

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Reencuadres: cine y clase obrera I

Autor/es:

Tarin, Javier M.

Citar como:

Tarin, JM. (2000). Reencuadres: cine y clase obrera I. Banda aparte. (17):17-21.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42406>

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:



REENCUADRES: CINE Y CLASE OBRERA 1

GUÉDIGUIAN/HNOS.DARDENNE/DÍAZ YANES/KAURISMAKI



EL DINERO HACE LA FELICIDAD MARIUS Y JEANNETTE.

DOS CUENTOS DE ROBERT GUÉDIGUIAN.

CINE Y COMPROMISO

Javier M. Tarín

El discurso marxista define la cultura de masas como “*un aparato represivo destinado a la manipulación del ocio*”, de manera que el trabajador es explotado doblemente: en su trabajo y en su tiempo libre durante el que consume unos productos culturales que sirven, en último término, para afianzar el sistema capitalista¹. A pesar del óxido que acumulan los términos de la sentencia anterior, dicho análisis conserva todavía cierta validez porque la industria cultural continúa teniendo dos funciones básicas en nuestro contexto neocapitalista: en primer lugar alejar a los espectadores/consumidores de los problemas cotidianos y proponerles modelos de ensueño con los que identificarse. En segundo lugar, transmitir una ideología y valores destinados a la conservación del sistema económico como único y mejor posible. La hegemonía de este tipo de *mercancías* es muy visible y deja un espacio reducido a otra clase de bienes culturales cuya distribución es marginal. La industria del ocio dominante persigue, en definitiva, transformar el tiempo libre en un tiempo de consumo de productos que, además, ayuden a la consolidación de ese sistema económico.

En el discurso cinematográfico dominante queda muy clara la tendencia a la distribución de filmes que actuarían en esa línea en nombre del mercado. La industria audiovisual norteamericana ha consolidado sus posiciones en el mercado global tras la forma en 1993 de los acuerdos del GATT: la cuota de mercado de las películas norteamericanas pasó entre 1985 y 1994 del 56% al 76%. La cuota de las películas europeas sufría una bajada del 25% al 13%. Los europeos están construyendo su ima-

1. Linares, Andrés, *El cine militante*, Castellote Editor, Madrid, 1976, p.6.



El dinero da la felicidad, 1993

ginario colectivo con imágenes netamente americanas ². Y no se debe olvidar que en EEUU el cine ha sido tradicionalmente considerado como industria del entretenimiento destinada a obtener jugosos beneficios para las productoras y que los filmes de temática social han quedado neutralizados gracias a la autorregulación de la propia industria mediante unos mecanismos de censura muy efectivos ³.

Plantear la necesidad de un cine comprometido y distinto al que invade las pantallas puede sonar a música marxista setentera, es decir, a caduco y rancio. Más aún, cuando la defunción de las ideologías —eufemismo que se refiere exclusivamente a la sinrazón de aquello que huele a izquierdas— ha sido certificada y dada por buena en el mundo (occidental) gracias al fenómeno de moda: la mundialización de la economía de la que tanto hablan los políticos bien para referirse a sus éxitos económicos, bien para subrayar su escaso poder de decisión y evitar asumir responsabilidades. No obstante, ese cine diferente e imperfecto se hace más necesario que nunca puesto que el triunfo del mercado como única vía de instauración de la democracia obliga a los creadores cinematográficos a un mayor compromiso a la hora de poner el espejo delante de unas sociedades caracterizadas por la creciente desigualdad. Tras haber llegado a obtener una cohesión social muy alta que

simbolizaba el Estado del Bienestar, asistimos a su disolución. La desigualdad avanza en silencio con efectos enormes sobre los más desfavorecidos. Y así lo muestran los filmes del director francés Robert Guédiguian y sus asiduos colaboradores.

