ambientada también en ese año, en la Barcelona no ocupada por el ejército sublevado de Franco: *En la brecha* (R.Quadren). Se trata de un encargo de la CNT con claros objetivos propagandistas sobre la regulación y la armonía que debe existir en el ámbito de los trabajadores de clase; es pues, una realización encuadrada en la retórica anarcosindicalista que expone diversos momentos de actividad laboral en el sector textil, así como el entendimiento idealizado entre los mismos obreros para resolver las cuestiones de la fábrica. El documental tiene un efecto didáctico acerca de cómo abordar la buena marcha de la empresa y de la sociedad, con un espíritu de camaradería propio del sindicato libertario, el más importante de la Cataluña industrial de los años treinta junto al POUM, que se enfrentarían a los mismos comunistas republicanos, cuyas escenas cinematográficas recogió Ken Loach en *Tierra y Libertad* (1995). Aquí, se nos ofrece abiertamente las continuas disputas entre los dos grupos izquierdistas en plena contienda guerracivilista, que como opinó el director británico, "la película trata sobre una revolución traicionada, ejemplo para la historia de Europa… pero considerando que el modelo de solidaridad internacional que se puso en el enfrentamiento durante la Guerra Civil española para socorrer a la República, fue un modelo de solidaridad de

clase, a favor de los obreros y no de sus explotadores". [38] Casi en la misma línea y con la recreación de la misma época fraticida cabe destacar *Libertarias* (V.Aranda, 1996), si bien, la intención de esta película es plasmar las dramáticas e intensas circunstancias de la propia guerra en el frente de Aragón, acentuando el carácter anarquista por su papel en primera línea, más que por su cercanía a la coyuntura obrera.

Durante el **franquismo** se asistía a la negación total de la libre expresión y asociación, así como de los derechos sindicales y de huelga. En febrero de 1940 se impuso obligatoriamente a los trabajadores cinematográficos el Sindicato Nacional del Espectáculo, como bien apunta Emeterio Díaz en su libro, que tendía a fomentar el proteccionismo exclusivista y la endogamia de realizaciones afectas al régimen. No obstante, la primera confrontación se vivió con los licenciados del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) creado a mediados de los cuarenta, y con los estudiantes de la Escuela Oficial de Cinematografía, que tenían que vencer las arbitrariedades políticas del gobierno.

Todavía **en época de posguerra franquista**, la comentada *Surcos* (Nieves Conde, J.A., 1951), que refleja un periodo de carestía generalizada en la atrasada España de los cuarenta y cincuenta, no sólo narra la emigración interior de un grupo de campesinos hacia la gran urbe, sino que también es capaz de extraer la idiosincrasia de la mayoría social analfabeta y desarraigada. La película consiguió pasar la censura gracias a su argumento, escrito por uno de los intelectuales del franquismo, configurándose como una de las más importantes obras cinematográficas que se aventuraron a representar

[38] PAYÁN, M.J., *Las cien mejores películas sobre la Guerra Civil española*, Madrid, Ed. Cacitel, 2005.

la más absoluta realidad urbana y rural, con el mundo de trabajo como trasfondo. También de los cincuenta es *La venganza* (Bardem, J.A. 1957), ya explicada en los primeros apartados de este trabajo, concretamente en los comentarios sobre **la censura** en el cine del movimiento obrero. No obstante, conviene recordar que se trata de una obra que muestra sin ambages, sólo aquellos que los censores no mutilaron, la dureza de un campesinado trabajador y emigrante desde un drama rural basado en un ajuste de cuentas: una intriga y una historia de amor están servidas desde el primer momento, pero en realidad se intenta reivindicar la dignidad del trabajador del campo y de la reconciliación necesaria entre unos trabajadores iguales y sufridores ante la falta de trabajo.

En 1962 se fundó la ASDREC (Agrupación Sindical de Directores Realizadores Españoles de Cinematografía) capitaneada por Bardem, que tenía que convivir a duras penas con el Ministerio de Información y Turismo en sus estrategias sindicales. En esos años surgió el SEU, Sindicato Español Universitario, de raigambre falangista pero encubiertamente con intelectuales comunistas de la talla de Jorge Semprún, Ricado Muñoz Suay o el mismo Bardem, que albergaba realizaciones clandestinas izquierdistas con temas obreristas, también a través de la revistas Objetivo, prohibida en 1955, y Nuestro Cine.

