

NEW LEFT REVIEW 109

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2018

	ARTÍCULO	
SUSAN WATKINS	¿Qué feminismos?	7
	ENTREVISTA	
HERMAN DALY & BENJAMIN KUNKEL	Ecologías de escala	88
	ARTÍCULO	
EMILIE BICKERTON	Un nuevo <i>proletkino</i>	115
	CRÍTICA	
GEOFFREY INGHAM	Finanzas y poder	137
ALICE BAMFORD	El grabador de Bachelard	153
PETER MORGAN	Los mundos y las letras	163

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

¿UN NUEVO PROLETKINO?

UNA DE LAS primeras imágenes del cine muestra obreros y obreras saliendo de la fábrica. Las jóvenes salen primero, con vestidos largos y sombreros de verano. Al final de su jornada, parecen encantadas, toman del brazo a sus amigas, tienen planes para la noche, charlan animadas. Varios niños pasan corriendo, un perro salta para saludar a su amo, algunas personas miran a la cámara y sonríen. El ambiente festivo de *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, proyectada por primera vez en París en 1895, es típico del trabajo de Auguste y Louis Lumière. A los hermanos les gustaba capturar –y crear– momentos cotidianos en un día lleno de vida. En otro de sus cortos, vemos un grupo muy distinto de personas, esta vez desembarcando de un barco fluvial. Caballeros distinguidos salen por la pasarela vestidos con elegantes abrigos y sombreros de copa, algunos se los quitan jovialmente al pasar ante la cámara; las damas portan bolsos y sombrillas. *Lé débarquement du Congrès de Photographie à Lyon* recuerda formalmente a *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*: la cámara fija dispuesta a unos metros de la acción, plenamente visible para aquellos a quienes está filmando, inmóvil, grabando a la multitud. La clase obrera y la burguesía, representadas en la pantalla del mismo modo.

Esto no duraría. El «proletkino», anunciado en 1923, fue una de las muchas iniciativas cinematográficas revolucionarias que florecieron en los primeros tiempos de la Unión Soviética, bajo el amplio paraguas del Comisariado Popular de Educación. Fue uno de los primeros intentos de hacer películas sobre la clase obrera y para la clase obrera y de registrar este hecho formalmente en la propia producción y estética

cinematográficas. «La producción de películas proletarias es nuestro lema primero y básico», declaraba la revista de la organización, *Proletkino*, si bien registrando las dificultades de la situación internacional.

Unos cuantos camaradas alemanes lucharon durante dos años para fundar la *Volksfilmbühne* proletaria y fracasaron. La cooperativa cinematográfica de los obreros estadounidenses ha puesto gran empeño en la producción, pero nada se ha estrenado, porque los cárteles del cine suprimen estas iniciativas. Upton Sinclair hace la primera película que está realmente cerca del proletariado y la confiscan [...].

«Todos los esfuerzos de nuestros camaradas occidentales para crear un repertorio obrero fracasan debido al capital o son aplastados por el puño de la clase dominante», continuaban los editores de *Proletkino*. El espíritu era intransigente: no podía haber cine proletario –películas para obreros, hechas por ellos y sobre su vida y sus penurias– mientras el capitalismo estuviese en el poder. En este sentido, *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* no era más que un documento visual de trabajadores captados por los más burgueses de los directores, que eran también propietarios de la mismísima fábrica de la que los obreros salían. Solo en la República Soviética, «donde todas las culturas pasadas están siendo reexaminadas y se está forjando la cultura del futuro, puede hacerse realidad el sueño de un cine proletario». La revista no se hacía ilusiones: «Nos esperan dificultades colosales [...]. Los primeros pasos del *proletkino* serán lentos y estarán llenos de errores». Pero no podía dejar de registrar su propia importancia. De todos los cientos de revistas cinematográficas publicadas en Occidente, «ni una sola de esas publicaciones trata las grandes cuestiones del uso del cine por el proletariado». Las electrizantes primeras obras de Sergei Eisenstein demostraron cómo podían plantearse esas cuestiones. *La huelga* (1924) dramatizaba, con creciente impulso, una rebelión de trabajadores fabriles anterior a 1905, brutalmente reprimida. Producida por el estudio Goskino, la película introdujo técnicas de montaje nuevas e interesantes que añadían capas a la narración mediante la forma, las siluetas de las manos de los trabajadores que huyen superpuestas a escenas de un matadero. El propio tema, en otras palabras, exigía un cambio y una ruptura de la forma. Representar la huelga de manera convencional, usando las mismas

¹ Nikolai Lebedev, «O Proletkino», *Pravda*, 8 de mayo de 1923; véase también «Pochti tezisny» [«Cuasitesis»], *Proletkino*, núm. 1-2, mayo-junio de 1923, reproducido en Richard Taylor e Ian Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, Londres y Nueva York, 1988.

técnicas con independencia de lo que se estuviese mostrando, era destruir el potencial del cine como arte de masas radical.

