

APROXIMACIÓN A UN CINE PROLETARIO ESPAÑOL DURANTE EL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

Alberto Berzosa Camacho
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Durante el tardofranquismo y la transición aumentó sobremanera la actividad de la resistencia al régimen y con ella se produjo la radicalización del movimiento obrero. Por otra parte, durante el mismo periodo se realizaron gran cantidad de películas militantes, muy cercanas a las corrientes políticas de izquierdas que florecían a lo largo y ancho del país. En este contexto apareció el cine obrero militante, que se manifestó a través de diferentes derivas políticas entre las que destacó la del cine proletario. En este texto se estudiarán las condiciones en que este cine emergió, sus características y algunos ejemplos.

Palabras clave: cine, proletariado, militante, antifranquismo, transición

Summary: During Late Francoism and the Spanish Transition the activity of left-wing associations increased considerably, which also implied the radicalization of the labour movement. At the same time a large number of politically engaged films were shot. These films used to have a very strong link with the left-wings parties and social movements which developed throughout the country. In this context were produced a large number of labour-militant movies adopting different political options, such as the proletarian one. The current text determines the conditions in which these movies emerged, depicts its characteristics, and analyzes some case studies.

Keywords: films, proletariat, militant, Anti-Francoism, transition

Entre el cine político de izquierdas realizado en España durante el tardofranquismo y la transición existió una deriva ideológica a la que tradicionalmente se ha prestado poca o ninguna atención: el cine proletario. Los motivos fundamentales de esta ausencia en la bibliografía especializada son dos. Primero, que en nuestro país las reflexiones sobre la cultura, el arte y el cine proletarios vivieron su periodo dorado

durante los años treinta¹ y lo hicieron bajo el influjo de los planteamientos y las fórmulas soviéticas y alemanas en una coyuntura sociopolítica y cultural que quedó profundamente modificada con el auge del nazismo, el desenlace de la Guerra Civil y el marco político general definido tras la Segunda Guerra Mundial. Y segundo, que los usos del término *proletariado* y su componente de clase variaron notablemente desde los años veinte hasta la década de los setenta a nivel mundial y nacional, de modo que ante la posibilidad de identificar un cine proletario en la España de los setenta los especialistas se han decantado por distintas opciones, desde obviar la existencia de tal categoría (SÁNCHEZ NORIEGA, 1996; PÉREZ ROMERO & GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, 2011) o vulgarizar la terminología y equiparar la imagen proletaria con cualquier presencia de obreros en la pantalla (GUBERN, 2005), hasta considerarlo un calificativo directamente pasado de moda (MONTERDE, 1997). Frente a estas posturas, un análisis detallado de la filmografía política española del periodo muestra que el cine proletario sí existió, que presentó unas características muy restrictivas, y que precisamente por ello se puede hablar de las películas proletarias como experiencias concretas que suceden en momentos precisos de la historia, lo que permite trascender los anacronismos. Para arrojar luz sobre la situación del cine proletario durante el tardofranquismo y la transición, las páginas siguientes plantean un escenario que permite localizar el surgimiento de este cine en su contexto histórico y cinematográfico, definir cuáles fueron sus particularidades y precisar su significado político en aquel momento, analizando algunos casos concretos.

Motivos para la hipótesis del cine proletario

Desde finales de los años sesenta se desarrolló en España un clima contestatario adecuado para la aparición del cine proletario. Entre 1968 y 1969 se observa un proceso de radicalización en los frentes políticos y sociales que conformaban la resistencia al régimen franquista. Las fuerzas más combativas de la sociedad, fundamentalmente el movimiento obrero, pero también el estudiantil, que desde hacía tiempo habían supuesto un referente de la lucha clandestina contra el régimen, evolucionaron entonces hacia posiciones cada vez más ideologizadas y agresivas que tenían por obje-

Recibido: 6 de febrero de 2016. Aceptado: 28 de marzo de 2016

¹ El seguimiento de los debates en torno a la cultura y el arte proletarios en España puede hacerse a partir de los trabajos de AZNAR SOLER (2010) o COBB (1977). Mientras que para saber más sobre las reflexiones de los años treinta sobre el cine se recomienda el estudio de PÉREZ MERINERO & PÉREZ MERINERO (1975).

tivo la caída de la dictadura a través de la desestabilización y el caos². Las violentas respuestas gubernamentales a esta radicalización, el aumento notable de la represión y la declaración de varios estados de excepción contribuyeron a asentar y prolongar el escenario de conflicto social. En este ambiente, se fueron consolidando durante los primeros años setenta nuevas formas de organización política, como el movimiento vecinal y de barrios. Además, según avanzaba la década, el proceso de expansión y fortalecimiento de la oposición al régimen y de lucha por la democracia se nutrió también de la aparición en las calles de ciertos agentes políticos que ampliaron el abanico de la militancia, entre los que cabe destacar a las mujeres, los homosexuales, los presos políticos y comunes, los ecologistas y los pacifistas entre otros.

En este escenario convulso de pugna política y social el obrero aparece como figura de referencia de la militancia antifranquista. En este sentido, como ha sugerido Babiano, podría hablarse de una especie de proletarización de las fuerzas antifranquistas durante los años setenta que se fundamenta en tres factores (BABIANO, 2015). El primero es la deriva radical del movimiento obrero desde 1970 hasta 1977³. En ese periodo las organizaciones obreras protagonizaron un gran número de conflictos, los sectores de protesta se diversificaron, con lo que la lucha se expandió territorialmente y, en términos generales, el movimiento tomó una deriva de honda politización, de manera que sus reivindicaciones supusieron un compromiso con el cambio político en España más allá de los problemas que afectaban a los puestos de trabajo. El segundo factor indica que ser obrero se convirtió en un bien simbólico para la militancia antifranquista, dado que su pureza de clase le convertía en la fuerza opositora natural frente a la oligarquía del régimen. Esto hizo que la militancia general se sintiera atraída por lo que ocurría en las fábricas. El giro hacia lo proletario pudo percibirse en aspectos como la proliferación de curas obreros, en el modo en que los universitarios se emplearon en fábricas para participar de la lucha obrera y de la ruptura con el fran-

² Entre los muchos ejemplos que se podrían citar elijo dos que destacaron, a mi modo de ver por sus planteamientos radicales. Desde el espacio estudiantil cabe señalar las actividades llevadas a cabo desde 1968 en la Universidad Complutense de Madrid por los llamados ácratas, que propusieron acabar de raíz con el sistema universitario generando el desorden en su interior (AMORÓS, 2014). En lo que respecta al movimiento obrero, baste mencionar la importancia que adquirió la idea de la Huelga General Revolucionaria -que englobaría no solo a obreros sino también a estudiantes, movimientos antirrepresivos y democráticos-, como estrategia para acabar con la dictadura primero y con la herencia franquista durante la transición después. Esta actitud fue defendida por las agrupaciones políticas a la izquierda del PCE, resulta especialmente visible en la Liga Comunista Revolucionaria (CAUSSA & MARTÍNEZ I MUNTADA, 2014: 60-64).

³ La escalada de radicalización, siempre con muchos matices, queda patente en trabajos como los de José BABIANO (1995), DOMÉNECH (2012) y LÓPEZ PETIT (2008).

quismo desde abajo, en el interés de los partidos de izquierdas por encontrar representatividad en las fábricas, y en la generalización de algunas fórmulas organizativas y de toma de decisiones propias de la tradición obrera como las asambleas, que más allá de los centros de trabajo se convirtieron durante los setenta en espacios de discusión ciudadana y educación democrática. Por último, el movimiento obrero condicionó la retórica activista del momento, cubriéndola con tintes de clase obrera en lucha que lograron definir un espacio de conflicto en el que la identidad obrera constituyó una etiqueta amplia en la que se pudieran reconocer una mayoría de trabajadores de tradiciones políticas distintas, pero con una conciencia de clase muy marcada. Desde aquel espacio el lenguaje obrerista llamaba a la emancipación de los trabajadores mediante la lucha de clase, a la unión de los frentes de resistencia antifranquista, se perseguía el objetivo ideal de la huelga general, y se promocionaba la creación de grupos de vanguardia obrera (BABIANO, 2015: 317-323).