Nuestro país abordaba **el último tercio de siglo** inmerso en la larga dictadura de Franco, consolidada tras casi treinta años de oscurantismo, si bien en este periodo la sociedad va a experimentar un giro radical hacia la democracia en las últimas décadas con su continuación en la primera del S.XXI, y por consiguiente hacia una total libertad para llevar a las pantallas la problemática del movimiento obrero desde distintas

perspectivas. **Los años sesenta y setenta**, a pesar de la etapa del "desarrollismo" económico interior, tienen como ejemplo de la representación obrera española al cine militante clandestino, sobre todo en Madrid y Barcelona. Además de las cuestiones inherentes de la problemática laboral, las otras realizaciones oficiales tienen a la emigración exterior como protagonista. Conviene citar las películas ya comentadas en el apartado de **la emigración española,** fenómeno que supuso para España la salida en la década de los sesenta de más de dos millones de personas, la gran mayoría analfabetos y un buen número sin contrato, a países como Francia, Alemania o Suiza. *Españolas en París (R.Bodegas,* 1970*)*, *Vente a Alemania, Pepe* (P. Lazaga, 1971), y *Un franco, 14 pesetas* (C.Iglesias, 2008), constituyen buenos paradigmas de las circunstancias tan precarias en que vivía la sociedad trabajadora española, con un paro galopante, con una falta de expectativas abrumadora y sin la posibilidad de organizarse laboralmente para reclamar tan sólo trabajo, nada más y nada menos para la época.

Recién muerto el dictador Franco, Juan Antonio Bardem dirigiría *El Puente* (1976), que si en principio posee connotaciones humorísticas, se pueden extraer algunas connotaciones significativas sobre el transcurrir de la clase obrera española inmersa en un nuevo periodo de cambio político, con el resurgir de las formaciones obreras en torno al sindicato casi legalizado. Un mecánico decide obviar a sus compañeros sindicalistas que le citan para una reunión en domingo, y se marcha a disfrutar de unos días de asueto aprovechando un puente festivo, para más tarde, reflexionar acerca de su coyuntura de simple asalariado. El profesor Juan Francisco Cerón ha analizado exhaustivamente el significado determinante de esta película, que desde el punto de

vista social y político arroja varias cuestiones esenciales. “La suma de los pequeños relatos de *El Puente* son de tres tipos desde el punto de vista ideológico: los que sirven para criticar los modos de actuar de la burguesía; los que presentan los problemas de las clases populares, y los que muestran a los grupos que luchan por una sociedad distinta…no sólo hacía referencia a un descanso laboral más prolongado de lo habitual, sino también a la toma de conciencia del protagonista. El título tenía una implicación histórica al referirse también a la evolución que estaba experimentando el país desde la dictadura a la democracia.” [39]

En plena etapa de **transición española a la democracia** plena, en 1979, el cineasta catalán Joaquín Jordá realizaría un largometraje a modo de documental, que representaría la forma de autogestión que un grupo numeroso de trabajadores llevaría a cabo en una huelga indefinida ante el cierre inminente de una fábrica de electrodomésticos próxima a la suspensión de pagos: *Numax presenta.* El documental vio la luz gracias a la misma voluntad de la asamblea de trabajadores, que emplearía las últimas 600.000 pts. de la caja de resistencia en registrar las circunstancias que rodeaban el proceso huelguístico. El director recogería las opiniones de los trabajadores, que iban desgranando de forma directa y espontánea sus anhelos de esperanza ante la nueva época democrática y ante el cambio de estructura en la nueva España. Sin embargo, la disolución del movimiento obrero de la fábrica de Numax fue interpretada años después, cuando los mismos protagonistas anónimos visionaron la película, como la historia de un fracaso ya que todos los obreros se vieron abocados al

33 Cerón, Juan F., *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.

paro, película no exenta de un intenso debate entre grupos políticos de izquierda y sindicatos sobre una polémica reinterpretación de la llamada "Transición española".