Siguieron otras encarnaciones. En la década de 1930, la *mise-en-scène* de foco profundo y las tomas más largas y elaboradas de Jean Renoir enmarcaban la humanidad común del tiempo libre disfrutado por la clase obrera del Frente Popular: las meriendas campestres, el cortejo. De los *sans-culottes* retratados (por trabajadores del PCF) en *La Marseillaise*, Renoir dijo: «Por supuesto, ante todo eran revolucionarios, pero eso no les impedía comer, beber, sentir demasiado calor o demasiado frío»². *Toni* (1934), producida por el estudio de Marcel Pagnol en Marsella, introdujo los trabajadores inmigrantes, peones camineros y picapedreros españoles e italianos, en el cine francés de entreguerras. En la década de 1940, el empobrecido paisaje social de la Italia de posguerra proporcionó el telón de fondo para el neorrealismo de *Ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica, en la que Antonio, de nuevo a pie y con las manos vacías, vuelve a proletarianizarse debido a la pérdida de su bicicleta. *Rocco y sus hermanos* (1960), de Luchino Visconti, dramatizaba los efectos corrosivos de la migración al Milán industrial, mientras que *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini, estaba ambientada entre las prostitutas y los pequeños delincuentes de las *borgate* romanas. En Brasil, los cineastas del *cinema novo* sacaron las cámaras a las calles, fundiendo documental y ficción para producir un relato y un desenfreno formal en claro contraste con la determinación sensata de sus homólogos europeos. En el Reino Unido, el realismo de «desagüe de cocina» despegó en la misma década con una nueva oleada de películas del norte industrial, junto con movimientos similares en el teatro y en la novela. *Saturday Night and Sunday Morning* (1960), de Karel Reisz, fue una de las primeras en centrarse en los problemas domésticos de personajes obreros (masculinos) jóvenes, resentidos y alienados.

Todas estas películas emergieron en contextos en los que la acción política de la clase obrera era un factor social significativo, el «corto siglo XX» del proletariado organizado, que coincidió con la edad del oro del séptimo arte. Lo más sorprendente es observar la rica cosecha de películas dedicadas a este tema en las pasadas décadas, un periodo en el que la clase trabajadora y sus organizaciones, desde los sindicatos hasta los partidos políticos, han sido más débiles que nunca. En el cine de los hermanos Dardenne, Ken Loach, Mike Leigh, Laurent Cantet y Robert Guédiguian en Europa; de Wang Bind, Ai Xiaoming, Jia Zhangke, Li Yang y Wang

² Lee Russell [Peter Wollen], «Jean Renoir», *NLR* 1/25, mayo-junio de 1964.

Xiaoshuai en China; de Larry Clark, Harmony Korine, Debra Granik y Jeff Nichols en Estados Unidos –por no mencionar su extraordinaria precursora, *Killer of Sheep* (1978), de Charles Burnett– numerosos trabajos asumen el reto planteado por *Proletkino*: hacer películas «realmente cercanas» a los problemas de la clase obrera. ¿Podría hablarse de un nuevo género emergente, una especie de *proletkino* 2.0?

Lo que aquí sigue no intenta catalogar este cine internacional en su totalidad. Por el contrario, abordará un análisis más profundo de una pequeña selección de largometrajes, concentrándose en primer lugar en Europa, donde las características socioeconómicas y políticas de la era neoliberal –desindustrialización, desindicalización, atomización, giros a la derecha de los antiguos partidos socialdemócratas y comunistas– han sido especialmente intensas. Examinando obras de Ken Loach en el Reino Unido, Jean-Pierre y Luc Dardenne en Bélgica, Robert Guédiguian en Francia, Pedro Costa en Portugal y Aki Kaurismäki en Finlandia, este artículo observará qué experiencia se está mostrando en cada uno de estos casos y qué formas adoptan sus representaciones en la pantalla. ¿Existe, por tomar la expresión de Raymond Williams, una «forma de ver» identificable en estas películas? ¿Qué imágenes formales y qué lenguaje cinematográfico utiliza? ¿Es adecuada la denominación de «clase obrera» para referirse a estos sujetos, que con frecuencia son marginados, «lumpen» o trabajan escasamente? ¿Qué perfil de género presentan? ¿Qué estructuras de sentimiento movilizan? Si se puede discernir dicho género, ¿cuál es su importancia y cómo podría relacionarse con los trabajos realizados en otras regiones –Estados Unidos, este de Asia, América Latina, África, el subcontinente indio, sudeste asiático– y con otros formatos: documentales o televisión, por ejemplo? Otros estudios abordarán dichas cuestiones. El presente artículo pretende ser una investigación inicial de formas de *proletkino* potencialmente nuevas en todo el mundo.

Reino Unido: Ken Loach

Nacido en 1936, Ken Loach se ha centrado casi exclusivamente en temas relacionados con la clase obrera de una forma u otra desde el comienzo de su trayectoria cinematográfica. Trabajó inicialmente para la televisión en blanco y negro: *Up the Junction* (1965) y *Cathy Come Home* (1966) fueron encargos de la BBC para la serie *Wednesday Play*, donde Loach colaboró con Roger Smith y Tony Garnett. Los largometrajes que

siguieron –principalmente *Kes* (1969)– conservaban en parte la misma estética: naturalismo, con sonido en gran medida de ambiente y poca música extradiegética, y el uso de actores no profesionales de los que Loach obtuvo actuaciones extraordinariamente memorables, una de las marcas características de sus películas. En la década de 1980, su trayectoria profesional siguió el destino declinante de la clase obrera británica: películas como *Miradas y sonrisas* (1981) y *Lloviendo piedras* (1993) fueron atacadas por los críticos londinenses por el acento «incomprensible» de sus personajes norteños de clase trabajadora; como él dijo, ya no era posible hacer películas como *Cathy Come Home*³. Pero Loach siguió fiel a sus principios, ampliando desde mediados de la década de 1990 el marco de sus películas a la Guerra Civil española (*Tierra y libertad*, 1995), Nicaragua (*La canción de Carla*, 1996), la huelga de limpiadoras de Los Angeles (*Pan y rosas*, 2000) y la lucha irlandesa por la independencia (*El viento que agita la cebada*, 2006), alcanzando así más prestigio en el extranjero que en su propio país. A lo largo de todo este tiempo ha colaborado estrechamente con un grupo leal de guionistas, aprovechando el íntimo conocimiento que estos tenían de la experiencia regional y obrera. Barry Hines creció en un pueblo minero del sur de Yorkshire (*Kes*, *The Gamekeeper*, *Miradas y sonrisas*, *The Price of Coal*); Jim Allen, apasionado socialista de Manchester, dejó de estudiar a los 13 años para trabajar de minero (*The Big Flame*, *The Rank and File*, *Days of Hope*, *Agenda oculta*, *Lloviendo piedras*, *Tierra y libertad*); Paul Laverty es de Glasgow y trabajó en Nicaragua (*La canción de Carla* y la mayoría de las películas posteriores de Loach).