Fue así como la radicalización del movimiento obrero asentó las bases para el discurso político de clase del que bebió el cine proletario. Sin embargo, éste nunca pudo haber existido sin una coyuntura cinematográfica favorable que hiciera posible poner en práctica aquellas propuestas políticas. Por eso, tan importante como el auge del obrerismo resultó para el cine proletario el fuerte resurgir que experimentaron las prácticas de cine militante en las grandes ciudades del Estado⁴. Aproximadamente desde 1968 hasta 1982 las cámaras de Super8 y 16mm se convirtieron en herramientas habituales al servicio de las fuerzas antifranquistas, dando forma a un cine que se caracterizó por su urgencia —acuciado por las prisas de mantener vivo el combate frente al régimen—, por ser un cine atento, en contacto con la cotidianidad del país, capaz de detectar las censuras oficiales y enmendarlas mediante tareas de contrainformación, un cine reflexivo en sus análisis, convincente en su proselitismo, radical en sus planteamientos políticos y en su defensa de las libertades individuales y comunes, clandestino en todas sus fases de producción, colectivo en su realización y alternativo en lo que respecta a los circuitos de exhibición. Los estudios especializados demuestran cómo este cine militante se desarrolló siempre cerca de las organizaciones políticas de izquierdas y de los movimientos sociales, de tal manera que prácticamente todas las sensibilidades políticas que conformaron el antifranquismo se vieron arrojadas por, al menos, una película militante que vehiculase su discurso y desarrollase

⁴ Hablamos de resurgir porque se trata de la segunda ola vivida en España de este tipo de cine. La primera tuvo lugar entre las producciones documentales de uno y otro bando de la Guerra Civil, que han sido estudiadas por Román Gubern (GUBERN, 1986).

sus ideas⁵. Se encuentran, por ejemplo, películas militantes que reflejaron la actividad de partidos políticos concretos, como el caso del PCE (del exilio) en el documental *Paris, Juin 1971* (1971) realizado por la Comisión de Cine de Barcelona, o de agrupaciones sindicales de diferente signo, como la CNT en *Mitin CNT San Sebastián de los Reyes. Marzo de 1977* (1977) de Antonio Artero⁶. Otras películas se adhirieron a causas nacionalistas, como pone de manifiesto en el contexto vasco el film *Estado de excepción* (1976) de Iñaki Núñez. Hubo también algunas cintas que abordaron temas más transversales, que afectaban a diversas formaciones y asociaciones políticas, como la recuperación de la memoria republicana de la Guerra Civil que constituyó el argumento central de *Entre la esperanza y el fraude (1931-1939)* (1977), de la Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA). Pero sin duda, las películas que más abundaron fueron las que se situaron en la órbita de los emergentes movimientos sociales, como el estudiantil en *Spagna 68. El hoy es malo, pero el futuro es mío* (1968) de Helena Lumbreras, el feminista en el film *La dona* (1976) de la CCA, el de liberación homosexual con *¡Abajo la ley de peligrosidad social!* (1977) de José Romero Ahumada, el movimiento de barrios en *La ciudad es nuestra* (1975) de Tino Calabuig, el ecologismo defendido en *Les energies* (1979/80) también de la CCA, o los movimientos de apoyo a los presos, ya fueran políticos, como ocurre en *El sopar* (1974) de Pere Portabella, o comunes, como en *Más allá de las rejas* (1980) de Llorenç Soler.

Mención especial entre la producción militante merecen las películas cercanas al movimiento obrero pues, debido al papel referencial que este tuvo dentro de la oposición antifranquista, fueron especialmente abundantes y proporcionaron además el contexto ideal para la aparición de películas proletarias. La posición privilegiada que este movimiento ocupó durante los años setenta permitió que desde el espacio político obrero, fundamentalmente a través de las Comisiones Obreras, se contribuyera de manera eficaz al desarrollo general del cine clandestino —aquel que no pasaba por el control de la censura— pues, gracias al tejido asociativo que las comisiones habían trazado y a la solidaridad entre sus miembros, se pudo elaborar desde los primeros años setenta un precario circuito alternativo de producción y distribución cinematográfica, que facilitó la difusión de las películas militantes. El núcleo geográfico principal donde las comisiones pudieron poner en práctica estas experiencias fue Barcelona, con casos representativos como los del cineclub Informe 35 o la distribuidora

⁵ En otros trabajos anteriores me he ocupado especialmente de la correspondencia entre las diversas fuerzas antifranquistas y el cine militante (BERZOSA, 2009; 2012).

⁶ La dirección del montaje final de la película corrió a cargo de Pablo Nacarino en 2010. Este montaje definitivo se comercializó en DVD en 2011 bajo el título de *Furia Libertaria*.

El Volti, ambos dirigidos y animados por militantes comisionistas (TORRELL, 2014; TORRELL, 2011). Más allá de estos avances en el desarrollo de un sistema cinematográfico paralelo, el vínculo entre el cine militante y el movimiento obrero produjo una serie de películas en las que quedaron definidas las principales líneas del discurso político del movimiento en la época, pero además, sirvieron de altavoz de sus luchas y como garante de un testimonio visual de su historia.

Políticas del cine militante obrero

Las películas obreras militantes son aquellas que desde los postulados de la militancia cinematográfica, antes descritos, tratan temas relacionados con los trabajadores y pertenecen al ámbito amplio de la cultura obrera, tomando posición en cada momento histórico concreto a través de unas políticas determinadas y con unos planteamientos estéticos acordes a las necesidades puntuales. Si se repasa la producción fílmica realizada entre 1968 y 1982 pueden distinguirse algunas pautas que se repiten y, al menos, cuatro tendencias políticas dominantes: la contrainformativa, la del frente común, la escritura de la historia y, por supuesto, la proletaria. Antes de ocuparnos en profundidad de esta última, conviene echar una mirada al mapa general del cine obrero militante, para así situar en él todas las opciones y definir, aunque sea a vue-lapluma, cuáles fueron sus distintas características.

Una de las tendencias políticas que cobró forma más temprano fue la contrainformación. Algunos directores, conscientes del marco de desinformación general que el régimen ofrecía a los ciudadanos a través de los medios oficiales de comunicación, donde se escamoteaban por norma las imágenes y noticias referentes a la resistencia antifranquista, decidieron tomar sus cámaras y salir a las calles para filmar todo tipo de actividades de confrontación al orden establecido, como manifestaciones, saltos o concentraciones; algunas de ellas, cómo no, concernientes al movimiento obrero. La irrupción de las cámaras en las calles supuso una operación de rescate del vacío político de algunas imágenes que en aquel momento sirvieron como testimonios documentales de una realidad ocultada, cuya difusión y visionado pretendía acelerar el contagio y expansión de las protestas. Quizás el primer ejemplo importante de esta política contrainformativa fue la película *La lucha obrera en España* (1973), de Andrés Linares y Miguel Hermoso, en la que se narra el desarrollo de los paros y las huelgas llevadas a cabo por obreros de las empresas SKF y Standard Eléctrica. El objetivo principal de la película es informar de los conflictos a los trabajadores de otras fábricas, contarles que existía la lucha obrera y explicarles que se podía plantar cara a los empresarios haciendo una huelga de 25 días, como ocurrió en SKF. Para ello

se elaboró un relato de las jornadas que duraron las protestas, utilizando imágenes tomadas de manera clandestina (como pone de manifiesto la imprecisión de los planos), que mostraban obreros marchando frente a las fábricas o caminando a lo largo de prolongadas carreteras, reunidos en las entradas de sus centros de trabajo para analizar el estado de las protestas, y celebrando asambleas en lugares poco ortodoxos, por ejemplo, entre pinos en excursiones a la montaña o en las gradas de campos de fútbol. Estas secuencias no solo (contra) informaban de lo que era posible hacer sino que además proporcionaban las claves sobre el cómo y el dónde para unirse a la lucha obrera. A pesar de que la película circuló fundamentalmente por el extranjero, donde cumplió con la tarea de dar a conocer las luchas llevadas a cabo dentro del país⁷, también fue proyectada en España, en el interior de algunas fábricas y en colegios mayores, por lo que el ciclo de la contrainformativa se pudo cerrar ocasionalmente a pesar de las restricciones que se derivaron de la persecución franquista. A partir de 1976 la distribución se hizo más sencilla gracias al trabajo de la Federación Española de Cine Club⁸.