Con la consolidación de **la democracia en los años ochenta**, años de estabilidad y europeización en una España que había vivido largos años de espaldas a la modernidad que representaba el viejo continente, sobre todo en lo político y en lo social, las realizaciones cinematográficas no se preocuparon de representar la cuestión del trabajo y sus factores añadidos. Como apunta Gubern en el artículo mencionado de la revista *Saber Leer***,** "Resulta inevitable adivinar cierta melancolía cuando el autor (E.Díaz) constata la desintegración del movimiento obrero y el declive del cine como espectáculo público", y más adelante, "El trabajo de Díaz nos ha brindado una información abundante y utilísima acerca de la trastienda laboral que se oculta tras los engañosos oropeles del espectáculo cinematográfico"[40] .

Quizá por las ansias de asemejarnos a nuestros vecinos, quizá porque en estas últimas décadas "no tocaba" representar ciertas cuestiones espinosas del llamado "movimiento obrero", se ha defenestrado por parte de la inmensa mayoría de los cineastas y productores dicha problemática. Tan sólo en **los últimos años**, una película ampliamente premiada merece destacar en lo tocante a la figura del trabajador: *Los lunes al sol* (F.León de Aranoa, 2002), ya comentada en el apartado del desempleo español, que aborda la difícil coyuntura de un grupo de parados maduros que malviven amargados por su situación lamentable y han de recurrir a empleos irrisorios, sufriendo verdaderas situaciones dramáticas a nivel personal y familiar. Además, se

[40] Gubern, R., "Obreros en la pantalla", *Saber Leer*, nro.153, Valencia, Ediciones de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2002.

pretende poner de relieve la frustración de unos hombres abandonados en la cuneta del supuesto progreso, de la máquina devoradora de la economía.

CONCLUSIONES

A modo de síntesis de las tres partes de que consta este trabajo, hay que reseñar algunas conclusiones fundamentales para captar su sentido.

La representación del movimiento obrero en el cine, atendiendo a su noción, a los factores que envuelven el mundo del trabajo y a los diferentes momentos históricos, se halla inmersa en **tipo de cine no convencional**, lejos de un cine mayoritario de entretenimiento. En efecto, muy pocas realizaciones cinematográficas (en relación a la infinidad de obras existentes) se han ocupado del mundo laboral, y por consiguiente del mundo obrero de clase. Tan sólo desde **el llamado género social y político** se puede atisbar una tipología de cine implicada en los problemas de esta clase trabajadora.

Como consecuencia de la **unión de los trabajadores en defensa de sus intereses**, en los sectores menos favorecidos y más desprestigiados, numerosos movimientos obreros han tenido lugar a lo largo de la historia, pero ha sido en la época contemporánea cuando han logrado sus mayores frutos, desde la espontaneidad de sus acciones hasta una organización coherente y sistemática. **Este asociacionismo ha sido recogido por el cine,** desde el más sincero documental hasta la realización más cuidada, y todo para mostrar las más de las veces, la idiosincrasia del trabajador, sus vivencias o los problemas adyacentes a la actividad laboral.

Ha sido el cine, como ningún otro arte, el que ha mostrado abiertamente cada una de **las cuestiones conflictivas** que rodean el binomio empleador-trabajador; cuestiones insalvables debido a la casi nula reciprocidad de intereses entre ambos, si bien, como

ha demostrado la historia y como ha representado el cine, la gran mayoría de las veces la explotación por parte de una empresa privada o de un organismo público hacia el conjunto de los trabajadores ha sido una constante, y tan sólo en las últimas décadas se ha conseguido una actividad con horario regulado y por un salario medianamente digno, siempre con excepciones, como en los países subdesarrollados con sus grandes bolsas de pobreza, e incluso en los más avanzados con muchas actividades fraudulentas o de clara humillación hacia el trabajador. Es entonces cuando junto a la literatura en sus diversas variantes, libros, manuales, ensayos, artículos etc., **la realización cinematográfica ha sido quien más abordado determinadas coyunturas** innatas a la actividad laboral, como la conciencia de clase necesaria en el movimiento obrero, la explotación de la mujer, el movimiento migratorio en busca de sustento o el desempleo indeseable. Y la negación de estos hechos ha venido dada por la pura **represión física** de las fuerzas del orden, también recogida por el cine, o por **la simple censura**, algo que el mismo cine ha sufrido en sus creaciones.