Aunque los argumentos y las localizaciones cambiaban, las películas de Loach asumían por lo general un formato reconocible: un protagonista central (británico), una secuencia temporal convencional, un relato lineal, diálogo auténtico y abundante, un estilo de actuación naturalista, que a menudo conseguía dándoles a los intérpretes sus escenas el día antes del rodaje, permitiendo improvisaciones. En la técnica, Loach prefiere una cámara fluida, solo con algunos movimientos discretos, y planos generales para establecer y explicar el lugar y la ambientación; los primeros planos en momentos importantes tienden a resaltar las palabras, mientras los personajes pronuncian discursos que explican su lucha. La *mise-en-scène* es lo más modesta posible y la edición nunca llama la atención sobre sí misma, al igual que la cámara. Entender es el objetivo de Loach, que da prioridad a la palabra sobre el lenguaje visual

³ Graham Fuller, *Loach on Loach*, Londres, 1999, cap. 1.

del cine. Las discusiones largas están presentes en muchas de sus películas y, en el mejor de los casos, desestabilizan la narración al prolongarse demasiado en comparación con lo que es habitual en el cine: el intenso debate sobre la reforma agraria en *Tierra y libertad*, o la discusión en la parte trasera de un autobús acerca de la Revolución Sandinista en *La canción de Carla*. En ellas las personas debaten en un lenguaje común, tratando los asuntos al margen de la narrativa artificial del cine. Si en su cine se exhibe la palabra, Loach hace todo lo posible por evitar florituras estilísticas visuales, como si fuesen inapropiadas.

Su película *Riff-Raff* (1991) podría tomarse como uno de los primeros ejemplos del nuevo *proletkino*, tras los recortes del Estado del bienestar y los ataques en serie a los sindicatos perpetrados por Thatcher, que culminaron en 1985 con la derrota de la huelga minera. Los obreros fabriles perdían su trabajo, los de las empresas públicas de servicios, de la siderurgia y del carbón veían cómo la privatización transformaba sus empleos; la población se trasladaba del norte desindustrializado a los sectores de la construcción y de los servicios en la región londinense. En *Riff-Raff* seguimos a Stevie, un joven que duerme en la calle mientras busca trabajo. Durante los créditos iniciales entra en una obra y es contratado en el momento para quitar escombros y hacer sitio para apartamentos de lujo. A través de Stevie conocemos a los otros hombres que trabajan allí: están todos sin contrato, sin protección ni derechos. «Lumpemproletariado» le dice un trabajador a otro durante un descanso. «El término se inventó para gente como nosotros». La cámara permanece estable, observadora comprensiva, siguiendo las deambulaciones de Stevie y sus diversas aventuras, incluida la relación problemática con una joven vagabunda irlandesa, que intenta ganarse la vida como cantante. Pero aunque hay pocos signos de militancia y reina una desilusión generalizada, la película acaba con un acto de rebelión. Después de que uno de los obreros de la construcción sufra una caída mortal de un andamio suelto, Stevie y un compañero vuelven por la noche y le prenden fuego a la obra. Los créditos se superponen a las llamas.

En *Yo, Daniel Blake* (2016), un cuarto de siglo después, se ha dado una vuelta de tuerca con las medidas de austeridad punitivas y los recortes de las prestaciones sociales impuestos por el gobierno de coalición de David Cameron. Loach se mantiene consecuente en contenido y forma. La película empieza con una voz incorpórea que habla sobre una pantalla en negro: «Buenos días, señor Blake, me llamo Amanda. Debo hacerle

dos preguntas para establecer si tiene usted derecho a la prestación por incapacidad». Un diálogo de dos minutos proporciona el escenario de acción para los noventa minutos que siguen: a Daniel, carpintero de 59 años que ha enviudado recientemente, lo declaran apto para el trabajo a pesar de haber sufrido un infarto cardiaco. Esto le impide solicitar la prestación por incapacidad, situándolo en una desmoralizadora rutina de visitas a la oficina de empleo, mientras intenta apelar la decisión. Allí conoce a Katie, una joven madre soltera que ha sido trasladada de Londres a Newcastle después de recortarle la ayuda para vivienda, y que ahora va a ser sancionada mediante un tipo de sanción especialmente cruel, de interrupción de prestaciones, que se aceleró durante el mandato de Cameron. Pasamos la mayor parte de la película con Daniel, enmarcado en plano medio corto en su piso o, más en general, en plano tres cuartos, caminando por las calles mojadas y grises de Newcastle. La cámara se mantiene a una distancia respetuosa mientras Daniel intenta abrirse camino: pidiendo un empleo ocasional, intentando torpemente presentar su apelación por Internet desde un ordenador de la biblioteca pública, acompañando a Katie y a sus hijos al banco de alimentos de una iglesia local. Hay empatía pero también ira ante el trato que los personajes reciben del «sistema» de bienestar social. Como en el caso del incendio provocado que pone fin a *Riff-Raff*, las penurias de Daniel culminan con un acto de espectacular desafío, en el que pinta con spray en la pared de la oficina de empleo que le ha denegado su solicitud: «Yo, Daniel Blake, exijo mi fecha de apelación antes de morirme de hambre». Por un momento, los anómicos viandantes –borrachos diurnos, una despedida de soltera– se reúnen en un grupo de testigos, y un sintecho lanza una diatriba contra el gobierno mientras la policía se lleva a Daniel. Loach no hace concesiones a los finales felices. El día de su apelación, Daniel sufre un infarto mortal. Será Katie quien lea, a modo de oración fúnebre, el discurso de apelación que él había escrito.

