

# La mirada. Textos sobre cine

Título:

La contratación. Historia de un conflicto

Autor/es:

Macua, Javier

Citar como:

Macua, J. (1978). La contratación. Historia de un conflicto. La mirada. (2):13-18.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41556>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# 1- LA CONTRATACION

## Historia de un conflicto

Javier MAQUA

Allá por los tiempos no del todo de maricastaña, yaciente todavía su Excelencia, las centrales sindicales (que, por entonces, eran solo movimientos o corrientes sindicales) tomaron el palo del último relevo y se lanzaron al sprint final abriéndose paso con ciego fervor en todos aquellos sectores, fábricas y tajos que todavía no habían sido ocupados por sus militantes. También la fábrica del cine (¿?) habría de sufrir los embates de la carrera afiliadora. Recónditos locales y sótanos o estudios de pequeñas productoras más o menos comprometidas se vieron invadidos por profesionales del cine que acudían ansiosos a las asambleas informativas de las centrales sindicales que, poco después, habían de consolidarse en el sector de la producción cinematográfica: CNT, CCOO y UGT.

Desde los primeros metros de la carrera —cuando la afiliación de los profesionales del cine no había recorrido más que un corto trecho— un problema, una pregunta, que se soslayaba una y otra vez, parecía gravitar como fundamental: ¿y del intrusismo qué? ¿y del control de la contratación qué?

Sometidos a un paro ya tortuoso —que había de multiplicarse poco después a pasos gigantescos, como calzado de botas de siete leguas— los profesionales del cinematógrafo buscaban en las asambleas informativas una solución para el futuro de sus estómagos, una seguridad en el empleo y sistemáticamente, las mesas informadoras escurrían el bulto de este tipo de problemas con planteamientos generales que no iban a la raíz de la pregunta.

La escasa formación sindical y las características internas del trabajo cinematográfico provocaban entre los profesionales respuestas automáticas al problema de neto cariz corporativista. El sindicalismo vertical obligatorio que, entre otras cosas, controlaba la expedición de carnets profesionales (sin los cuales no se podía ejercer la profesión) y visaba obligatoriamente los contratos, había acostumbrado a los trabajadores a considerar su profesión como un feudo señorial al que los nuevos aspirantes tenían difícil acceso, bien a través de un meritoriaje dromedario, bien al padrinazgo o chanchullo de algún funcionario sindical. De esa forma, el pastel del cine (abundante o escaso según los tiempos) se repartía entre pocos vasallos hábilmente repartidos en camarillas (camarillas de dirección, de maquinistas y eléctricos, de equipos de cámaras, etc.). Si a ese hábito verticalista se añaden algunas características de su trabajo (la eventualidad, la ausencia de un centro de trabajo único y estable, la dispersidad de su empleo en distintos medios, etc...) se comprenderá que la conciencia sindical y de clase del sector estaba más bien envenenada. Durante los meses que trabajaba, el técnico cinematográfico cobraba sueldos muy superiores a sus compañeros de clase en otros sectores extrafilmicos; no obstante, pasaba largas temporadas sin trabajo y, entre película y película, no podía optar más que por la espera, la vagancia, o la fabricación de otras chapuzas marginales. Por si fuera poco los centros de trabajo son múltiples y la escasa duración de los rodajes impide que en tan corto tiempo se fragüe una mínima solidaridad de clase entre los participantes en el film. Consecuentemente el técnico de cine se halla a caballo entre una mentalidad de aristocracia obrera y una mentalidad lumpen; se ve obligado a mendigar de productora en productora y todo compañero de profesión es un enemigo a liquidar.