La huelga se ha erigido como argumento principal en aras de reivindicar mejoras salariales y laborales, algo que toda obra cinematográfica destinada a ensalzar la dignidad del obrero ha llevado a sus últimas consecuencias, o bien desde un plano secundario pero trascendental para el sentido de la realización. Desde diversos sectores y desde diversos territorios, la huelga ha sido la herramienta más valiosa para el obrero, algo de lo que **el cine se ha hecho eco prioritario** en algunos cineastas comprometidos.

Desde **el punto de vista histórico**, cualquier época contemporánea ha experimentado multitud de conflictos laborales representados por un arte joven como el cine. **Ha sido**

reciente la posibilidad de llevar a cabo en la pantalla (poco más de 100 años desde las primeras realizaciones) dichos momentos históricos. Pero ha sido en los países más avanzados políticamente donde ha tenido lugar el movimiento obrero y sus distintas variantes, y su reflejo en el séptimo arte, gracias al desarrollo industrial y económico en general, consolidado progresivamente a lo largo del siglo XX, aun con épocas de contracción social.

Numerosas obras cinematográficas realizadas en distintos periodos han querido recoger **la trayectoria histórica del asociacionismo de los trabajadores de clase**, desde sus inicios ingenuos, espontáneos o clandestinos, a finales del S.XIX, hasta la plena organización obrera sindicalista afianzada y legalizada a lo largo del siglo siguiente. La mayoría de estas obras han visto la luz en Estados Unidos y en Europa, merced a la mayor libertad de expresión reivindicativa en el mundo occidentalizado, pero otros países de la órbita comunista, principalmente Rusia, han fomentado la labor obrera tomando el cine sobre todo como instrumento de propaganda de un régimen igualitario, promotor de la figura del proletariado protagonista de la Revolución de 1917.

Por último, hay que indicar que el fenómeno del movimiento obrero a través del cine **ha sido investigado por relevantes estudiosos** del séptimo arte, que han querido aportar en sus trabajos literarios las características más significativas de esta particular práctica cinematográfica, a través de documentales y películas de ficción de gran valía artística.

FILMOGRAFÍA MOVIMIENTO OBRERO EN EL CINE

-A 20.000 millas de la justicia (Borderline, J.Freman, 1980)

-A corner in wheat (D.W. Griffith, 1909)

-A question of leadership (K. Loach, 1980)

-Accattone (P.P.Pasolini, 1961)

-Achtung! Banditi! (C.Lizzani, 1951)

-Actas de Marusia (M. Littin, 1975)

-Al límite (Bringing out the dead, M. Scorsese, 2000)

-Alambrista! (The Allabrista the ilegal, R. Young, 1977)

-Alegría por el trabajo (Petermann ist dagegen, 1936)

-Amargo despertar (Una breve vacanza,V. de Sica, 1972)

-América, América (America, America, E. Kazan, 1963)

-American dream (B. Kopple, 1991)

-Arroz amargo (Riso amaro, G.de Santis, 1949)

-Arsenal (Arsenal, A. Dovjenko, 1928)

-Atmósfera Cero (Outland, P. Hyams, 1981)

-Au ravissement des dames (A.Machin 1913)

-Bailando en la oscuridad (Dancer in the dark, L. Von Trier, 2000)

-Blue Collar (Blue Collar, P. Schrader, 1978)

-Bussiness as usual (A. Barret, 1987)

-Bwana *(*Imanol Uribe, 1995

-Carbón, la tragedia de la mina (Kameradschaft, G.W. Pabst, 1930)

-Citröen-Naterre (Ex equipe de Mai, 1968)

-Cómo está el servicio! (M. Ozores, 1968)

-Con críos y banderas (With babies and banners, B. Kopple, 1987)

-Coup par coup (M. Karmitz, 1971)

-Daens (S.Coninx, 1992)