Bélgica: los hermanos Dardenne

Oriundos de la antigua ciudad siderúrgica belga de Seraing, cerca de Lieja, los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, nacidos en 1951 y 1954, estudiaron arte dramático y filosofía, y empezaron a trabajar primero en el teatro, para después crear, a mediados de la década de 1970, una productora cinematográfica propia con la que realizaron unos sesenta documentales, de espíritu militante aunque un poco toscos. Sus dos primeros largometrajes, *Falsch* (1987) y *Je pensé à vous* (1992), adolecían

de personajes acartonados y tramas melodramáticas. Reconociéndolo, dieron un giro brusco y en *La promesa* (1996) eliminaron el melodrama y se concentraron en un arraigado drama social sobre la muerte de un trabajador inmigrante y los intentos de ocultarla por parte del empresario, ante la mirada de su hijo pequeño. Austera, contenida, a menudo usando una cámara de mano y permitiendo a los actores pocas muestras de emoción fuerte, los directores describían de manera apropiada *La promesa* como su primer largometraje, repudiando las tentativas anteriores⁴. Los Dardenne declaran que su naturalismo se inspira en Robert Bresson, con emociones y diálogo reducidos en general al mínimo. Hay enfrentamiento: parejas que se gritan, un niño dando golpes, una niña que pierde el control y se echa a llorar. Pero son erupciones dentro del relato; en su mayor parte, diálogo y actuación tienen una función sobria. Y también la ambientación, parte integral de sus películas: los edificios fabriles abandonados y cubiertos de pintadas de Seraing, donde crecieron los hermanos, con sus tiendas baratas y bloques de viviendas como cajas de zapatos; la concurrida calle principal paralela al río Meuse. En especial en las películas de su periodo intermedio –*Rosetta* (1999), *El hijo* (2002), *El niño* (2005)– decidieron usar una cámara de mano y quedarse unos metros por detrás de su protagonista. Nunca hay música extradiegética. El sonido natural es fundamental, la mayor parte del tiempo simplemente coches o pasos.

Dos días, una noche (2014) comienza con el sonido de un móvil llamando y un primer plano de Sandra, aparentemente exhausta, durmiendo en un sofá. Como en *Yo, Daniel Blake*, la llamada pone en marcha la trama que sigue. De nuevo, el desempleo es el problema. Sandra, que padece depresión, ha estado de baja laboral en la fábrica de paneles solares en la que trabaja. En ese momento se entera de que a sus compañeros les ofrecen una prima de mil euros por cubrir sus turnos para poder echarla. Votarán el lunes siguiente. El único modo de que Sandra pueda salvar su empleo es llamar a la casa de todos sus compañeros durante el fin de semana, pedirles que renuncien a la prima y votar para que la vuelvan a contratar. El marido la convence de que vale la pena intentarlo. La seguimos, la mayor parte del tiempo a pie: de nuevo la figura de la trabajadora como caminante solitaria, a veces en su coche, apoyada de manera discreta por el marido, pero en último término librando sola su batalla. Bajo un calor sofocante, recorre urbanizaciones y sube escaleras de bloques, llama a las puertas, suplica a sus compañeros; o los aborda en el parque, en el

⁴ Luc Dardenne, *Au dos de nos images: Tomes 1 et II*, París, 2005-2015.

supermercado. Como en *La chica desconocida* (2016), los Dardenne usan la idea que da vida a su relato para explorar transversalmente el paisaje social de Seraing, escudriñando desde el atestado piso de una familia de trabajadores inmigrantes hasta una nueva edificación en las afueras de la ciudad, donde la prima se gastará en una nueva terraza. En estos viajes, la cámara se mantiene habitualmente en movimiento, suspendida unos pasos por detrás del hombro de Sandra, como una compañera cercana y solidaria, que ve lo que la protagonista ve; observando, también, que bajo el vestido rosa de verano los tendones de su espalda se perciben rígidos por la tensión. Los rostros de sus compañeros y compañeras le devuelven la mirada cuando ella intenta convencerlos de que la apoyen, mostrando reticencia, simpatía o resentimiento.

Estos encuentros con los compañeros de trabajo están todos rodados en una sola toma, para que podamos verlos en tiempo real. A menudo en esos momentos la cámara se sitúa entre Sandra y la persona con la que habla, a cuyas necesidades se les otorga, en consecuencia, toda la equivalencia moral respecto a las de ella. En las películas de los Dardenne, el relato es esencial, pero el arco narrativo tiende a ser muy simple. Lo más probable es que el factor animador sea ético y filosófico, no político. Las condiciones de dificultad económica, despido injusto y desempleo –como, en el resto de su obra, la pobreza, la drogadicción, el tráfico de personas, el mercado negro– se registran plenamente, pero esto sitúa en primer plano una investigación más profunda de la condición humana. Como explica Luc Dardenne en su ensayo titulado *Sur l'affaire humaine*, la perspectiva de ambos se basa en la posibilidad, no en la predeterminación.

Cuando alguien comete un acto malvado destruyendo al otro, yo no digo: estaba claro que iba a ocurrir, o era absolutamente necesario que ocurriese. Por el contrario, digo: podría no haber ocurrido, si esa persona hubiera sido querida. Al enmarcarlo en el condicional no estoy buscando una excusa para la mala acción o el individuo malo, lo que intento es pensar en el mal como posibilidad y no como la verdad fundamental y definitiva de un ser humano⁵.