Dentro de la práctica contrainformativa hubo planteamientos estéticos muy diferentes como, por ejemplo, los que pusieron en juego, frente a la información narrada de las huelgas del caso anterior, los miembros del Grup de Producció. Este colectivo militante tuvo a Pere Joan Ventura a la cabeza y estuvo activo en Barcelona entre 1975 y finales de 1976. Durante ese lapso temporal sus integrantes registraron los cambios políticos que desde la muerte de Franco animaban las calles (principalmente) de Barcelona⁹. Entonces se acumulaban las manifestaciones por las causas más diversas, desde el nacionalismo a la amnistía, las asambleas, las huelgas de fábricas y empresas, las fiestas populares y todo tipo de actos reivindicativos. Tal profusión de eventos obligó al Grup de Producció a mantener un sistema de grabación continuo mediante el que quisieron dejar constancia de las luchas que ocurrían de manera cotidiana. Con esta dinámica registraron imágenes del movimiento obrero en lucha, de las manifestaciones del 1º de Mayo y de los conflictos que afectaron directamente a sectores concretos como el de la construcción o el automovilístico. Aunque lo normal dentro del modo de trabajar del colectivo era no montar el material dada la urgencia

⁷ Como muestra de ello, la película aparece mencionada en un documento que detalla el fondo filmográfico español de Unicité, plataforma cinematográfica vinculada al Parti Communiste Français (BERZOSA, 2009: 104-106).

⁸ Información obtenida en conversación con Andrés Linares (23 de enero de 2016).

⁹ También filmaron manifestaciones en Galicia (*El día Nacional Gallego*) y Euskadi (*Aberri Eguna*) (MARTÍ-ROM, 1978).

con la que grababan, lograron reunir estas imágenes referentes a los trabajadores en un cortometraje llamado *Primer de maig* (1976) en el que se ofrece una visión general del movimiento obrero en Cataluña en 1976. Una vez grabado, como ocurría también en el caso anterior, este material se difundía a través de la prensa extranjera para denunciar la situación política en el interior del país y mostrar una sociedad que se levantaba tras 36 años de dictadura con los obreros al frente (Martí-Rom, 1978). En general, los documentos registrados en procesos de contrainformación pasaban a formar parte de una especie de fondo gráfico clandestino a disposición de otros cineastas —siempre del entorno de quienes lo habían filmado originalmente— que pudieran reaprovecharlo para realizar nuevos filmes, por eso no resulta extraño encontrar las mismas imágenes en varias películas de la época¹⁰. Esta era una salida lógica para el metraje, pues lo fundamental para que la contrainformación tuviera éxito era la continua circulación de las imágenes.

La segunda deriva importante que dibujó el cine militante obrero en aquellos años fue la que apostaba por políticas de frente común, que pasaban por mostrar imágenes de la clase obrera comprometida con un ambiente combativo y discursivo más amplio, en contacto con otros movimientos a los que quedaba unida por la tarea principal de la lucha antifranquista. El tardofranquismo y la transición constituyeron dos escenarios distintos para la expresión de esta política de frente común. En los últimos años del régimen destacó la ya citada *Spagna 68*. En esta película la directora, Helena Lumbreras, reflejó la resistencia antifranquista a partir del movimiento universitario profundizando en la deseada alianza de estudiantes y trabajadores, que constituía entonces —1968— una tendencia política real que condicionó el reordenamiento y la radicalización del obrerismo de los años posteriores (BABIANO, 1995: 298). En el film se recogen entrevistas con estudiantes y representantes de diversas Comisiones Obreras de Barcelona y Madrid, que debaten de manera no jerárquica sobre el papel de los trabajadores como vanguardia política antifranquista. Además la cinta contiene algunas imágenes sorprendentes, por inéditas en la filmografía española bajo el franquismo hasta la fecha, como aquellas que muestran obreros trabajando en el interior de las fábricas, curas obreros explicando los motivos de su proletarización, y mujeres comisionistas que cuentan cómo es la represión política por motivos laborales. En este contexto tardofranquista Lumbreras habla de alianzas entre estudiantes y obreros, pero señala con claridad a las Comisiones Obreras como la fórmula sociopolítica más eficaz para organizar una acción efectiva pues, como se ve en pantalla, eran lo

¹⁰ El caso más conocido es el de *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, de Portabella, en el que se reutilizaron imágenes filmadas por el Grup de Producció, entre otros.

suficientemente abiertas para mantener el contacto con diversos agentes políticos, y además, dada la juventud y el compromiso de sus militantes, se perfilan como un agente combativo de gran proyección de futuro.

Años más tarde, concretamente en 1977, Pere Portabella concluyó *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, donde aportó otro ejemplo de la tendencia del frente común, pero con unas implicaciones políticas distintas, puesto que la coyuntura histórica era completamente diferente. Franco acababa de morir y las fuerzas de oposición hasta entonces clandestinas habían comenzado a emerger. En aquel contexto Portabella planteó un documental donde convergían tres esferas políticas, cuyos representantes ya no compartían el objetivo común de la lucha contra el régimen sino la tarea conjunta de salir de la dictadura y construir un país democrático. La primera esfera estuvo formada por los líderes de los partidos políticos que participaron en la transición, y entre los cuales, claro, se incluyeron algunos políticos de derechas¹¹. La segunda estuvo formada por personas que vivieron el exilio después de la Guerra Civil, y la tercera por algunos obreros protagonistas de la resistencia antifranquista y dirigentes sindicales de las tres centrales principales en aquel momento, la Unión Sindical Obrera, la Unión General de Trabajadores y Comisiones Obreras, estructurada ya como confederación sindical. En este escenario diferente las políticas del frente común para el movimiento obrero no podían ser las mismas. Para empezar, junto al resto de fuerzas políticas y representantes del exilio, la clase trabajadora no quedaba definida ya como la vanguardia de una lucha en marcha, sino como una fuerza más con la que había que contar para construir la España democrática. La situación era entonces más compleja y Portabella lo evidencia marcando el distanciamiento entre los obreros de base y sus representantes mediante la planificación de dos espacios de discusión distintos (el interior de una casa y unas oficinas), de manera que no se produce comunicación directa entre las partes, cada una debate sus problemas por separado. Además, sus planteamientos aparecen condicionados por temas nuevos, que no se veían en el film de Lumbreras, como las negociaciones para lograr la unidad de las organizaciones sindicales bajo una lógica política condicionada por la presencia de los partidos políticos o el problema de lucha de clases marcada en el contexto de las reivindicaciones de las distintas nacionalidades del Estado. Según se ve en el film de Portabella, las políticas de frente común en este segundo escenario de transición, ofrece una imagen debilitada del movimiento obrero marcado por una deriva burocrática y jerárquica, así como por la pérdida de control sobre sus propios discursos a favor de las necesidades del momento histórico y fundamentalmente de

¹¹ Entre otros destacan José María Gil Robles y un joven Jordi Pujol, por citar solo dos ejemplos.

los partidos políticos, que se convirtieron en los principales agentes sociales alrededor de los que se ordenaba el resto de fuerzas.