-Danzad, danzad malditos (They shoot horses, don´t they, S. Pollack, 1969)

-Días de Esperanza (Days of hope, K. Loach, 1975)

-Doctor Zhivago (Doctor Zhivago, D. Lean, 1965)

-El acorazado Potenkin (Bronenosets Poiomkin, S.M. Eisenstein, 1924)

-El camino de la esperanza (Il cammino della speranza, P. Germi, 1951)

-El camino de la vida (Poteva v zizn*,* N.Ekk, 1931)

-El emigrante (The inmigrant, Ch. Chaplin, 1917)

-El empleo (Il Posto, E. Olmi, 1961)

-El ferroviario (Il ferroviere, P.Germi, 1956)

-El fin de San Petesburgo (Koniets Sankt Petesburga, V.Pudovkin, 1927)

-El fuego de la vida (Här har du ditt liv, J. Tröell, 1965)

-El futuro es nuestro (Looking Forward, C. Brown, 1933)

-El grito (Il grido, M. Antonioni, 1957)

-El hombre de hierro (Zloviek z zclaza, A.Wajda, 1981)

-El hombre de mármol (Czkiwiek marmuru, A. Wajda, 1976)

-El infierno negro (Black Fury, M. Curtiz, 1935)

-El molino del Po (Il mulino del Po, A. Lattuada, 1948)

-El pan nuestro de cada día (Our daily bread, K. Vidor, 1934)

-El puente (Bardem, J.A, 1976)

-El techo (Il tetto, V.de Sica, 1956)

-En la brecha (R.Quadren, 1937)

-En la puta calle (E.Gabriel, 1997)

-En tránsito (Tombés du ciel, P. Lioret, 1994)

-En un mundo libre (It´s A free world, K. Loach, 2007)

-Esclavos de la tierra (Cabin in the Cotton, M. Curtiz, 1932)

-Españolas en París (R. Bodegas, 1970)

-Esta tierra es mi tierra (Bound for glory, H. Ahsby, 1976)

-F.I.S.T., símbolo de fuerza (FIST, N. Jewinson, 1978)

-Fueros Humanos (A Man´s Castle, F. Borzage, 1933)

-Full Monty (Full Monty, P. Cattnaeo, 1996)

-Germinal (Germinal, C. Berri, 1993)

-Give us this day (E. Dmytryck, 1949)

-Hampa (Berlin Alexanderplatz, Ph. Jutzi, 1931)

-Harlan County (B. Kopple, 1972)

-Hay quemar a un hombre (Uno uomo da bruciare, Hermanos Taviani, 1962)

-Hermanos (Brueder, W. Hochbaum, 1929)

-Historia de un pobre hombre (Romanzo di un giovane povero, E. Scola, 1995)

-Hoffa, un pulso al poder (Hoffa, D.de Vito, 1992)

-I Compagni *(*M.Monicelli, 1963)

-Intolerancia (Intolerance, D.W. Griffith, 1916)

-Joe Hill (Joe Hill, B. Widerberg, 1972)

-La bahía del odio (Alamo Bay, L. Mallé, 1985)

-La busca (A.Font, 1966)

-La camioneta (The van, S, Frears, 1996)

-La clase obrera va al paraíso (La classe operaia va in paradiso, E. Petri, 1971)

-La cuadrilla (The navigators, K. Loach, 2001)

-La cuadrilla (The navigators, K. Loach, 2001)

-La frontera (The border, T. Richarson ,1981)

-La huelga (Stacka, S. Eisenstein 1924)

-La ley del silencio (On the waterfront, E. Kazan, 1954)

-La leyenda del santo bebedor (La leggenda del santo bevitore, E. Olmi, 1988)

-La línea general (Staroe i novoe, S.M. Eisenstein, 1929)

-La madre (Mat ´, V. Pudovkin, 1926)

-La otra América (Someone else´s America, G. Paskaljevic, 1995)

-La Patagonia rebelde (H. Oliveira,)

-La sal de la tierra (The salt of the hearth, H.J. Biberman, 1953)

-La salida de los obreros de la fábrica Lumiêre (Catálogo Lumiêre, 1895)