1. EL DINERO DA LA FELICIDAD: LA COMPLICIDAD DE LA MIRADA

Los conservadores norteamericanos encabezados por Newt Gringrich defendían a mediados de los noventa una reforma del estado del bienestar consistente en recortes en políticas sanitarias y de asistencia social con el doble objetivo de reducir el déficit e incentivar la responsabilidad personal. Los ricos, a los que representaban, podían sobrevivir sin esos programas, pero no sin las concesiones económicas que recibían en forma de subvenciones o deducciones fiscales y que quedaban fuera del debate sobre el recorte, es decir, "protección estatal y subsidio público para los ricos, disciplina de mercado para los pobres" ⁴. En Europa se han aplicado recetas parecidas en aras de la competitividad en un mundo global, la construcción europea y otras perlas retóricas parecidas. *El dinero da la felicidad* (1992) y *Marius y Jeannette* (1996) son ejemplo del resultado de dichas políticas restrictivas en lo social. El título de la primera rompe con el tópico burgués que afirma que el dinero no proporciona la felicidad. Las clases medias y altas no se ruborizan al usarlo porque dan por supuesto que se merecen su situación socioeconómica conseguida con esfuerzo. No obstante, en la sociedad neocapitalista la privatización de los servicios mínimos y los impuestos indirectos perjudican claramente a aquellos que no detentan una cantidad de dinero mínima. El refrán de marras lo utilizan, en definitiva, aquellos que gozan de holgura económica y no deben preocuparse por cubrir las necesidades básicas —vivienda, comida, educación, ropa.

La historia se articula en torno al párroco de un barrio obrero que asume la función de narrador. Guédiguian escoge el registro del cuento y abre el filme a la manera tradicional por boca del sacerdote, que mira a la cámara y pronuncia las palabras mágicas: "Al principio de esta historia el mundo era horrible. Cuesta ahora recordar cómo era el barrio en aquella época". Este prólogo introduce un largo *flash-back* que ocupa la parte central de este filme/cuento en el que el cura ofrece una mirada cómplice, amoral y divertida sobre los hechos que componen la historia y sus personajes. El hecho de empezar desde el final —la boda de Pietro e Isabelle— augura, pues, un tono optimista que caracte-

2. Ramonet, Ignaci, *La tiranía de la comunicación*, Debate, Madrid, 1998, pp.155-156.

3. A este respecto consultar la reseña de *Hollywood censurado* de Gregory D. Black, en este mismo número.

4. Chomsky, Noam, *Cómo se reparte la tarta*, Icaria, Barcelona, 1996, p.31.

rizará el desarrollo posterior e indica la ausencia de un reflejo fiel, con toda su dureza y aspectos más sordidos, de las desigualdades sociales. Y a pesar de que la tendencia hacia el documental es evidente por los exteriores reales y por la verosimilitud de parte de los hechos, se incluye una posibilidad utópica de salida a los personajes con un final feliz que evoca a los cuentos infantiles. En ese sentido apunta la intervención sobrenatural de Bialli, marido muerto de Simona y referente vecinal, en la que explica el plan de atraco perfecto.

El espacio del relato es un barrio obrero y de emigrantes con unos bloques de viviendas idénticos que igualan a los inquilinos de distinta procedencia (italianos, árabes, franceses...). En la presentación que se hace de las distintas familias protagonistas, la cámara recoge con un suave movimiento la pequeña cocina y el comedor, idénticos en todos los pisos, con el objetivo de mostrar que allí todos viven en las mismas condiciones y evidenciar la inconsistencia del conflicto que va a surgir entre ellos. ¿Qué separa a los personajes, si comparten el mismo tipo de vida y se mueven en el mismo espacio? La pobreza, la falta de recursos y de trabajo son los desencadenantes de tensiones y conflictos de tipo racial. El Estado, por su parte, ha renunciado a su presencia en el barrio como asistencia social, sanitaria o incluso policial. No deja de ser irónico que en una sociedad como la francesa que presume de ser un Estado laico sea un cura el que asume las responsabilidades que, en justicia, debería asumir el Estado.

La figura del cura, asimilada a la de los últimos comunistas en un plano que los recoge a la puerta de la parroquia, sirve también para poner en entredicho el discurso oficial de la Iglesia. La distancia con la Iglesia/Institución la encarna el barracón metálico parroquial que nada tiene que ver con los lujos de las grandes iglesias. El párroco representa el cristianismo de base que está donde le corresponde, es decir, con los más desfavorecidos de la sociedad. Su actitud ante problemas como la droga o el SIDA está muy alejada de la posición hipócrita de los sectores católicos más conservadores. En el barrio hay tiempo para las disquisiciones morales sobre el uso del preservativo por lo que su acción está presidida por el pragmatismo. La parroquia se encarga de repartir jeringuillas y condones entre los heroinómanos y los jóvenes para evitar las consecuencias inmediatas del discurso reaccionario de su Iglesia. La mayoría de los personajes se gana la vida de manera ilícita, pero la mirada que se aplica no es neutral sino que apoya sus acciones. El cura, que podría representar el juicio moral, se asi-



La Descente à l'usine, 1946, Robert Doisneau



Marius y Jeannette, 1997

mila a sus vecinos y no les reprende por robar. Más bien al contrario como apunta su colaboración en la organización del atraco al banco.