A diferencia de la tendencia contrainformativa, en la que se valoraba fundamentalmente el carácter documental de las imágenes que visibilizaban opacidades de la realidad, las políticas del frente común ponían en evidencia una deriva más argumental, donde el documento seguía siendo importante, pero la construcción de los discursos era más elaborada. La tercera vía del cine militante obrero se rigió también por este principio argumental, pero enfocado a políticas de construcción consciente del relato histórico del movimiento obrero, fundamentalmente a partir de la identificación de hitos colectivos y referentes personales en la lucha de los trabajadores. Las políticas de escritura de la historia se producen en un contexto de conflicto, en el que la clase obrera trata de construir referentes contemporáneos, actuales, que le permitan renovar su imaginario, basado fundamentalmente en episodios y protagonistas de los tiempos de la Segunda República y la Guerra Civil¹². Precisamente debido a la hostilidad a la que el movimiento se enfrentó durante los años setenta la búsqueda y creación de mitos y personalidades estuvo marcada por un tono heroico en ocasiones cercano al homenaje y a la celebración. Como ejemplo temprano de ello destaca *Pedro Patiño* (1971), realizada por los directores Andrés Linares y Miguel Hermoso. En esta película se ofrecía una interpretación contraria a la oficial acerca del asesinato de Pedro Patiño, obrero de la construcción y comisionista tras el disparo de un guardia civil que le sorprendió mientras pegaba carteles que llamaban a la huelga en el sector de la construcción¹³. La película concentra los ideales de la lucha obrera en el personaje de Patiño —caído en servicio de militancia— que, gracias a la manera en que los directores reconstruyen su historia en el film a través de los testimonios de su mujer y sus amigos, se ve rodeado de una especie de halo de leyenda.

En 1975 Linares y Hermoso conformaron el Colectivo de Cine de Madrid, en el que participaron entre otros Tino Calabuig y Adolfo Garijo. La agrupación continuó produciendo documentales según esta política de escritura de la historia obrera y realizó algunas obras interesantes, como *Vitoria* (1976)¹⁴, en la que relata los acontecimientos

¹² Hubo también excepciones contemporáneas como, por ejemplo, las huelgas mineras de Asturias en 1957, 1958 y 1962.

¹³ HARINERO, M. (1977) “Ocho películas realizadas por una productora insólita”, *Diario 16*. 17 de febrero de 1977.

¹⁴ Las películas del Colectivo de Cine de Madrid pueden verse en la página web www.colectivodecinede-madrid.com [consultado el 23 enero 2016].

tos vividos en aquella ciudad el 3 de marzo de 1976, cuando la Policía Armada atacó una iglesia donde había un encierro de obreros en huelga provocando la muerte a cinco de ellos cuando intentaban salir. La crudeza de lo acontecido queda reforzada en la película por los testimonios de los familiares de los fallecidos y el audio de las conversaciones de la policía antes y después de los ataques, en las que se habla de *masacre*. El carácter trágico de la historia se tiñe también de cierto heroísmo gracias al relato, por parte de quienes vivieron los sucesos, acerca de la resistencia de los huelguistas en el interior de la iglesia, de las imágenes que muestran a las multitudes acompañando a los féretros y homenajeando a los obreros asesinados dentro y fuera de la Catedral de Vitoria, así como de la banda sonora en la que se escucha a una muchedumbre indignada que clama por unos muertos que ya son de todos.

Con estos materiales los miembros del colectivo construyen un referente del compromiso y la justicia de la causa obrera, rinden tributo a las luchas desplegadas y dan forma discursiva a un episodio de gran valor simbólico en el imaginario de la clase trabajadora; todavía hoy, la izquierda recuerda cada año a los obreros asesinados en Vitoria. En el mismo sentido funcionan sus siguientes películas *Amnistía y Libertad* (1976) y *Hasta siempre en libertad* (1977). La primera, en un tono positivo y de protesta, celebra la puesta en libertad de los líderes de Comisiones Obreras tras el primer indulto después de la muerte de Franco, concedido por el gobierno en noviembre de 1975, al tiempo que se exige la amnistía general, una de las reclamaciones históricas del antifranquismo desde hacía tiempo. Mientras que la segunda explica qué eran los bufetes de abogados laboristas y cómo desempeñaban sus tareas de asesoramiento y defensa de los trabajadores, para después homenajear a los cinco abogados asesinados por la extrema derecha en su despacho de la calle Atocha. Se trata, como ocurría en *Vitoria*, de dotar a la historia del movimiento obrero de capital simbólico, de mostrar prácticas ejemplarizantes y honrar a los héroes de su causa. Se trata, en última instancia, de una contribución a la construcción de la tradición del movimiento obrero mediante la conquista del relato audiovisual.

La deriva proletaria

Las políticas del cine militante obrero definidas hasta ahora ponen de manifiesto que en el tardofranquismo y la transición abundaron las posturas que apostaban por dar voz, acompañar, interpretar e insertar las luchas obreras en relatos históricos propios. Junto a ellas se perfiló una cuarta política, que es la que a nosotros más nos interesa: la del cine proletario, que demostró tener una mayor proximidad con los conflictos protagonizados por la clase obrera, hasta el punto de que las películas propias de esta

deriva se produjeron a la vez o durante esos conflictos para contribuir, al mismo tiempo, a la profundización de las luchas y al desarrollo del proceso emancipatorio de la clase trabajadora. El cine proletario es el cine militante del proletariado, es decir, de la clase trabajadora consciente de su explotación que se rebela de manera organizada contra la situación de opresión. El empleo del término *proletario* no es casual, su uso resulta fundamental porque, teniendo en cuenta el contexto español de los años setenta, sirve para conectar directamente unas prácticas cinematográficas concretas con las políticas que situaron al movimiento obrero a la vanguardia de la resistencia antifranquista y que abogaban, como se dijo arriba, por potenciar la identidad de clase obrera en lucha (proletariado) para construir un espacio reivindicativo propio para la mayoría de los trabajadores.

Existe una tradición proletaria del cine que viene de lejos y en la que, en un repaso rápido, destacan algunas experiencias nacionales, como los cineclubes proletarios que proliferaron por el país durante los primeros años de la Segunda República (PÉREZ MERINERO, 1975: 25-35), pero sobre todo extranjeras, desde la cooperativa obrera Le Cinéma du Peuple, fundada en Francia en 1913 (MANNONI, 1993), pasando por *La Huelga* (1924) de Sergei M. Eisenstein o las prácticas de los obreros/operadores de cámara que en 1927 trabajaron al servicio de la compañía comunista Weltfilm en la Alemania de Weimar (GUBERN, 2005: 196), hasta llegar a los casos de los Groupes Medvedkine de Besançon y Socheaux durante y después de las revueltas de 1968 en Francia (LAYERLE, 2008: 78-93) o de la película *Quand tu disais Valéry* (1975), realizada por René Vautier, Niloce Le Garrec y los obreros en huelga de una compañía de la Bretaña francesa (BRENEZ, 2014: 54). Como se aprecia por la cronología de estos ejemplos, la del cine proletario es una tradición intermitente, que crece a través de las décadas y desde geografías diferente cada vez que la clase obrera toma conciencia de la opresión que sufre y reacciona organizándose con el objetivo de emplear el cine como arma en su lucha de clases.

A pesar de la falta de continuidad espacial y temporal de las políticas del cine proletario pueden pensarse algunas condiciones mínimas que determinan cuándo una película es proletaria. Para ello tomaré como punto de partida las apreciaciones sobre arte y cultura proletarias que Alexander Bogdanov escribió en las páginas de la revista *Proletarskayacultura*, órgano del movimiento soviético Proletkult, entre los años diez y veinte del pasado siglo¹⁵. En aquellos textos se expresó por primera vez la

¹⁵ El Proletkult fue un movimiento de vanguardia artística fundado en 1917 por algunos de los denominados bolcheviques de izquierda, que habían entrado en conflicto con Lenin por el liderazgo del partido

voluntad de precisar y sistematizar las normas que debía cumplir un arte proletario, lo que sirvió para asentar las bases teóricas de futuros debates¹⁶. Según Bogdanov, este arte debía estar marcado por las propias condiciones de la clase obrera, por su situación en la producción, su tipo de organización y su sentido histórico. El resultado de todo esto sería, pues, un arte con voluntad de clase, que surge de un pensamiento colectivo e inclusivo, que busca siempre la suma de efectivos a la lucha y forma parte de una cultura colaborativa. El arte proletario, dice el filósofo, no es violento y no surge, por tanto, del rechazo al arte burgués sino que (si fuera necesario) se apropia de él y lo reelabora desde su punto de vista y según sus intereses para evitar ser rehén de la cultura burguesa. Este arte es el portavoz estético del proletariado, lo que se traduce desde un punto de vista estrictamente formal en una estética sencilla donde abundan las cadencias y ritmos que manifiestan cierta monotonía, propia del trabajo en las fábricas (BOGDANOV, 1979: 23-76).