Al contrapesar la necesidad de empleo de Sandra y lo que la prima significa para sus compañeros y compañeras de trabajo, la decisión que afrontan los trabajadores de la fábrica de paneles solares es también moral. La lección es más amplia: «No deberían obligarnos a tomar una decisión así». También Sandra toma una decisión moral, su pequeño

⁵ Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, París, 2012. El contexto hacía aquí referencia a la producción de *Le gamín à vélo* (2009) por los Dardenne.

acto de desafío que cambia los parámetros de la situación. Cuando le ofrecen de nuevo su trabajo, pero a costa de despedir a cambio a un joven negro con un contrato en formación, lo rechaza. Al dejar la fábrica, por primera vez hay algo alegre en su paso mientras habla con su marido por teléfono: «Ahora me siento mejor. Ya buscaré otro trabajo. Hemos luchado bien ¿eh?» (*on s'est bien battu*).

Este planteamiento ético-político, en lugar de una elección formal, explica por qué los Dardenne han ambientado todas sus películas en Seraign. ¿Por qué ir a otra parte? El conjunto limitado de calles, la monotonía del paisaje, las marcas de la pobreza, la ruina de una ciudad siderúrgica que había florecido en una época anterior de productividad industrial, todo esto nos presenta las luchas cotidianas privadas de localizaciones llamativas que nos distraigan. Lo que vemos, como resultado, es la clase obrera en un contexto en general sombrío y repetitivo, pero lo que la mayoría de las películas de los Dardenne nos animan a sentir es esperanza, mucha más que la que ofrecen el resto de los cineastas considerados. Como aquí, sus historias tienden a concluir con una pequeña apertura de posibilidades en las circunstancias más adversas: un atisbo de amor incondicional, un amigo que salva a otro de «caer en el agujero», la retribución tras una ofensa grave, breves ejemplos de solidaridad. La esperanza, sin embargo, es discreta, ingenua incluso. También está aislada. El colectivo no existe, los protagonistas están solos y solos se quedan, relacionados únicamente por un frágil hilo de humanidad; las películas tienden a detenerse de manera abrupta cuando este punto se atisba.

Francia: Robert Guédiguian

La lealtad a una localización es una característica formal recurrente de muchas de estas películas. En Francia, Robert Guédiguian, nacido en 1953, hijo de un estibador armenio y de madre alemana, ha ambientado la mayoría de sus veinte películas en su ciudad natal, Marsella: «Si quieres hablar de todo el mundo, habla de tu pueblo». Comparte, dice, el lenguaje de los colores de la ciudad y sus paisajes. Su película decisiva fue una historia de amor entre dos chicos de clase trabajadora, *Marius et Jeannette* (1997), que rendía tributo a la trilogía *Marseillaise* de Pagnol, usando también actores aficionados locales y entornos cercanos al puerto: Marius, guarda de seguridad en una cementera en desuso, estaba interpretado por Gérard Meylan, mientras que Ariane Ascaride,

la compañera de Guédiguian, interpretaba a Jeannette, una cajera de supermercado. Los dos reaparecen en *La ciudad está tranquila* (2000), una visión más inquietante de la ciudad, donde el Frente Nacional se ha convertido en una fuerza significativa. La película empieza, acompañada por el sonido de un piano, con un espectacular recorrido panorámico de Marsella que dura casi tres minutos: el viejo puerto, disfrutando del sol mediterráneo; los tejados de teja, la basílica de Notre-Dame de la Garde, los montes cubiertos de pinos y las coloridas torres de apartamentos. La cámara avanza con suavidad, con un movimiento amplio y orgulloso, pero la toma concluye con una nota irónica: el piano lo toca un niño vestido con un frac y una corbata demasiado grandes, que resulta ser un inmigrante georgiano que toca en lugares públicos para pagarse las clases del conservatorio.

Guédiguian ha comentado que le obsesionaba la idea de que, bajo la aparente tranquilidad de esa escena de postal, acechasen «cosas peligrosas y aterradoras, que podrían incendiarse en cualquier momento»⁶. Sus películas son comedias (*Marius et Jeannette*) o tragedias: los dos registros no deben mezclarse. «Hay que ir a las profundidades de cada una, como en la ópera». En *La ciudad está tranquila* «yo quería hablar de todo lo que me daba miedo». La película es una incisión de la superficie soleada que penetra en un ambiente más oscuro: las condiciones de trabajo fabriles características de la lonja de pescado, donde Michèle (Ascaride) hace turnos nocturnos para sostener a su familia disfuncional: un marido desempleado y alcohólico perteneciente al Front National (FN), una hija yonqui y una nieta pequeña. Como es habitual en él, Guédiguian explora diferentes partes de la ciudad, dividiendo su relato entre las historias de los distintos personajes. Esto provoca cierto abigarramiento, quizá una disminución de la intensidad, que contrasta particularmente con el protagonista central singular de los hermanos Dardenne. Guédiguian prefiere, por el contrario, las viñetas de diferentes estratos sociales y el entrelazamiento de tramas y personajes a lo largo de la película: la podredumbre de las organizaciones sindicales, de las que se nutre el apoyo al FN en medio de una huelga de estibadores; un hastiado arquitecto de centroizquierda, implicado en proyectos de planeamiento urbanístico destinados a embellecer Marsella para los turistas, que expulsan a los obreros y a los migrantes a barrios de viviendas no visibles; un propietario de bar y narcotraficante (Meylan), que mantiene vínculos con la delincuencia organizada; un antiguo estibador

⁶ Entrevistado por Laura Winter, «Back on Home Turf, a Breeding Ground of Unrest», *The New York Times*, 21 de octubre de 2001.

convertido en taxista para ayudar a sus padres excomunistas asqueados por el actual estado de la política; un joven migrante negro, Abderramane, que ha salido de la cárcel y traba amistad con una profesora de teatro, la esposa frustrada del arquitecto.