-La salida de los trabajadores de la fábrica de la España Industrial (F. Gelabert, 1897)

-La tierra (Zemlia, Dovjenko, 1934)

-La tierra prometida (M. Littin, 1973)

-La tierra tiembla (La terra trema, L.Visconti, 1948)

-La venganza (Bardem, J.A. 1957)

-La venganza (J.A. Bardem, 1957)

-La verdad sobre el caso Savolta (A. Drove, 1978)

-Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, V.de Sica, 1948)

-Las cartas de Alou (M. Armendáriz, 1990)

-Las que tienen que servir (J.M. Forqué, 1967)

-Las secretarias (P. Lazaga, 1968)

-Las uvas de la ira (The grapes of wrath, John Ford, 1941)

-Legión Negra (Black Legión, A. Mayor, 1937)

-Libertarias (V.Aranda, 1996)

-Lloviendo piedras (Raining stones, K. Loach, 1993)

-Lone Star (Lone Star, J. Sayles, 1996)

-Los emigrantes (Utvandarna*,* J. Tröell)

-Los golfos (C.Saura, 1959)

-Los lunes al sol (F. León de Aranoa, 2001)

-Los mejores años de nuestras vidas (The best years of our lives, W.Wyler, 1946)

-Los viajes de Sullivan (Sullivan´s travels, P. Sturges, 1941)

-Luces de Ciudad (City ligths, Ch. Chaplin, 1931)

-Mac (J.Turturro, 1993)

-Metrópolis (F. Lang, 1926)

-Metrópolis (Metropolis, F.Lang, 1926)

-Mi hermosa lavandería (My beutiful laundrette, S, Frears, 1985*)*

-Mi nombre es Joe (My name is Joe, K. Loach, 1988)

-Nadie hablará de nosotras cuando hallamos muerto (A. Díaz-Yanes, 1995)

-Norma Rae (Norma Rae, M. Ritt, 1979)

-Nuestro pan de cada día (Unser tägliches Brot, Ph. Jutzi, 1929)

-Numax presenta (J. Jordá, 1979)

-Octubre (Octjabar, S.M. Eisenstein, 1927)

-Odio en las entrañas (Molly Maguires, M. Ritt, 1969)

-Pan y Rosas (Bread and Roses, K. Loach, 2000)

-Qué he hecho yo para merecer esto! (P. Almodovar 1984)

-Qué verde era mi valle (How green was my valley, J. Ford, 1941)

-Recursos Humanos (Ressources Humaines, L. Cantet, 1999)

-Redes (Redes, F. Zinnemann, 1934)

-Riff raff (Riff, raff, K. Loach, 1991)

-Riffraff (W. Ruben, 1935)

-Río Abajo (J.L. Borau, 1984)

-Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli, L. Visconti, 1960)

-Rojos (Reds, W.Beatty, 1981)

-Roma, ciudad abierta (Roma, cittá aperta, R.Rosellini, 1945)

-Rompiendo las olas (Breaking the waves, L. von Trier, 1995)

-Sacco y Vanzetti (Sacco e Vanzetti, G. Montaldo, 1970)

-Silkwood (M.Nichols, 1985)

-Smoking room (Smoking room, J.D. Wallovits-R. Gual, 2002)

-Sólo para hombres (F. Fernán Gómez, 1960)

-Soy un fugitivo (I am a fugitive, M. Le Roy, 1932)

-Soyons tous (S. le Peron, 1972)

-Surcos (J. Nieves Conde, 1951)

-Sus años dorados (E.Mtez. Lázaro, 1980)

-The Full Monty (Full monty, P. Cattaneo, 1993)

-The Italian (Ch. Chaplin, 1915)

-The Strike (Alice Guy, 1912)

-Tiempo de revancha (A.Aristarain, 1981)

-Tiempos Modernos (Modern times, 1936)

-Tierra y Libertad (K. Loach, 1995)

-Todo va bien (Tout va bien, J.L. Godard, 1972)

-Todos nos llamamos Alí (Angst essen seele auf, R.W. Fassbinder, 1973

-Toni (Toni, J. Renoir, 1934)