El dinero da la felicidad retrata la situación ideológica en la que han quedado las sociedades occidentales tras la pérdida del referente socialista. La disolución de la izquierda se plasma en la secuencia que abre el *flash-back* de una manera directa e irónica: una anciana es atacada por la pandilla de niños del barrio sin conseguir robarle el bolso. La mujer se enfada no por el hecho en sí, sino por la falta de motivación ideológica del mismo y, de hecho, afirma "A cuántas viejas

burguesas podridas de dinero les robábamos el bolso. Nunca se nos escapaban. Estábamos motivados. Sabíamos porqué lo hacíamos. Pero ellos lo hacen porque ya pasó la hora de las series infantiles". Cuando el párroco recrimina a uno de los niños, el chico, burlonamente, levanta el puño y entona la Internacional. Es el proceso de desintegración de la izquierda, desorientada tras el derrumbe de los países socialistas y el triunfo del capitalismo como forma única de gestión social. En la era posmoderna actual, Europa se rige por el mercado, cuyo aparente éxito parece haber borrado la existencia de una alternativa económica y social para su construcción, fondo histórico del filme. La izquierda debe enfrentarse, además, al neofascismo latente en todo el filme que en Francia tuvo a principio de los noventa un ascenso institucional en la figura de Le Pen. En *Marius y Jeannette* Guédiguian y su equipo continuarán con ese retrato fiel e idealista del mundo contemporáneo que se concreta en Marsella.

2. MARIUS Y JEANNETTE: LA SOLIDARIDAD DE LA SUPERVIVENCIA

Nuevamente Marsella, el Mediterráneo y su mestizaje. La llegada del globo terráqueo al puerto con que arranca el filme indica esa aspiración del relato a la universalidad; al mismo tiempo, es también una forma divertida de plasmar la globalización, proceso económico que ha influido sobre la situación de los personajes. La demolición de la cementera, que aparece a continuación, los sitúa en el final de la economía industrial basada en el acero, los coches y las carreteras transformándose en una economía digital construida en silicio, ordenadores y redes. Del átomo al bit⁵. En el interior de esa transformación de la sociedad, Marius y Jeannette sobreviven como pueden: ella como cajera y él como vigilante de la cementera. Jeannette conoce ese lugar desde niña porque iba a recoger a su padre hasta que murió en la explosión de una caldera. La desaparición de la fábrica tiene una significación especial: "¿Quién ha tomado la decisión de derribar la cementera en que murió mi padre? ¿Dónde, cuándo?". Va a coger unos botes de pintura abandonados en su interior. Marius lo evita y le pide los papeles. Tal y como afirma Jeannette, él es un obrero como ella y no debería importarle que se los llevara, pero probablemente el miedo al despido provoca la negativa de Marius y la obliga a marcharse. La imagen siguiente visualiza la norma que impera en la economía de mercado: unos botes se deslizan por la cinta de la caja en la que trabaja Jeannette. Es decir, quien quiera disfrutar productos del mercado debe pagarlos, independientemente de una situación económica precaria —merecida por la falta de esfuerzo o iniciativa personal según los más hipócritas defensores del neoliberalismo— o de que los productos se pudran. Es, pues, un sistema económico que prima y protege a aquellos que gozan de recursos económicos y pueden consumir pasando por caja. A los otros les aplica la férrea disciplina del mercado⁶.