Si ahora extrapolamos estas características al terreno cinematográfico puede concluirse que el cine proletario es un cine de clase, que se sitúa con una identidad obrera clara en cada momento histórico en que aparece (recuérdese aquí su carácter intermitente), y que participa de un proceso de producción colectiva que no es solo material sino también intelectual y que comprende todos los momentos de la realización de una película, desde que esta se planifica, se escribe el guión (o no), se financia, se filma, se monta y se proyecta. En términos estéticos las películas proletarias suelen mostrar unos patrones tradicionales, alejados de lo experimental, de lo que puede sorprender desde la forma, lo que implica que se repitan habitualmente recursos narrativos vistos con anterioridad en el cine comercial, reinterpretados ahora desde el punto de vista de la clase obrera en lucha. He aquí donde reside la verdadera esencia

después de la fallida revolución de 1905, y entre los que se encontraban además de Bogdanov, Anatolín Lunacharsky, Máximo Gorki y Pavel Lebedev. El objetivo fundamental del Proletkult fue la construcción de una política y una cultura propias del proletariado, pues solo así se podría garantizar el desarrollo de la verdadera revolución socialista (MALLY, 1990).

¹⁶ Como los que se llevaron a cabo en España durante los años treinta, por ejemplo, a través de publicaciones de referencia como *Octubre*, *Nueva Cultura*, *La Gaceta Literaria* o *Nuestro Cinema*, o las conclusiones que se pudieran extraer de eventos tan significativos como las dos ediciones del Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, sobre todo en su segunda edición, celebrada en 1937 entre Madrid, Valencia, Barcelona y París. Por su parte, en la URSS, los postulados de Bogdanov sobre la cultura proletaria fueron duramente combatidos y entraron muy pronto en conflicto con las posturas artísticas oficiales marcadas desde el Comité Central del PCUS en 1925, para más tarde ser derrotadas de manera definitiva —desde la URSS como mancha de aceite a todos los países bajo la órbita soviética— en favor de los principios estéticos del realismo socialista, que se erigió en el discurso oficial desde finales de 1930 (AZNAR SOLER, 2010: 223-233).

del cine proletario, en la posición y los intereses de clase desde donde se alza la voz y se empuña la cámara, y no en si el autor es o no proletario¹⁷, o si repite o no patrones formales de la burguesía¹⁸, como se ha defendido en algunas ocasiones¹⁹.

Desde los años cuarenta las reflexiones sobre el arte proletario fueron desapareciendo hasta extinguirse en el periodo que aborda este texto debido fundamentalmente a la crisis del proletariado como clase y a su ocaso como agente político capaz de generar una cultura y un arte propios. No obstante, pueden reconocerse algunas posiciones excepcionales que en los setenta piensan de nuevo la problemática obrera en términos similares a los planteados durante las décadas de los veinte y los treinta. En fotografía, por ejemplo, son dignos de mención los esfuerzos realizados entonces por la revista alemana *Arbeitsfotografie* o la británica *Camerawork* para recuperar la memoria de la fotografía obrera de entreguerras (KÖRNER, 2015: 168-180). Mientras que en cine podrían destacarse las aportaciones acerca del “cine imperfecto” del cubano Julio García Espinosa, que ideó esta fórmula como un concepto opuesto al cine comercial capitalista con características similares a las referidas por Bogdanov para el arte, sobre todo respecto a la autenticidad, a la falta de artificiosidad y el respeto a las formas de expresión propias de cada cultura (GARCÍA ESPINOSA, 1976). En el mismo sentido hay que contar también con el alegato en favor del subproletariado que hizo en algunos textos Pier Paolo Pasolini. Para el director italiano estas clases populares estaban formadas por los trabajadores llegados de regiones campesinas a las afueras de las grandes ciudades industrializadas, y representaban los valores de inocencia, ferocidad, honestidad e imperfección (el mismo término que empleó García Espinosa)²⁰, necesarios para ejercer una resistencia natural frente a la dominante cultura burguesa (PASOLINI, 2014: 173). Esta confianza en la bonanza del proletariado era la que en un primer momento había movido también a ciertos artistas comprometidos

¹⁷ Bogdanov pone especial énfasis en acabar con la creencia de que el arte proletario es simplemente el arte hecho por los proletarios. La autoría proletaria puede darse, pero no es condición *sine qua non* (BOGDANOV, 1979:37).

¹⁸ A este respecto el teórico reconocía el respeto por la herencia de la cultura burguesa desde el proletariado (1979: 43-58).

¹⁹ El primer argumento se ve respaldado, por ejemplo, por una de las pocas historiadoras contemporáneas que ha tratado el tema, Nicole Brenez, quien hace hincapié en el tema de la autoría obrera para hablar de cine proletario (BRENEZ, 2014: 54). Mientras que el segundo, ha servido de crítica al cine proletario prácticamente desde que se formuló, como puede verse en los textos sobre el tema que se recogen en el libro de Christopher COBB (1981).

²⁰ El subproletariado pasoliniano queda perfectamente retratado en películas como *Accattone* (1961) y en escritos como *Nebulosa*, un guión que nunca fue llevado a la pantalla (PASOLINI, 2014a).

durante el tardofranquismo en nuestro país. El ejemplo más interesante al respecto es el de los miembros de La Familia Lavapiés²¹, que, entre otras cosas, se dedicaron a intervenir artísticamente en los barrios de la periferia madrileña con murales hasta comprobar que los vecinos obreros, miembros de ese subproletariado que defendía Pasolini, respondían ante las pinturas reproduciendo acriticamente comportamientos elitistas propios de una cultura burguesa que en principio les era ajena (CORBEIRA, 2012: 94-96). Estas propuestas indicaban la pertinencia de seguir hablando aún del proletariado, que era una clase que no había desaparecido, pero que estaba mutando como objeto de reflexión²² y como sujeto artístico, tal como se deduce de la experiencia de LFL. Sin embargo, no supusieron una aportación novedosa respecto a los debates de los años treinta acerca del arte propiamente proletario; más bien denotaban el reconocimiento de unos referentes históricos de los que todavía eran deudores, en el caso de las revistas fotográficas y el de García Espinosa, y una nueva idealización de las bondades del proletariado por parte de Pasolini que, a veces, como muestra la experiencia de LFL, era difícilmente conciliable con la realidad.

Con estas referencias en mente puede afirmarse que en la España de los años setenta hubo al menos cuatro películas que participaron de esta cultura de resistencia y desarrollaron políticas en la órbita de los intereses del proletariado. La primera de ellas fue *Seamos obreros!* (1970), de Llorenç Soler, que debe ser vista con cierta cautela, pues es un ejemplo con sordina, ya que no circuló en la época debido a que su autor ni siquiera pudo acabarla, lo que hizo de este film un grito mudo que no pudo cumplir con la función principal de una película proletaria, a saber, contribuir a la lucha obrera. No obstante *Seamos obreros!* presenta hoy un gran interés para los historiadores porque responde a ese momento en el que el obrero se convirtió en un referente de militancia y en vanguardia del antifranquismo. El imperativo del título y del cartel que da inicio a la película son buena muestra de ello. En este cortometraje Soler habla a su generación, la del 68 español, y les indica el camino de la revolución: ser obreros.