\* \* \*

Parece obvio que para la mayoría de los técnicos cinematográficos se trataba de formar sindicatos cerrados, con grandes exigencias de afiliación, con carnets de

calificación profesional de muy difícil consecución, de manera que se hiciera prácticamente imposible el acceso de nuevos técnicos y profesionales a un sector que contaba ya con demasiados (téngase en cuenta que la abultada nómina de profesionales cinematográficos se nutre en el país durante los años dorados de las superproducciones y coproducciones que, aprovechando la mano de obra barata y la ausencia de defensa sindical de nuestros trabajadores, hicieron aquí su agosto). Para los técnicos del cine nada más natural que la consolidación de unos cotos privados de caza donde sólo los que hasta entonces habían ejercido la profesión y los favoritos del nuevo "amo" (léase CCOO o UGT) pudiesen optar a las perlas del erial; los demás serían, sencillamente, furtivos a perseguir. Un sindicato abierto, con libre acceso al trabajo, sin un control policiaco de ese acceso, era —desde este punto de vista— lo más contrario a sus intereses; "éramos pocos y parió la abuela", se decían entre dientes. La única garantía para un trabajo minimamente continuado eran las piñitas bloqueadas de los profesionales con carnet provenientes del vertical; un sindicato fuerte y cerrado, siguiendo el modelo de los mejicanos, era, en definitiva, el fantasma que flotaba en el ambiente.

Pese a todo, este tipo de planteamientos entraba en abierta contradicción, por una parte, con la política de libre acceso a la dirección llevada siempre por la ASDREC que presidió Bardem; y, por otra, con el espíritu preconizado a nivel global por unas centrales sindicales que se fundamentaban sobre el libre acceso al trabajo. Por esta razón, CCOO, por ejemplo, argumentaba contra estas posiciones diciendo, entre otras cosas, que el principio de libre sindicación llevaba como corolario el principio de libre contratación. Por esta razón, también, más adelante, las contradicciones habrían de estallar precisamente por la actitud del sector dirección.

Pero el panorama sindical es una sábana de avestruces y la afiliación continuó como si nada pasara. La libertad de contratación se colocó entre paréntesis sin atajar la raíz del problema (el paro) mientras la avalancha afiliadora se hacía alud; y las centrales, definitivamente, se consolidaron.

\* \* \*

Las cosas así, el primer cornetín de alarma fue el "affaire" del rodaje de **Las truchas**, una de las "glorias" nacionales galardonadas con el oso berlinés. Los dirigentes sindicales se toparon de pronto con un hecho concreto y aplastante: una película. Se proclamó el estado de sitio al film y se destapó el frasco de los malos olores.

Como el "affaire" todavía colea y la pelota de la solución definitiva está en el alero conviene detenerse en el asunto.

**Las truchas** es un film producido y realizado por hombres que en buena parte pertenecen a CCOO. Gran parte del equipo técnico contratado estaba también afiliado; no porque se tratara de un copo premeditado por parte de la central, sino por vía natural (entre otras cosas, Comisiones Obreras es el sindicato con mayor número de afiliados). El "casting" de actores era muy abundante y muchos de los contratados no poseían carnet sindical (vertical) de actor. Algunos de los intérpretes pertenecían también al equipo técnico; otros eran profesionales de otras ramas, la abogacía, la publicidad o la cría de grillos.



Las distintas centrales —principalmente en la rama de los actores— se encolerizaron hasta el punto de denunciar el film ante el Ministerio de Cultura, pidiendo, incluso, que se le retirase la protección estatal. Como es evidente, el conflicto —o pelea de gallos— motivó en CCOO todo tipo de dimisiones, asambleas, contraasambleas, declaraciones, contradecaraciones y demás panacea del desconcierto. A partir de ese instante la división fue prácticamente un hecho dentro del sector cinematográfico de CCOO y afectó también al PCE.

La opinión mayoritaria entre los actores de CCOO se definió como cerrilmente contraria a la libertad de contratación y al film en cuestión, exigiendo que se cumplieran las normas con que hasta el momento se había regido la contratación dentro del vertical (sólo un máximo del 10 % del plantel de actores podía carecer de carnet; el asunto de los actores extranjeros era aún más arduo). La rama de los directores en casi su totalidad adoptó una posición favorable a **Las truchas**.

