

# COLECTIVO DE CINE DE CLASE (C.C.C.)

## MARTI ROM

¿Qué es CINE, y qué no lo es? ¿Por qué a determinados filmes (ALTER-NATIVOS) se les aplica el término de no-cine?

Los sujetos de dicho ataque definen el cine de acuerdo con el esquema cultural establecido, según las directrices de la ideología de la clase dominante (de la cual muchas veces forman parte). Quienes definen alegremente el CINE como ARTE, que ahora unos «vanguardistas» (según la acepción artística del término) quieren destruir, no se acuerdan de que el CINE nació como INDUSTRIA y que su paulatina configuración como arte de representación se produce con la evolución y engrandecimiento de la industria cinematográfica. Evolución que tiende a maximizar los intereses económicos del capital productor del cine.

«En el Oeste, cuando la leyenda es más bella que la verdad, imprimimos la leyenda» (del filme **EL HOMBRE QUE MATO A LIBERTY VALANCE**, de John Ford).

El cine irá evolucionando de una distanciada ficción con parábola final ejemplar que hará olvidar al espectador (clases populares) los problemas de su realidad cotidiana, a una **impresión de realidad** que pretenderá ser el reflejo de nuestro entorno. Esta «verosimilitud» del cine tiene lugar en tanto en cuanto las clases más superiores de la sociedad burguesa se acercan a ese, hasta entonces menospreciado fenómeno; es decir, esta «intelectualización» se produce cuando las clases productoras de la CULTURA (de esta sociedad) se acercan al cine.

Esta exigente «verosimilitud» (naturalidad), que deberá ser «traducida» por el espectador (cine destinado a todas las clases sociales) en términos de REALIDAD, actuará como elemento de ocultación de la realidad cotidiana y configurará «lo decible» en la pantalla.

Lo externo a «lo decible» no será CINE.

### 106 DIAS DE HUELGA EN LAFORSA

En un contexto temporal extremadamente caliente: un mes y medio después del fusilamiento de cinco jóvenes antifascistas, en los últimos días de la prolongada agonía del general Franco, y cuando la extrema-derecha amenazaba de muerte a los líderes de la oposición moderada; se inicia en una fundición de Cornellá, ciudad del contorno industrial de Barcelona, una huelga que actuaría de detonante para la más larga huelga general de Catalunya desde el 39.

«**O TODOS O NINGUNO**» (1975-76) del COLECTIVO DE CINE DE CLASE, expone y analiza esta lucha llevada a cabo por la clase obrera. Parte de la realidad para, a partir de un trabajo conjunto equipo realizador-obreros, volver a incidir en ella a través de la proyección de di-

«O todos o ninguno».





«El cuarto poder».



cha práctica cinematográfica. Esta práctica es todo el proceso de la lucha de LAFORSA: un año antes una pretendida transformación tecnológica de la fábrica conduce a un descenso de la productividad y, consiguientemente, se reducen las primas; la entrada de un ingeniero con el casi automático despido de un obrero con diez años de antigüedad en la fábrica, determinará el inicio de los ciento seis días de huelga. La huelga en una primera etapa expande informativamente a través de coloquios desde las Escuelas de E.G.B. de Cornellá (los niños elaborarán murales de la lucha) hasta Escuelas Universitarias (Ingenieros de Telecomunicaciones).

«El cine del COLECTIVO DE CINE DE CLASE (C.C.C.) se inscribe en la corriente de todos aquellos que luchan por la liberación de todos los oprimidos, por la abolición de la explotación del hombre por el hombre. Sus obras recogen y proyectan aquellos planteamientos teóricos y aque-

llas formas de lucha que se enraízan en las más amplias masas de trabajadores y que las movilizan. Este cine se nutre de las experiencias vividas por la clase obrera, de la que es expresión.»

El filme (cuarenta y cinco minutos) contextualiza la lucha de Laforsa, a través de un coloquio con representantes obreros, en el desarrollo del movimiento obrero de la comarca del Baix Llobregat. La victoria final representada por la fiesta final del barrio será epilogada con la frase de uno de los obreros: «Compañeros, nuestra lucha continúa.»

«EL COLECTIVO se esfuerza por establecer una relación dialéctica con la realidad de la que nace; busca reflejarla, pero, además y sobre todo, transformarla... Su alternativa radica en postular y practicar un cine funcional, no formal, un cine que es instrumento para la liberación de las masas trabajadoras. Realiza un cine colectivo, pues niega la división social del trabajo, considerando iguali-

tariamente a todos los que intervienen en cada uno de sus productos. Esta acción cinematográfica implica que las obras no se parcialicen, ni técnica ni intelectualmente.»