La ciudad está tranquila tiene una figura central, sin embargo: Michèle, diminuta, valiente, con el cabello rubio teñido y muy corto, que alterna entre calentar el biberón de su nieta y ayudar a su hija a conseguir la siguiente dosis; comprando drogas al propietario del bar, trasladándose en su destartalado ciclomotor del piso a la lonja. En uno de sus traslados conoce al taxista, Paul, que la ayuda a reponerse cuando se desmorona en la calle, intentando obtener un dinero extra con la prostitución. Él, que es un cobarde –razón por la que abandonó a sus compañeros estibadores cuando se declararon en huelga–, intenta animarla en el camino de vuelta cantando la *Internacional* en múltiples idiomas, y consigue por fin sacarle una sonrisa cuando llega a la versión alemana. Michèle no se rinde: lucha por ayudar a su hija, se prostituye con Paul para conseguir dinero con el que pagarle las drogas, riñe constantemente con su marido, diciéndole que al menos ella sale a trabajar todos los días. Cuando ya no lo soporta más, le da a sabiendas a su hija una sobredosis. Se nos anima a ponernos de su parte, pero –a diferencia de Daniel Blake, o Sandra de *Dos días, una noche*– ella no realiza ningún pequeño acto de desafío social.

El retrato del FN es escalofriante, pero nunca unidimensional. Vemos a un líder local del Frente asegurarles a sus seguidores que el partido no es xenófobo, sino que simplemente prefiere a los ciudadanos franceses frente a los demás, igual que a una mujer pueden gustarle otros hombres y aun así permanece fiel a su marido; vemos al marido de Michèle charlando con dos amigos en un café y contando burdos chistes racistas sobre africanos. El arquitecto, Yves, les hace la pelota a los dirigentes del FN para lograr que financien sus proyectos. Un poderoso político local, al que se ve ordenando un asesinato, también se mezcla con ellos. Al final de la película, cuando el marido de Michèle y sus amigos están pegando carteles del FN –«Invasión inmigrante», un mapa de Francia con una mezquita dentro– uno de ellos dispara y mata a Abderramane (la escena se basa en un incidente real que tuvo lugar en Marsella: el asesinato en 1995 de Ibrahim Ali por un seguidor del FN que estaba pegando carteles). El propio asesino parece agitado por lo que ha hecho, pero reacciona de modo racista, cerniéndose sobre el cadáver de Abderramán: «*Putain, tu vas te lever, Marie-Jo Perek?*», el nombre de una negra francesa, medallista de oro olímpica, que

provocaba a un tiempo admiración e incomodidad entre los partidarios del FN. En la última escena, de manera desconcertante, vemos al asesino oyendo la interpretación pianística del joven georgiano.

Todo esto retratado con una *mise-en-scène* llena de sol. La paleta de Guédiguian es audaz; técnicas como los *flashbacks* en blanco y negro, una cámara de mano que toma escenas del conflicto político que se produce en los muelles, utilización de ángulos extraños para filmar escenas poco notorias (lavarse, ir de compras), y el uso extradiegético de la música en la banda sonora, nos distancian de un naturalismo ficticio y fácil. En medio de los hermosos planos del comienzo –barcos meciéndose en el puerto viejo, Notre-Dame de la Garde– la violencia y la ira se encuentran inconfundiblemente arraigadas aquí en Marsella. A diferencia de otras películas analizadas, *La ciudad está tranquila* yuxtapone diferentes clases sociales. Guédiguian coincidía con un periodista de *L'Humanité* en que su objetivo era crear una *Règle du jeu* para el siglo XXI: como en la gran película de Renoir, la corrupción en los estratos inferiores de la sociedad no es sino un eco de la completa degradación moral que esta experimenta en su cumbre. Quería que *La ciudad está tranquila* contuviese las semillas de todo lo más amenazador y peligroso de la sociedad francesa⁷. Además de dejarlos a solas con sus problemas individuales (trabajo, sentimientos, hijos, sexo), la pérdida de la vida colectiva hace también que estos personajes «no tengan un concepto real del mundo. Avanzan paso a paso, luchando, sin pensar en la visión general. ¿Pero cómo puede uno vivir sin ningún plan, sin ningún tipo de esperanza para el futuro?»⁸. Por eso Michèle no es una madre coraje, contó Guédiguian a *L'Humanité*: no tiene conciencia de lo que hace. En aislamiento –en ausencia de una comunidad cultural, moral, de clase, política, sindical– «no se puede pensar el mundo». Antes de que fuese posible empezar de nuevo, imaginar nuevas formas de política, nuevas maneras de pensar y actuar juntos, debería producirse un reconocimiento radical de esta ausencia, de esta nada: *il faut être radical dans le constat du rien* [Es preciso ser radical en la constatación de la nada]. En ese sentido, quizá, el acto de desafío de la película es negarse a plantearlo.

⁷ «Robert Guédiguian filme la soledad qui tue», *L'Humanité*, 17 de enero de 2001.

⁸ «Back on Home Turf, a Breeding Ground of Unrest», cit.