\* \* \*

Para que se pueda tener una idea exacta de la "merdé" organizada habría que puntualizar algo más. Entre los actores que militan con más encono contra la libertad de contratación está todo el sector más a la izquierda de CCOO y el PCE (al menos teóricamente); junto a ellos y compartiendo en la práctica la misma opinión está el sector de última hora, más "profesionalista" y "corporativista": se trata de ese tipo de viejos profesionales que jamás han participado en un proyecto progresista, habituales del "spaghetti" y el subproducto y que son seleccionados para los distintos castings a través de las fotos del "Cineguía"... La mezcla no es menos sabrosa en el sector de los que apoyan la libertad de contratación. En primer lugar casi todos los directores (cuyo papel de intermediarios entre el capital y el trabajador durante el rodaje, les hace sospechosos para muchos asalariados) menos aquellos "profesionalistas" que jamás han participado en un film ideológicamente digno y que contratan actores siempre "profesionales" repasando, ellos también, las fotos del "cineguía"; junto a ellos algunos actores (generalmente "bien colocados" o famosos) bastante sospechosos de ponerse de parte de los realizadores por la simple razón de que son la parte más fuerte y contratadora del león.

Como puede verse resulta bastante difícil encontrar la solución al embrollo en esta red de intereses contradictorios, legítimos o no.

\* \* \*

El segundo cornetín de alarma ha sido, más recientemente, el intento de elaboración de un convenio colectivo de los asalariados del cinematógrafo con la Asociación Independiente de Productores. En esta ocasión, y escaldados por su anterior derrota, los directores de cine —en abierta minoría— mantendría una actitud belicosa y militante contra el convenio.

Tal y como lo habían elaborado los técnicos, el anteproyecto de convenio tenía un carácter exclusivamente económico sin ningún tipo de reivindicación social. Salarios, categorías, horas extraordinarias, jornada nocturna, dietas, viajes, jornada laboral mínima, etc... eran los términos que quería pactar toda la profesión cinematográfica. Los directores se negaron a entrar en la discusión de semejante anteproyecto... Denunciaban su carácter economicista global y, más en concreto, los puntos que hacían referencia a **plantilla mínima y doble empleo**.

Frente al paro (que era y es el fantasma raíz), los directores aducían soluciones generales. El problema —dicen— no es que trabajen muchos en cada película que se haga, sino que se creen las condiciones para que se realicen muchos films. En los momentos en que se escriben estas líneas no hay más de cuatro films españoles en rodaje y esta precariedad no tiene visos de ser superada. Las condiciones que quieren pactar los trabajadores no son, por otra parte, las más adecuadas para que se hagan mayor número de películas. En los últimos años los gastos de producción de un film han subido mucho en función de la inflación y, sobre todo, en los capítulos de materias primas y contratación de mano de obra. Sin embargo, los presupuestos medios de los films se mantienen sensiblemente iguales (entre 12 y 20 millones) a los de hace tres o cuatro años. Esto quiere decir que las películas que ahora se hacen son de mucha menor envergadura, de menor empeño, con un casting muy reducido y pocos gastos: guiones fáciles y baratos. Conforme suben los salarios y los precios de las materias primas, los guiones seleccionados incluyen menos personajes y costes más baratos: precisamente porque la liquidez del cine español sigue siendo nula y no puede correr riesgos. Según la mayoría de los realizadores de CCOO las condiciones laborales que se intentaban pactar con los productores no solo impedían la fabricación de películas con un carácter ideológico distinto a las que ya se hacen, sino que ponían muy difícil la situación al mismo cine comercial dominante. Con semejantes condiciones de plantilla mínima, restricciones al doble empleo, horarios y salarios no sólo no eran posibles films como **Padre Padrone** (se citó este ejemplo: en 16 mm, con algunos actores no profesionales, rodado en condiciones totalmente diferentes a las habituales) sino films como **No desearás al vecino del quinto**. Se trataba —a su



Manolo Gutiérrez



Basilio M. Patino.



Pedro Olea.

decir— de la liquidación del cine español. Intentando frenar el paro lo que se hacía era provocar la quiebra definitiva.