La participación de los obreros de Laforsa se concretó tanto en el aspecto económico como en el rodaje (secuencias de la asamblea en el edificio de Sindicatos de Cornellá o, en S8, la de la manifestación y la del acto del «Congrés de Cultura Catalana» en Cornellá). Junto a la canción que interpreta Julia León tenemos en el filme la de un obrero de dicha fábrica.

«El método de trabajo es el siguiente: se discute el tema; se elabora un guión que sirva de pauta y que proporcione una estructura imprescindible que, por otra parte, permita un desarrollo completamente abierto. Los protagonistas del problema comunican su propia experiencia, su situación, los medios y métodos de trabajo y sus alternativas. En una palabra: el proceso del problema con todo lo que implica. No se queda en un cine de denuncia, sino que también sirve de orientación, divulgación, concienciación... Recurre al documento, a la ficción, al testimonio directo, a la reconstrucción de hechos, a la explicación que sitúe históricamente el problema a través de gráficos, fotos, dibujos, canciones... Todo el material recogido se somete a la discusión colectiva hasta la fase final del montaje.»

El núcleo del C.C.C. lo componen Helena Lumbreras y Mariano Lisa; los demás componentes vienen definidos en función del filme a realizar.

Helena, que trabajaba en la RAI como realizadora, volvió a España en el 68 para realizar un filme de treinta y cinco minutos, «EL HOY ES MALO, PERO EL MAÑANA ES MIO» (ESPAÑA 68), en donde se exponían las luchas que estaban llevando en aquel momento el movimiento estudiantil, la clase obrera y cierta parte progresista del clero. Un filme en el que a los entrevistados no les veíamos la cara.

«La vuelta definitiva fue en el 70. Con un pequeño grupo de gente entre los que estaba Lorenzo Soler, nos pusimos a trabajar en la realización de un filme en el que confrontar la manipulación informativa a través de los medios de comunicación social, del fascismo (y la burguesía) con la creación de órganos de expresión de la clase obrera.

Se proyectó en los mínimos (clandestinos) canales de exhibición: centros culturales, parroquias, locales de asociaciones de barrio que existían en aquel entonces.»

«EL CUARTO PODER» realiza primero una minuciosa disección de los medios de comunicación periodística de la burguesía franquista partiendo del «cautivo y desarmado...» hasta llegar a la Ley de (Fraga) Prensa del 66 y pasando por la posguerra hitleriana: prensa del Movimiento, de los grupos de presión (dinastías periodísticas), Agencias Efe, Cifra, Europa Press, Logos, Pyresa, la «traducción» de las noticias del exterior según las consignas del Gobierno franquista, la manipulación de las





«El campo para el hombre»

del interior, el «Opus», Editorial Católica, el Movimiento, son estadios de una misma realidad.

Los cuarenta y cinco minutos del filme se articulan en base a cuatro zonas. La anteriormente expuesta; las entrevistas con periodistas, economistas (posibilidad de una mayor profundización al usar una terminología especializada; el tratamiento informativo del «caso Matesa», una excepción a la generalidad), y con algunos obreros de la fábrica AEG de Terrassa que nos cuentan su proceso de lucha, encierro en la iglesia de Can Anglada; el obispo de Barcelona Marcelo González (actual primado de España) autoriza el desalojo, hecho que conduce a 17 sacerdotes a encerrarse en la catedral barcelonesa. Todos estos acontecimientos, junto al incidente ocurrido en Montserrat ante la visita del ministro de la Gobernación, son olvidados por la prensa. Las oposiciones en el montaje de titulares de la prensa («500 millones para un campo de golf», «26 familias desahuciadas en Sevilla», o bien en el mismo titular «Panorama sindicalista: sereno optimismo... pequeños incidentes»). Y los métodos de acceder a la información, los procedentes del exterior (la radio, los periódicos —debe tenerse en cuenta que responden a ideologías a lo sumo centristas—), leer la prensa nacional con espíritu crítico poniéndolo todo en duda y buscando las contradicciones, y principalmente «CREANDO, DIVULGANDO, FINANCIANDO Y LEYENDO TU PRENSA», aquella que sólo precisa de una máquina de escribir y una rudimentaria ciclostil (una placa, alcohol, tinta y un rodillo).