Portugal: Pedro Costa

En la periferia de la periferia de Europa, el degradado barrio lisboeta de Fontainhas ha servido de localización para muchas de las películas más impactantes de Pedro Costa. Nacido en 1958, Costa estudió cine con Antonio Reis en el Conservatorio Nacional de Portugal durante los años turbulentos que siguieron a la Revolución de los Claveles. Las películas etnográficas de Reis –como *Trás-os-Montes* (1976), realizada con su esposa, la psiquiatra Margarida Cordeiro– ejercieron una influencia importante sobre él, al igual que el *cinema novo* brasileño. Tras una carrera inicial exitosa como ayudante de dirección y dos largometrajes bien considerados, *O sangue* (1989) y *Casa de Lava* (1995), rodadas en las islas de Cabo Verde, Costa ha contado que su idea del cine experimentó una completa reorientación al entrar en Fontainhas, con su denso enmarañamiento de callejones sobreedificados, portando una bolsa llena de productos –café, vino, tabaco, cartas– que los caboverdianos le habían entregado para los parientes que tenían allí. Ver sus rostros mientras leían las cartas fue, ha dicho, el origen de las películas que vio que podía hacer⁹. Ha vuelto repetidamente a Fontainhas, usando los mismos actores no profesionales: inmigrantes africanos, marginados, adictos. En la constelación de directores europeos aquí analizada, el cine de Costa es el menos convencional, tanto desde el punto de vista narrativo como del estético. Tres películas, *Ossos* (1997), *En el cuarto de Vanda* (2000) y *Juventude em marcha* (2006), cartografían la desaparición del barrio, que fue derribado durante el rodaje de *En el cuarto de Vanda*. A sus habitantes los dispersaron por otros proyectos de viviendas sociales, creando nuevas dislocaciones, que constituyen el tema de *Juventude em marcha*.

Ossos comienza con los ruidos de la barriada –pasos, voces, llamadas, silbidos– antes de que el primer plano muestre una habitación oscura, el rostro de una joven adicta. Costa ha dicho que el tema lo sacó de una noticia breve sobre una joven gitana que intentaba vender a su recién nacido en la estación de Lisboa. Cuando la policía le preguntó por qué lo hacía, ella contestó que «estaba avergonzada». En la película, una adolescente, Tina, acaba de dar a luz. El padre del bebé no va al hospital, pero una vecina joven, Clotilde, la acompaña a casa. La hermosa y anómica Tina enciende el gas y se dispone a morir con su bebé, pero el intento no prospera. Es el padre, Nuno, quien se hace cargo del niño. Los contactos

⁹ Conversación con Jean-Pierre Gorin, suplemento al DVD de *Ossos*.

fuera de la barriada son ambiguos. Eduarda, una enfermera de mediana edad cuya ayuda Nuno intenta conseguir para vender el bebé, acaba en la cama con el dominante compañero caboverdiano de Clotilde. Clotilde es de algún modo el eje de la película. Costa ha dicho de Fontainhas que la gente de allí o bien no trabaja en nada –a Nuno se le ve rebuscando en la basura del mercado para conseguir verduras, y después se lleva el bebé para mendigar– o trabaja demasiado, levantándose a las cuatro de la mañana para realizar trabajos no cualificados en los distritos centrales de Lisboa. Clotilde se gana la vida limpiando casas. La vemos repetidamente moviéndose por los callejones de la barriada degradada con su bolsa, entrando en apartamentos de clase media vacíos, anunciándose cuando entra –«¡Soy Clotilde!»– por si los propietarios estuviesen. Sus propios hijos son preternaturalmente maduros: una niña de seis años que se prepara su propio desayuno, mirando de reojo a la madre; un niño aún más joven, apostado delante del dormitorio en el que su padre se acuesta con otra y diciéndole a la madre: «Tú no puedes entrar».

Estas escenas se presentan con muy poco movimiento de la cámara. El director de fotografía de Costa en *Ossos* fue Emmanuel Machuel, que había trabajado con Rohmer y Bresson; hay similitudes con Bresson en los movimientos lentos y deliberados de los personajes, en el uso del espacio. En Fontainhas, Costas y Machuel filmaron en áreas diminutas, sin iluminación añadida; los estragados rostros juveniles emergen de la oscuridad goyesca. No hay un salto de cámara que señale la presencia del director, ni que imponga una energía artificial a los acontecimientos. Mientras que el sonido de fondo del exterior es tan ruidoso como una selva, a menudo el ritmo de estos interiores domésticos es dolorosamente tranquilo: un personaje de pie ante la vieja cocina de gas, esperando que hierva el café, y ahí nos paramos también nosotros. Cuando puede, Costa prefiere quedarse en un solo lugar y permitir que la acción se despliegue como una escena teatral. Repite los mismos ángulos en cada localización, lo que tiene el efecto de contener y confinar a los personajes: están atrapados, y nosotros lo percibimos. No se nos permite salir de ese punto de vigilancia en el diminuto dormitorio, ni en la cocina de la enfermera, ni junto al pilar del callejón de la barriada. La única excepción es un extraordinario trávelin, quizá de cuatro minutos de duración, que acompaña a Nuno mientras marcha con decisión por la barriada para dirigirse al centro de Lisboa, balanceando una bolsa de basura de plástico negro, y después sosteniéndola contra el pecho mientras camina. Parece –porque luego los vemos juntos– que dentro lleva al bebé.

Los primeros planos silenciosos de Costa, parecidos a retratos, raramente muestran qué miran sus jóvenes personajes; nos deja imaginar qué les puede estar pasando por la mente. El hecho de contenerse en la exposición narrativa, de detenerse por el contrario en estos rostros, efectúa un cambio respecto al tratamiento lineal de la historia que hacen Loach o Guédiguian, cuyos personajes están objetivados, representados con la artificialidad de la personificación realista. ¿Hay aquí gestos desafiantes? Las elipsis del relato en *Ossos* también permiten irrupciones de vitalidad: la música en una fiesta organizada en el barrio una noche, Clotilde y Tina bailando, interrumpidas por el dominante compañero de Clotilde, que se la lleva asida por la muñeca. La resignación, la perseverancia, parecen las emociones dominantes. Las únicas aperturas a otras formas de ser posibles proceden de diminutos casos de contacto humano, migajas de calidez: Nuno alimentando pacientemente al bebé con sopas de pan mojado en leche; Tina y Clotilde compartiendo un momento de risa atribulada; la voz de Eduarda, delicada y llena de deseo, cuando le dice su nombre al compañero de Clotilde. Al mismo tiempo, ha destacado Costa, los «huesos» son la última parte del cuerpo que perece; lo que queda cuando todo lo demás se ha descompuesto¹⁰. En ese sentido, estas personas marginales y rechazadas, los restos del trabajo excedentario del pasado de Europa que han sido arrastrados a las orillas de su periferia, representan también su futuro.