El film se sustenta en el intento de captar una estética proletaria, una aproximación alternativa a las fábricas y a la cotidianidad de los obreros respecto a las narrativas

²¹ La Familia Lavapiés (LFL), fue un colectivo de artistas vinculados a la Unión Popular de Artistas, que era una asociación ligada orgánicamente al PCE (m-l).

²² Que se había convertido incluso en objeto de la mala conciencia de quien, como Jean-Luc Godard, desde el maoísmo reflexionaba sobre el proletariado haciendo películas intelectuales y burguesas que no podían, ni querían, interesar a los trabajadores. El mejor ejemplo de ello fue la producción, en solitario y con el Groupe Dziga Vertov, de Godard entre 1968 y 1972.

que proponía el cine oficial y de oposición²³. Mediante un pulso nervioso y unos movimientos rápidos, la cámara de Soler entra en las fábricas y filma todo lo que tiene delante. Pasa del rostro y las manos de un trabajador a los de otro con gran celeridad, sin la posibilidad de concentrarse en ningún detalle concreto, con movimientos imprecisos que marean al espectador. Además, el director consigue que se pierda la verticalidad mediante continuos giros de la cámara sobre su propio eje o filmando en contrapicado el techo de la fábrica, las estructuras del edificio y los barrotes metálicos que encierran a los trabajadores, cualquier recurso es válido para dar forma a la alienación de los obreros. Se trata, por tanto, de una estética proletaria, en el sentido de simple, repetitiva, ingenua e imperfecta, que cortocircuita las formas cinematográficas dominantes mediante el juego reiterativo con las sensaciones de angustia y la desaparición de los individuos²⁴. Sin embargo, más allá de esta apuesta estética, la película carece de una propuesta política concreta y potente que profundice en el imperativo del inicio, *seamos obreros*. Desde mi punto de vista la carga proletaria de esta obra queda así depositada únicamente en el plano visual, desatendiendo los componentes más narrativos que podrían dotar de mayor concisión al mensaje. Al ver la película, un obrero podría reconocer su desasosiego y alienación como individuo en el trabajo dentro de la fábrica, pero no podría utilizar ningún elemento del film para ahondar en sus procesos de emancipación. Probablemente, esta carencia se deba entre otros aspectos, a que la película nunca fue sonorizada, algo que se pone de manifiesto en los fragmentos en negro que separan las distintas partes del metraje y en los que cabe imaginar que el director hubiera introducido comentarios que concretasen el mensaje político de la pieza, igual que ocurre en otras películas del director en la misma época.

La contundencia del discurso proletario que se echa en falta en *Seamos obreros!* se convirtió precisamente en la principal virtud de la siguiente película, *O todos o ninguno* (1976), que fue la primera obra realizada por el Colectivo de Cine de Clase siguiendo esta línea política. El interés de este colectivo por el mundo del trabajo venía de antiguo y era fruto de la militancia política de sus dos integrantes, Helena Lumbreras y Mariano Lisa, pues ambos eran profesores y activistas movilizados por la conquista de derechos laborales en la enseñanza (FERNÁNDEZ LABAYEN & PRIETO SOUTO: inédito). Además, la problemática laboral estaba ya presente en las dos primeras cintas realizadas por Lumbreras, tanto en *Spagna 68*, como ya vimos, como en *El cuarto poder* (1970), donde la autora reflexionó sobre la importancia de la prensa alternativa

²³ Este cine de temática obrera bajo el franquismo ha sido estudiado por Román Gubern (GUBERN, 2014).

²⁴ Información obtenida en correspondencia con el director (11 de marzo de 2016).

publicada por el movimiento obrero y el resto de fuerzas antifranquistas en los últimos años del régimen. La primera película realizada por la dupla Lisa/ Lumbreras, *El campo para el hombre* (1973), también se centró en el mundo laboral, esta vez en su versión campesina, para analizar las condiciones presentes y pasadas del trabajo en el campo español y contrastar las dificultades a las que se enfrentaban cotidianamente los agricultores y ganaderos de Andalucía y Galicia²⁵.

Tres años más tarde los directores regresaron a la ciudad donde realizaron, ya bajo el nombre de Colectivo de Cine de Clase, el film *O todos o ninguno*. El nombre del grupo suponía de entrada toda una declaración de principios y una manera de tomar posición en el tablero político del lado del proletariado. Tal posicionamiento se expresó con claridad en esta película, en la que los miembros del CCC analizaron un caso concreto de conflictividad obrera, la huelga de 104 días que mantuvieron los trabajadores de la empresa metalúrgica Laforsa, que funcionaba a modo de retrato general de la lucha de clases en el Baix Llobregat catalán. La deriva proletaria queda bien definida desde el principio de la cinta cuando Manuel González, un trabajador de Alforza se presenta, acompañado en pantalla por Lisa a un lado y Lumbreras al otro, e introduce la película describiéndola como una experiencia colectiva puesta al servicio del desarrollo de luchas futuras. A partir de este instante la colaboración se convierte en el *leitmotiv* de *O todos o ninguno*, lo que permite asociar esta película a las experiencias desarrolladas en Francia por los Groupes Medvedkine, como referentes más inmediatos. Los testimonios de los obreros de Laforsa se suceden a lo largo del metraje aportando datos sobre los motivos de la huelga y su desarrollo, mientras se reiteran de manera constante las referencias no solo a la fraternidad de los trabajadores de la empresa, sino también a la unión solidaria entre éstos y otras fuerzas sociales más allá de la fábrica, lo cual fue decisivo para la visibilización del conflicto y para la obtención de recursos económicos, mediante colectas populares, que hicieron posible la subsistencia de los trabajadores y sus familias durante la huelga.

Más allá de la fraternidad propiamente proletaria, entre los directores y los obreros también se produjo una constante y productiva colaboración. Los trabajadores en lucha de Laforsa participaron en la financiación del film, donando 20.000 pesetas

²⁵ Esta película forma parte de una tradición diferente a la proletaria, la del cine campesino, que proliferó también durante la transición, como demuestran *Requiem Andaluz* (1978), de Miguel Alcobendas, *Tierras de Málaga* (1976), de la Cooperativa de Cine de Málaga o *Campo Andaluz* (1981), de la propia Helena Lumbreras.

que se emplearon en hacer las copias para la distribución (FERNÁNDEZ LABAYEN & PRIETO SOUTO, inédito), pero también intercambiaron ideas con los miembros del CCC sobre la planificación y el desarrollo de la película al tiempo que se rodaba (LUMBRERAS [et al.], 1977: 56). En lo que se refiere al contenido audiovisual, los obreros aportaron parte de la música, la totalidad de los testimonios que se escuchan en la banda sonora y algunas imágenes incluidas en el film. Un obrero llamado Ramón Rulo, por ejemplo, registró varias imágenes de protestas populares celebradas en solidaridad con las luchas de Laforsa, que fueron incorporadas al metraje de *O todos o ninguno* acompañadas por las explicaciones de su autor. Se trata de unas secuencias de gran valor simbólico, no solo porque sea un obrero en lucha quien las haya tomado, sino porque se presentan acompañadas además por fragmentos en los que se observa cómo el propio Rulo preparaba las cintas de super 8 en un proyector cinematográfico justo antes de reproducirlas y comentarlas. Al mostrar así de manera consciente una parte del proceso de producción de su película, los miembros del CCC provocaron un extrañamiento de la narrativa lineal del film con el que consiguieron retratar al proletariado, representado por Rulo, en pleno proceso de construcción de su propia cultura visual; algo que Helena Lumbreras valoraba de manera positiva en una discusión con colegas cineastas de la época (LUMBRERAS [et al.], 1977: 57). Pero estas no fueron las únicas imágenes grabadas por los trabajadores de Laforsa, hubo otro compañero que introdujo una cámara en el interior de fábrica y logró filmar los espacios de trabajo donde se ve a los obreros realizando sus tareas cotidianas entre metales calientes, humo, fuego y piedra para picar. Estas tomas muestran las condiciones de sufrimiento y precariedad en que se encontraban a mediados de los años setenta los trabajadores del metal, como se encarga de subrayar el comentario de la banda sonora donde un obrero afirma que tales condiciones laborales provocaban un gran índice de enfermedad y bajas. Estamos, por tanto, ante unas imágenes significativas, porque constituyen el testimonio en primera persona del despertar de la conciencia explotada de la clase trabajadora.