Esta zona final podríamos adjetivarla como de un didactismo-militante, así como la realización de una «pintada» en los talleres de «La Vanguardia», en la barriada del Pueblo Nuevo Barcelonés.

«La manifestación (medio minuto) del final de «EL CUARTO PODER» nos costó un mes de preparación, alquilar una habitación en un hotel, preparar cámaras en un par de coches...; en la película de Laforsa rodábamos protegidos por los obreros. Incluso hemos llegado a rodar dentro del edificio de Sindicatos de Barcelona introduciendo la cámara des-

montada y pasando las piezas entre varios.»

El C.C.C. se configura como tal en el rodaje de «EL CAMPO PARA EL HOMBRE» (1975), primera parte de una trilogía acerca del movimiento obrero; la tercera parte, la lucha organizada dentro de las fábricas; es O TODOS O NINGUNO; y la segunda acerca de la situación de los emigrantes al llegar a las grandes ciudades (explotados como fuerza de trabajo y como habitantes de las ciudades-dormitorio) está en fase de preparación.

El análisis del campo español se establece en cinco apartados: narración a modo de cuento («Dios se enamoró de aquella tierra y la colmó de bendición...») que introduce a las restantes; comentarios de un profesor en una escuela rural acerca de la «nefasta» Reforma Agraria de la II República («hoy ya se han superado los problemas que aquella pretendía resolver...», un tintero es lanzado por un niño contra el mapa); canción popular mediante la que se recorre la historia del campesinado español desde la Edad Media («tierra pobre la de España...»); Pascual Carrión, responsable de la republicana Reforma, nos habla de ésta y analiza (posteriormente) la actuación en este sector de los opusdísticos Planes de Desarrollo (se potenciaban regadíos en las posesiones de los grandes terratenientes, y mediante la rápida maquinización se lograba des-empañar a parte del campesinado que se veía obligado a la emigración a las grandes ciudades).

Galicia y Andalucía serán los dos grandes apartados del filme. Por un lado, la pequeña propiedad pre-capitalista, ahogada por las excesivas cargas tributarias y la sumisión al monopolio «lácteo»; igualdad en la explotación del hombre y la mujer y dominación en el orden ideológico debido al desnivel cultural existente. Las únicas soluciones serán: el autoconsumo familiar o la emigración.

Por otro lado, Andalucía, la propiedad capitalista de los grandes terratenientes cuya máxima aspiración serán los caballos y los cotos de ca-

za. Los braceros se verán abocados al injusto trabajo eventual.

En el altar de la iglesia del cortijo: «Venid a mí todos los que trabajáis y estáis agobiados, que yo os aliviaré». La dominación adquiere formas sutiles.

«En principio, la calidad, tal y como se entiende en el cine convencional no nos interesa. Lo que nos interesa es llegar a las clases populares.

Desde un principio tuvimos bien claro que había que hacer este cine a pesar de todos los límites, tanto económicos como de libertad, que nos imponía el capitalismo fascista. No podíamos esperar a que las circunstancias fueran más favorables... Al no pertenecer a ninguna partida a la hora de la financiación de nuestros filmes, nos las hemos tenido que arreglar nosotros solos. Si estuviéramos en un partido, éste nos arroparía, nos protegería e incluso nos catapultaría. Además, siempre hemos de luchar al principio contra grandes recelos que dejarían de existir si tuviéramos una tarjeta de presentación.

Creemos que hacer cine partidista mermaría su divulgación y su misma función de llegar a las más amplias masas y de contribuir a la unidad de la clase obrera. Nuestra independencia nos ha determinado un cierto boicot de algún otro grupo «progresista» que también trabaja en el campo cinematográfico. El hecho de carecer de pasaporte durante un tiempo nos ha perjudicado mucho, dependíamos de la buena voluntad de amigos y nos hemos visto chasqueados en alguna ocasión. Fijate: de la película «EL CUARTO PODER» se hizo una copia pirata que alguien vendió a la televisión suiza.

Nuestros filmes se han proyectado en el festival de Leipzig y en el paralelo de Berlín; y en algunas televisiones europeas.

Este cine ha demostrado fehacientemente, a pesar de que su difusión ha sido ilegal, que constituye un arma importante en manos del movimiento obrero y del movimiento popular. La utilidad de este medio pide que estas películas se difundan al máximo y que la solidaridad económica se incremente para poder multiplicar sus efectos.» ■