-Trabajo clandestino (Moonlighting, J. Skolimowski, 1982)

-Traffic (Traffic, S. Soderbergh, 2000)

-Última salida Brooklyn (Last exit to Brooklyn, U. Edel, 1989)

-Umberto D (Umberto D, V. de Sica, 1952)

-Un franco, 14 pesetas (C. Iglesias, 2008)

-Una jornada particular (Una giornata particolare, E. Scola, 1972)

-Vente a Alemania, Pepe (P. Lazaga, 1971)

-Vientres Helados (Kuhle Wampe, S. Dudow, 1932)

-Wall Street (Wall Street, O.Stone, 1987)

-Whistle of Eaton Falls (R.Siodmark, 1951)

-Y el mundo marcha (The Crowd, K. Vidor, 1928)

BIBLIOGRAFÍA MOVIMIENTO OBRERO EN EL CINE

BAZIN, A., *¿Qué es el cine?,* Madrid, Ed. Rialp, 7ª ed. 2006.

CASETTI, F., *Teorías del Cine*, Madrid, Ed. Cátedra, 1994.

CERÓN, J.F., *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998

EISENSTEIN, SERGEI M., *Eisenstein, reflexiones de un cineasta,* Barcelona, Ed. Lumen, 1990.

FULLER, G., *Ken Loach por Ken Loach,* Barcelona, Alba Editorial, 1998.

GONZÁLEZ REQUENA, J., *S.M.Eisenstein*, Madrid, Ed.Cátedra, 1992.

GUBERN, R., "Obreros en la pantalla", *Saber Leer,* Madrid, Ed. Fundación Juan March, Nro. 153, 2002

GUBERN, R., *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*, Barcelona, Anagrama, 1970.

GUBERN, R., "La imagen proletaria", *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.

HERNÁNDEZ RUBIO J. Y MENA, J.L., *Las 100 mejores películas del cine social y político,* Madrid, Ed.Cacitel, 2005

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 2001

LINARES, A., *El cine militante*, Madrid, Castellote Editor S.A., 1974.

MONTERDE, J.E., *La imagen negada: Representación de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

MONTERDE, JOSÉ E., *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Ed.Laia-Cuadernos de Pedagogía, 1986.

PAYÁN, M. J., *Las cien mejores películas del cine histórico-bíblico*, Madrid, Ed. Cacitel, 2003.

PAYÁN, M J., *Las cien mejores películas de la Guerra Civil española*, Madrid, Ed. Cacitel, 2005.

PÉREZ ADÁN, J., *Cine y sociedad. Prácticas de Ciencias Sociales*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, S.A., 2005.

PÉREZ PERUCHA, J., *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997.

QUINTANA, A., *El cine italiano* 1942-1961, Barcelona, Paidós, 1997.

RIVAYA B., RUIZ M. MAR Y ESCRIBANO J., *La huelga y el cine, escenas del conflicto social,* Valencia, Ed. Tirant lo Blanch. 2006.

ROMAGUERA, J. Y ALSINA, H., *Textos y Manifiestos del Cine,* Madrid, Cátedra, 1989.

ROMAGUERA, J. y ALSINA, H., “El realismo socialista”, “La Nouvelle Vague francesa”, “El Free Cinema inglés”, “El New American Cinema”, *Fuentes y documentos del cine,* Barcelona, Ed. Fontamara, 1985.

SÁNCHEZ BIOSCA, V., *Sombras de Weimar*. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933, Madrid, Ed.Verdoux, 1990.

SÁNCHEZ DEL ÁGUILA, L. Y EQUIPO DE FORMACIÓN DE LA ESCUELA JULIÁN BESTEIRO-UGT, *Historia del Movimiento Obrero*, *I y II*, Madrid, Ed. Fundación Tripartita para la Formación en el Empleo, 2006.

TORRAS D., BONET, M., VARIOS, *Historia Visual del Mundo, cap. 29:* “El Movimiento Obrero, cap. 39: La Guerra Fría”*,* Madrid, Ed. Debate, 1997.

URIS ESCOLANO, P., *Cine y Movimiento Obrero*, Valencia, Ed.Tavernes Blanques, 1991.