Además de las secuencias de autoría obrera, en la película destacan también otras filmadas por los miembros del CCC, principalmente aquellas que muestran asambleas, concentraciones y marchas de obreros de una fábrica a otra buscando la adhesión a su causa de nuevos compañeros. Todas estas imágenes, unidas mediante el montaje a las anteriores, servían para reforzar la idea del proletariado organizado y ejemplificar el carácter expansivo del conflicto. Con este material *O todos o ninguno* ofrece un testimonio de la clase obrera poderosa, en movimiento, capaz de resistir unida las adversidades y de ganar batallas a los empresarios explotadores pues, como se dice al final de la película, la huelga se saldó con algunas sanciones

personales, pero con la readmisión de los 157 trabajadores despedidos durante las protestas²⁶.

El carácter triunfal de este mensaje político dotó a la película de un sentido vanguardista que la situaba en la primera línea del combate por los derechos de los trabajadores, del mismo modo que el movimiento obrero constituía en aquella época la vanguardia en la lucha por la democracia. Este hecho se reflejó fundamentalmente en la deriva colectivista que atraviesa la cinta y en la experimentación con ciertas formas de intervención social que fueron planteadas a partir de los debates que solían organizarse después de cada pase del film en fábricas, cineclubes y demás centros de exhibición que formaban parte del circuito alternativo habitual²⁷. Sin embargo, su planteamiento de vanguardia quedó restringido únicamente al terreno político, pues en lo formal se trató de un documental más bien clásico, con una estructura basada en testimonios ante la cámara y el registro de los hechos, que además se vio afectado por la inclusión de las imágenes filmadas por obreros, que potenciaron un lenguaje repetitivo y de escasos recursos narrativos; algo que, por otra parte, no suponía ninguna desventaja al tratarse de cine proletario, como ya se dijo.

Después de *O todos o ninguno* no se volvió a dar una muestra tan evidente de cine proletario. Sin embargo, entre la producción posterior sí cabe identificar aún un ejemplo en que las políticas proletarias aparecieron con tibieza y otro en que las mismas políticas quedaron tan solo apuntadas a modo de tentativa. El primer caso nos lleva a la siguiente película realizada por el Colectivo de Cine de Clase, *A la vuelta del grito* (1978), en la que se recogieron varias experiencias de lucha huelguística y de ocupación de fábricas producidas entre 1976 y 1978 en distintos centros de Sevilla, Barcelona y Bilbao. Como ocurría en la película anterior, el sentido colectivo que caracteriza el trabajo proletario quedó reflejado también en el proceso de producción del film. Los títulos de crédito indican la división de tareas, Lisa y Lumbreras aparecen citados como *responsables* de la cinta, mientras que quienes realizan la música, registran las imágenes y montan el material son un grupo de personas diferente. En este proceso las conversaciones entre el CCC y los obreros sobre los contenidos y el desarrollo de la película fueron también habituales (FERNÁNDEZ LABAYEN & PRIETO SOUTO:

²⁶ Para más información sobre lo sucedido en Laforsa puede consultarse el testimonio de tres de los protagonistas de las huelgas (CERDÁN, GONZÁLEZ & RÓDENAS, 2010).

²⁷ *O todos o ninguno*, como el resto de películas del CCC formaba parte del catálogo de la distribuidora alternativa La Central del Curt, que era quien se encargaba de hacer circular estas y otras películas de manera paralela a la distribución comercial (MARTÍ-ROM, 1980: 168).

inérito). Respecto al contenido, a lo largo del metraje abundan los momentos de fraternidad donde se ve, por ejemplo, cómo los obreros comparten comidas y duermen juntos en el interior de las iglesias ocupadas, o cómo se expresa la solidaridad entre las fábricas de distintas ciudades —caso de Megesa en Sevilla y Babcock-Wilcox en Bilbao. También abundan las secuencias que muestran a la clase trabajadora en movimiento peleando por mejoras laborales y contra el paro en asambleas, manifestaciones y concentraciones masivas, como la celebrada frente al Banco de Vizcaya en Bilbao para exigir el pago de salarios. Lo que diferencia, en cambio, *A la vuelta del grito* de la película anterior es que junto a imágenes como estas aparecen otras en las que los trabajadores y las trabajadoras reflexionan en un tono taciturno sobre la desorganización sindical, la falta de cultura reivindicativa o la dificultad de conseguir, mediante luchas fraccionadas, resultados reales, como un posible cambio en las políticas económicas del país. Estas secuencias provocan interferencias en el mensaje de movilización proletaria, que en *O todos o ninguno* era claro, y lo matizan de forma que desaparece la imagen fuerte del movimiento obrero como vanguardia de las conquistas democráticas. Así las cosas, *A la vuelta del grito* puede considerarse una película proletaria, pero en un grado de intensidad menor que su antecesora.

En segundo lugar, se mencionó también la existencia de una obra que supuso una tentativa de película proletaria que no llegó a constituirse como tal. Esta obra fue *Numax presenta...* (1979), de Joaquín Jordá. En ella se relatan los últimos meses de la lucha mantenida por los trabajadores de la empresa Numax que, entre 1977 y 1979, pasaron de la huelga convocada para protestar contra los despidos de varios compañeros a tomar las riendas de la producción de la fábrica y desarrollar una experiencia de autogestión. La cinta cuenta con algunas condiciones propias del cine proletario, por ejemplo, la voluntad de los obreros por usar el cine en sus luchas, como se deduce del hecho de que empleasen las 600.000 pesetas que quedaban en la caja de resistencia para cubrir el coste del film, o que participasen en la escritura de partes del guión. Sin embargo, si se piensa la película de manera global se verá que en ella la posibilidad proletaria solo se apunta sin definirse claramente, pues el interés primero del film, como reconoce el mismo Jordá, no es la movilización colectiva, ni siquiera la concienciación para la lucha de la clase obrera, sino simplemente dar testimonio de lo ocurrido a través del relato de los protagonistas y de la reconstrucción de momentos de luchas pasadas, como la lectura de manifiestos que tuvieron su sentido y cumplieron su función cuando fueron escritos, es decir, en los primeros meses de la huelga (GARCÍA FERRER & MARTÍ-ROM, 2001: 162). Esta estrategia sirve para valorar, quizá mitificar, el episodio individual de la lucha de Numax, pero no llama a la unión proletaria, y sin colectividad ni llamamiento a la movilización no hay cine proletario.

La parte final del film termina por despejar cualquier tipo de dudas a este respecto, pues desprende un aire desmoralizador que augura un triste futuro inmediato para la clase trabajadora: la lucha de dos años queda atrás, los obreros cierran la fábrica, van al paro y lo celebran con una fiesta. He aquí una imagen perfecta del desencanto (GÓMEZ VAQUERO, 2012: 213-219). Puede decirse entonces que, por detrás de *A la vuelta del grito* y a una distancia considerable de *O todos o ninguno*, *Numax presenta...* es un film que apunta hacia unas derivas proletarias que luego no desarrolla.