“El cine no es una fábrica” —sostenían. Hablar en los mismos términos que los obreros de Pegaso es un disparate. Una jornada máxima de ocho horas homologable al resto de la clase obrera es ininteligible en el campo del cinematógrafo. Los problemas son muy otros. En lugar de exigir, por ejemplo, una plantilla mínima que en muchos casos es totalmente innecesaria, los directores proponían que “a cada film según sus necesidades” y que estas necesidades las decidiera la propia asamblea de trabajadores en cada caso concreto. Hay films que no se entienden sin actores no profesionales extraídos del propio pueblo; hay films que maldita la necesidad que tienen de un equipo de maquillaje, etc., etc. Se han dado casos —**La loba y la paloma**— en que no queriendo maquillar a los intérpretes, el realizador se ha visto obligado —por razones de plantilla mínima— a aceptar el contrato de un maquillador; y no sólo eso, el maquillador exigió posteriormente —acogiéndose al fuero del trabajo— ejercer su función y maquillar. De situaciones kafkianas como ésta el mundo del cine español está lleno. Es imposible prácticamente crear unas condiciones mínimas homologables a todo tipo de películas. Cada película es un caso diferente y exige un tratamiento distinto. “A este paso —sostenía un director— obligarán a los guionistas a escribir una secuencia con tormenta para que el encargado de efectos especiales —incluido en plantilla mínima— tenga algo que hacer”.

Por el contrario, los directores sostienen que el convenio debe referirse a cuestiones más globales y sociales que posibiliten el cine que a una central sindical que “se dice” sociopolítica (CCOO) le interesa. Una gestión económica de los gastos del film mínimamente abierta y transparente es una exigencia de los trabajadores que, por ejemplo, no introducía el anteproyecto. Tampoco se hablaba casi nada de la potenciación de asambleas de rodaje. Por último, los más extremistas señalaban que había que introducir en las negociaciones algunas obligaciones para el trabajador; obligación, por ejemplo, de que todo trabajador conociese el guión de la película, cosa que jamás sucede. Una labor colectiva exige una participación colectiva en todos los tramos de la fabricación de películas; mientras no sea así el cine seguirá siendo lo mismo: una reunión de intereses contradictorios que llega a “buen puerto” por la doma habitual en todo proceso mercantil capitalista.

\* \* \*

Ciertamente, si el cine es una fábrica, es una fábrica de ideología y muchos trabajadores del cine todavía no lo han comprendido. Para ellos se trata sencillamente de un puesto de trabajo, siéndoles indiferente el carácter ideológico del producto sobre el que actúan y empeñan su fuerza de trabajo.

Puede comprobarse que el grueso de las argumentaciones de los directores a favor de la libertad de contratación se apoya sobre bases “creativas”. El grueso de las argumentaciones de los actores en contra de la libertad de contratación se apoya, sin embargo, sobre bases laborales. Economía (¡quiero garantías para mi estómago!) contra ideología (¡quiero hacer mi película como me dé la gana!), todo pudiera hacer sospechar que la postura socialmente más “simpática”, más socialmente progresiva, está en manos de la economía, de la mano de los actores. Ya se sabe: la economía es lo que determina en última instancia, etc., etc...

La cuestión es, no obstante, mucho más compleja. En realidad el paradigma economía/ ideología viene encubierto por otro mucho más cutre: economicismo/ individualismo. Mientras los unos —los actores— no ven un palmo de ideología más allá de sus bolsillos, los otros —los directores— no ven un palmo de economía más allá de su palmaria ansiedad de expresarse “libremente”.