5. Cebrian, J.L., *La red*, Taurus, Madrid, 1998, p.15.

Las primeras secuencias ilustran la situación socio-laboral que la construcción del nuevo orden económico mundial genera. La escasez de trabajo convierte la explotación en cotidiana y por tanto en algo aceptable. Las grandes cadenas de alimentación, monopolios que han hecho desaparecer las tiendas de barrio, son un ejemplo paradigmático. Las cajeras como Jeannette deben trabajar en unas condiciones precarias durante jornadas inacabables sin derecho a la protesta porque la consecuencia directa es el paro. Ha desaparecido la coordinación de los trabajadores que representaban los sindicatos y su capacidad de transformación social. Así lo refleja el diálogo de las dos compañeras de Jeannette que saben que su pasividad y falta de coraje para la protesta colectiva facilita la expulsión de aquellos que se quejan y exigen unas condiciones dignas. La protagonista, en cambio, muestra una actitud combativa y se enfrenta abiertamente a su directo superior. En la secuencia de su despido, Jeannette es reprendida por su jefe en una oficina acristalada que permite verlos pero no oírlos. Mientras las otras dos cajeras comentan cómo su falta de acción posibilita el despido, Jeannette coge el micrófono y exhorta a los clientes/camaradas a consumir. La descripción del problema del paro femenino cristaliza en el *travelling* que la acompaña a lo largo de una fila inacabable de aspirantes a un empleo como ella. Ariana Ascarine vuelve a representar a una mujer viuda con hijos a su cargo a los que mantiene como estraperlista en *El dinero da la felicidad* o como cajera aquí. Se enfrenta a la vida diaria con valentía e intenta mejorar su entorno inmediato sin dejarse llevar por la depresión: "Yo no gano para enfermedades de ricos". Existe un contraste en ambos filmes entre la actitud de las mujeres, dispuestas a cambiar las cosas y la de los hombres, que son pasivos y aceptan el lugar en el mundo que les asigna el mercado.

El patio de vecinos se convierte en un escenario donde los personajes se relacionan y comparten sus problemas e inquietudes políticas. En ese microcosmos se reflejan las distintas tendencias sociales. Dédé, obrero que ama el fútbol y que votó al Frente Nacional en las últimas elecciones. Monique, su esposa/ama de casa, que le recrimina constantemente esa acción y se ríe junto a los otros de su ignorancia. Justin, maestro jubilado que *Le Monde Diplomatique* y habla con Malek y los otros niños de cuestiones teológicas, y Caroline que tiene una conciencia política sólida. En esta ocasión Guédiguian no incluye un narrador interno al principio pero la "historia es un cuento, porque no es verdad. Todo lo que sucede es tan bueno y simple que es falso. La vida no es así... Es, en otras palabras, una propuesta, una necesidad de luz, de aire fresco, de felicidad que a pesar de todo, es posible"⁷. Cierra el filme con un plano en el que las tres parejas protagonistas cruzan un puente abrazados mientras una voz en *off* cuenta el futuro feliz que les espera.

Como hacía en *El dinero da la felicidad* combina el realismo con el idealismo y utopía del cuento de forma inteligente y la risa de los personajes y su solidaridad se convierten en mecanismos de defensa ante los problemas cotidianos. Esa es la vía formulada para afrontar la realidad social que la economía de mercado tiene por resultado. Nos encontramos frente a un ejemplo de un cine social que escapa de lo estrictamente documental para adentrarse en el territorio de la comedia, pero sin perder oportunidad de criticar ferozmente el sistema político y económico occidental. A pesar de la dócil apariencia de sencillos cuentos se lanzan propuestas radicales, por utópicas, de transformación: un reparto más justo de la riqueza que mitigue de forma eficaz la desigualdad e injusticia, la educación como vía de realización personal y de construcción colectiva y la solidaridad y el buen humor como armas cargadas de futuro.



6. Con referencia al reparto de 4.000 millones entre unos 100 directivos de Telefónica, monopolio privatizado con motivo de la leve liberalización de los mercados de la comunicación Josep Ramoneda escribe en *El País* del 12 de noviembre de 1999 un artículo titulado "Dinero y obscenidad" que nos da un ejemplo de lo que queremos decir: "Durante estos años de apoteosis del dinero, en que el desconcierto ideológico provocado por la desestructuración del ordenado mundo de la guerra fría ha sido aprovechado para llevar a cabo cierta contrarreforma del capitalismo, hemos oído hablar las excelencias del sentido del riesgo y la capacidad imaginativa de los empresarios y de los altos dirigentes de las empresas. La misma izquierda, estas terceras vías dedicadas a poner notas a pie de página de la ideología de la derecha, nos ha cantado las excelencias del emprendedor — pudoroso eufemismo— que se lanza a la aventura y es capaz de convertir el viento en oro. Tanta retórica y ahora resulta que el riesgo consiste en blindarse incluso de los vaivenes de su propia empresa, como estos ejemplares ejecutivos de Telefónica [...] ¿No era de la falta de movilidad laboral de lo que se quejaban? ¿No eran excesivas garantías sociales a los trabajadores la causa de las dificultades de las empresas? ¿Por qué no empiezan los señores ejecutivos predicando con el ejemplo?"

7. Caparrós Lera, J.M., *El cine de nuestros días 1994-1998*, Rialp, Madrid, 1999, p.218.