Si se observa la trayectoria descrita por el cine proletario desde la inicial apuesta estética de *Seamos obreros!* y la contundente fórmula de *O todos o ninguno*, pasando por la baja intensidad de *A la vuelta del grito*, hasta la tentativa de *Numax presenta...*, salta a la vista que este cine no permaneció ajeno a la desorganización y el declive militante sufridos por la antigua resistencia antifranquista a lo largo de la transición. Según avanzaba la década de los setenta se hizo cada vez más evidente que los efectos de la crisis económica, provocada, entre otros factores, por la caída de la inversión, la dependencia energética de potencias extranjeras, el aumento del paro, de la inflación y del déficit público, afectaban de manera especial al activismo obrero. Una de las principales consecuencias de aquella crisis fue la desindustrialización y desmantelamiento de los cinturones rojos de las grandes ciudades, donde los años previos el proletariado había protagonizado los conflictos sociales más violentos. A todo ello ha de sumarse también el desencanto que buena parte de la militancia obrera más radical experimentó tras el respaldo indirecto que los sindicatos mayoritarios ofrecieron a los Pactos de la Moncloa²⁸, que fueron interpretados como unas medidas de reestructuración económica injustas que cargaban el peso de la salida de la crisis de manera desproporcionada sobre los trabajadores. Ambos elementos, la crisis y la pérdida de la ilusión de la militancia, llevaron ineludiblemente a la descomposición en las aguas de la transición de los componentes más revolucionarios del movimiento obrero, y con ello se extinguieron también las opciones de producción de un nuevo cine proletario fuerte, por lo que podemos considerar que las películas analizadas fueron las últimas que la filmografía española aportó a la tradición proletaria.

Esto no quiere decir que desde entonces no haya habido muestras de cine militante obrero, solo que ha transcurrido por otras derivas políticas alejadas del proletariado, como puede verse en *El astillero (disculpen las molestias)* (2010), de Alejandro Zapico o *Autonomía Obrera* (2008), de Orsini Zegrí y Falconetti Peña, que constituyeron

²⁸ Indirecto porque no firmaron los acuerdos, pero sus secretarios generales sí los apoyaron con sus votos como diputados en el Congreso (WILHELMÍ, 2016: 232).

propuestas más cercanas a otros planteamientos ya conocidos, como los de escritura de la historia del movimiento obrero y, en distinto sentido, en *El efecto Iguazú* (2002), donde Pere Joan Ventura relata para todos los públicos y haciendo uso de un gran número de accesorios sentimentales las luchas de los trabajadores de Sintel. Desde la década de los setenta, el cine militante español permanece a la espera de que una clase obrera consciente le impulse de nuevo hacia posiciones proletarias. Algo que quizás no tarde mucho en llegar, ya que es lo que parece apuntar el final de la película *Vida extra* (2013) de Ramiro Ledo, cuando sobre un fondo negro se escucha en la banda sonora la lectura de un manifiesto escrito tras la huelga general de septiembre de 2010, en el que se apela a la unión de los trabajadores más precarios y las capas más desfavorecidas de la sociedad, en un movimiento que vaya más allá de las jornadas de huelga. Solo el paso del tiempo dirá si la clase obrera fue capaz de reorganizarse de nuevo o si permaneció inmóvil sin saber qué hacer en ese fondo oscuro. Sea como sea, el cine formará parte del proceso.

Bibliografía

- AMORÓS, Miguel: *1968, el año sublime de la Acracia*. Bilbao, Muturrekoburutazio-nak, 2014.
- AZNAR SOLER, Manuel: *República literaria y revolución*. Sevilla, Renacimiento, 2010.
- BABIANO, José: *Emigrantes, cronómetros y huelgas*. Madrid, Siglo XXI, 1995.
- “Retóricas y espacios del antifranquismo”, en PÉREZ LEDESMA, Manuel. & SAZ, Ismael (coords.): *Del franquismo a la democracia, 1936-2013*. Madrid-Zaragoza, 2015. Marcial Pons y Prensa Universitaria de Zaragoza.
- BERZOSA, Alberto: *Cámara en mano contra el Franquismo. De Cataluña a Europa, 1968-1982*. Buenos Aires, Al Margen, 2009.
- “Cine, activismo y movimientos sociales de una España en transición”, en ALBARRÁN, J. (ed.): *Arte y Transición*. Madrid, Brumaria, 2012, pp. 133-151.
- BOGDANOV, Alexandr: *El arte y la cultura proletaria*. Madrid, Comunicación, 1979.
- BRENEZ, Nicole: “Porque han trabajado mucho”, en HEREDERO, C. & FERNÁNDEZ, J.: *De los Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*. San Sebastián, Donostia Kultura EuskadikoFilmategia, 2014, pp. 45-56.
- CAUSSA, Martí & MARTÍNEZ I MUNTADA Ricard (eds.): *Historia de la Liga Comunista Revolucionaria (1970-1991)*. Madrid, La Oveja Roja, 2014.

CERDÁN, Esteban; GONZÁLEZ, Manuel & RÓDENAS, Simón: *O todos o ninguno*. Cornellà de Llobregat, Ajuntament de Cornellà de Llobregat, 2010.

COBB, Christopher: *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*. Barcelona, Laia, 1981.

CORBEIRA, Darío: “Arte y militancia en (la) transición”, en ALBARRÁN, J. (ed.): *Arte y Transición*. Madrid, Brumaria, 2012, pp. 71-103.

DOMÈNECH, Xavier: *Cambio político y movimiento obrero bajo el franquismo*. Barcelona, Icaria, 2012.

EDITORIAL: “Hacia una ‘Federación Española de Cineclubs Proletarios’”, *Nuestro Cinema*, 1933, nº 13, pp. 214-216.

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel F. & PRIETO SOUTO, & Xosé: “A Network of Affinities: Helena Lumbreras’s Collective Films and Social Struggle in Late Francoism”. Artículo inédito.

GARCÍA ESPINOSA, Julio: *Por un cine imperfecto*. Madrid, Castellote, 1976.

GARCÍA FERRER, Joan Manuel & MARTÍ-ROM, Josep Miquel: *Joaquín Jordá*. Barcelona, Enginyers Industrials de Catalunya, 2001.

GÓMEZ VAQUERO, Laura: *Las voces del cambio*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2012.

GUBERN, Román: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama, 2005.

— “Entre la edulcoración y la censura”, en HEREDERO, C. & FERNÁNDEZ, J.: *De los Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*. San Sebastián, Donostia Kultura, Euskadiko Filmategia, 2014, pp. 145-152.

KÖRNER, Wilhelm: “De la fotografía obrera al reportaje social y político (I, II y III)”, en VVAA: *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*. Madrid, Museo Reina Sofía, 2015, pp. 168-180.

LAYERLE, Sébastien: *Caméras en lutte en mai 68. “Par ailleurs, le cinéma est une arme...”*. París, Nouveau Monde, 2008.

LÓPEZ PETIT, Santiago: “La relación capital/trabajo durante el Franquismo”, en ESPAÍ EN BLANC (coord.): *Luchas autónomas en los años setenta*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008.

LUMBRERAS, Helena (et al.): “Cine militante”, *El Viejo Topo*, 1977, nº 7, pp. 55-59.

MALLY, Lynn: *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Los Ángeles, University of California Press, 1990.

MANNONI, Laurent: “28 octobre 1913: création de la société ‘Le cinéma du peuple’”, 1895. *Revue d’Histoire du Cinéma, L’année 1913 en France*, 1993, fuera de serie, pp. 100-107.

MARTÍ-ROM, Josep Miquel: “Grup de producció”, *Cinema 2002*, 1978, nº 38, pp. 64-65.

— “De franco a Juan Carlos”, *Cinemas d’avant-garde. Ciném Action*, 1980, nº 10-11, pp. 161-168.

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

PASOLINI, Pier Paolo: *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*. Madrid, Errata Naturae, 2014.

— *Nebulosa*. Madrid, Gallo Nero, 2014a.

PÉREZ MERINERO, Carlos & PÉREZ MERINERO, David: *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema, 1932-1935*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.

PÉREZ ROMERO, Enrique & GONZÁLEZ-FIERRO SANTOS, José Manuel: *La lucha obrera en el cine*. Madrid, Arkadin, 2011.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*. Madrid, Nossa y Jara Editores, 1996.

TORRELL, Josep: “¿Qué es un cine de izquierdas?”, *Mientras Tanto*, 2014, nº 122-123, pp. 97-159.

TORRELL, Josep: “El Volti, una distribuidora clandestina bajo el franquismo”, *Viejo Topo*, 2011, nº 218, pp. 56-62.

WILHELMI, Gonzalo: *Romper el consenso*. Madrid, Siglo XXI, 2016.