Un director es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a un productor y es, por tanto, asalariado de un capitalista. Sin embargo “el director cumple la función de genuino intermediario entre el capital y el trabajo en el proceso de producción, es decir, la de funcionario del capital. Una de sus tareas —en connivencia con otros funcionarios (jefes de producción y derivados)— será la de cuidar, en interés del capital, la productividad y eficiencia de la empresa. El que gobierna y vigila cierto número de operarios. Hay, pues, dos tipos de asalariados: 1) los capataces (los encargados de producción y el director) y 2) la mayoría de los asalariados (el resto del equipo)”\*. Difícilmente puede negarse esta argumentación. Durante el rodaje existen una pluralidad de contradicciones que, por una parte, enfrentan al director con el productor (“necesito más dinero”, “necesito más tiempo”, “tengo que repetir esos planos”...), pero, por otra parte, enfrentan al director —en connivencia con producción— al resto de los asalariados (tengo que acabar hoy esta escena y, en consecuencia tenemos que seguir trabajando un par de horas más sobre las diez que ya llevamos haciéndolo”...). Así pues, el director se encuentra en medio de una red de intereses conflictivos; en esa red su película es lo único que importa. Y se trata de su película no sólo porque la sociedad y él lo asuman como tal, sino porque el director, a fin de cuentas, es el que saca más ventajas de la factura del film (ventajas económicas, prestigio cultural, etc...). Si el productor se adueñara de la plusvalía económica, en cierto modo, el director será quien rentabilice su plusvalía ideológica o cultural.



Un mismo equipo, de coste reducidísimo, y un mismo director Enrique Guevara para dos productos con problemas en los rodajes: Jill (arriba) y Una loca extravagancia sexy (foto inferior).



## Libros de cine GG

### La imagen filmica

Alberto Abruzzese

Colección «Comunicación Visual»

### El film

Evolución y esencia  
de un arte nuevo

Béla Balázs

Colección «Comunicación Visual»

### Cine y vanguardia en la Unión Soviética

Giusi Rapisarda (Ed.)

Colección «Comunicación Visual»

### Cine y comunicación social

Andrew Tudor

Colección «Comunicación Visual»

### Las principales teorías cinematográficas

J. D. Andrew

Colección «Punto y Línea»

### El Cine y el desquite marxista del Arte

2 vols.

Umberto Barbaro

Colección «Punto y Línea»

### Cine, fábrica y vanguardia

Paolo Bertetto

Colección «Punto y Línea»

### El cine y la imaginación romántica

Frank D. McConnell

Colección «Punto y Línea»

### Cine, forma y método

Franco Pécori

Colección «Punto y Línea»

Editorial  
Gustavo Gili, S.A.

Por todos estos motivos, el director debe ir con pies de plomo a la hora de defender frente al resto de los asalariados la libertad de contratación. No se trata únicamente de decir que en el cinematógrafo la contradicción economía/ ideología tiene como factor dominante la ideología (lo cual es cierto: el film es, sobre todo, una mercancía ideológica), sino de saber **qué economía y qué ideología** están en juego. Y apoyar la libertad de contratación en nombre de un factor ideológico como la **libertad de creación** es peligroso. Enfrentar la libertad de creación (los directores) al derecho al trabajo (los técnicos y actores) es insensato. La "creación" (tal y como es vivida por el director-autor-demiurgo-creador) es creación en tanto que no es trabajo; y el trabajo es trabajo en tanto que no es creación. Decir "creación" vale tanto como decir "no trabajo". Porque cuando el director "crea" deja, justamente, de trabajar; el instante "creador" llueve del cielo, como el bocadillo de la viñeta surge de la cabecita del personaje de un comic; en la soledad de sus fantasmas, como por arte de magia, la inspiración (el "no trabajo") prende la yesca de la creación en el "genio" del director... Una creación concebida así (inmarcesible), una obra de arte así soñada (fruto no del trabajo sino del no se sabe), están muy lejos de una concepción (y una realidad) materialista del proceso artístico.

Argumentar en nombre de la libertad de "esa" creación es argumentar en nombre de un abominable fantasma a liquidar. La libertad de expresión (una de cuyas parcelas es la libertad creadora) es, en España, todavía un camino que puede movilizar muchas energías; es una libertad que, con ser individual, es muy respetable. Pero la "creación" a la que se refieren mentalmente algunos de los realizadores cinematográficos es un monstruo chocho.

En lo que a la libertad de contratación se refiere los directores tienen razón, pero, probablemente, no porque la tengan.



Borrasca de Miguel Angel Rivas, un producto en plan electorero con la Benemérita incluida.