Las identidades de los personajes de Costa son fluidas de una película a otra; da la sensación de que las identidades nombradas, delimitadas, no importan tanto como los sentimientos y las impresiones transmitidos visualmente. Clotilde, de *Ossos*, se interpreta a sí misma, Vanda hace lo propio en las dos últimas películas de la trilogía sobre Fontainhas. En *El cuarto de Vanda*, ella vive con su madre, ayudándole con un puesto de frutas y verduras por la ciudad y alrededor del barrio. En un piso lleno de cajas de naranjas y plátanos apiladas, Vanda pasa buena parte del tiempo en su habitación diminuta e infestada de moscas. Tiene una tos seca, y produce angustia ver los espasmos de su frágil cuerpo. Escupe sangre, está enferma, y cuando termina respira con dificultad y le da otra calada al cigarrillo o esnifa una raya de drogas recuperadas de una hoja de papel de aluminio. Pasa horas raspando polvo de las páginas de viejas guías de teléfono, los restos de anteriores consumidores. Los amigos la visitan, se sientan en su cama, y ella los recibe como una sabia, próxima a la muerte, algo que ella teme que esté cerca. Las escenas en su cuarto se ruedan

¹⁰ Citado por João Bernard da Costa, antiguo director de la Cinémathèque de Portugal, en el material complementario incluido en el DVD de *Ossos*.

desde el mismo ángulo, de frente, captando los cuerpos de los personajes y resaltando la pequeñez de la habitación. El sonido real es constante: música atronadora de algún otro lugar del barrio, voces hablando, tintineo de platos, y por el día el ruido incesante de las máquinas que derruyen el barrio y hombres martillando cemento en el exterior. Mientras que *Ossos* trataba de los frágiles lazos entre las personas y el barrio, *En el cuarto de Vanda* trata de la nostalgia por un hogar perdido, expropiado a las personas cuando estas todavía viven ahí. A la mitad de la película, Vanda expresa esa nostalgia con palabras –fuimos felices aquí, tuvimos una niñez divertida– mientras otros lo manifiestan con sus pocas ganas de dejar unos hogares que están medio derruidos, con la compulsión de limpiar, a pesar de las excavadoras que hay fuera. Fontainhas era un mundo construido por quienes no tenían nada; y ahora se lo estaban quitando. Pero como insiste *Juventude em marcha*, los parias perdurarán.

Finlandia: Aki Kaurismäki

De Lisboa a Helsinki, la lejana periferia nororiental de Europa. La obra del finlandés Aki Kaurismäki, nacido en 1957, se inspira fuertemente en géneros anteriores, incluso hasta el límite del homenaje –la época muda, el cine negro, la *nouvelle vague* francesa– y trata la música en especial como un elemento adicional del relato, con rock and roll, blues, el punk inicial y jive saliendo de radios o gramolas, o interpretados por un grupo local en un bar. Su trilogía sobre el «proletariado», *Sombras en el paraíso* (1986), *Ariel* (1988) y *La chica de la fábrica de cerillas* (1990), y la posterior trilogía de «perdedores», *Nubes pasajeras* (1995), *Un hombre sin pasado* (2002) y *Luces al atardecer* (2006), se concentran especialmente en la experiencia de finlandeses de clase trabajadora –basureros, cajeros de supermercado, estibadores, camareros y camareras, conductores de tranvía, limpiadoras– mientras el país se hundía en la grave recesión de comienzos de la década de 1990, con medio millón de desempleados, y emergía convertido en miembro neoliberal de la UE. Desde 2011, Kaurismäki trabaja en una trilogía sobre ciudades portuarias, respondiendo esta vez a la experiencia de los migrantes llegados a Europa: *Le Havre* en 2011, *El otro lado de la esperanza* en 2017.

La chica de la fábrica de cerillas comienza con el estruendo y los chirridos del proceso industrial. Con enorme estruendo y chirridos, las máquinas pelan los troncos, los laminan, cortan las láminas en tiras del tamaño de las cerillas, las lavan y secan, las meten en cajas, las empaquetan y

etiquetan. Los paquetes pasan finalmente por delante de Iris (Kati Outinen), una empleada de veintitantos años con guardapolvo fabril, que cuidadosamente toca y revisa los paquetes etiquetados que van avanzando por la cinta transportadora. Es, casi literalmente, el final de la cadena como trabajo fabril: muy lejos de la vívida representación del dominio de los proletarios sobre la maquinaria industrial que vemos en *La huelga* de Eisenstein, la propia Iris parece una máquina, con los ojos moviéndose al ritmo de las cajas de cerillas que le pasan por delante. Vive con su resentida madre y un padrastro maltratador, para quienes cocina y limpia, y a quienes entrega debidamente su paga. Un hombre y un matrimonio parecen su única salida, y ella persigue este objetivo con el mismo adusto empeño que pone en hacer la cena. Al fin es escogida por alguien en una sala de baile, aunque no capta el mensaje cuando su nuevo novio le deja dinero en la mesilla de noche y se muestra cruel y despectivo con ella en su siguiente encuentro. La falta de afecto del personaje se deja a un lado brevemente cuando le escribe al novio para contarle que está embarazada, dando rienda suelta a todas sus esperanzas con una cálida y apasionada voz en *off*. La carta le llega devuelta con una nota escrita en la que le dice que aborte, y ella pierde el bebé por accidente. El acto de desafío de Iris, ejecutado con frialdad, es el más audaz de todos. Compra una botella grande de matarratas, logra convencer al chico para que la deje entrar en su casa y le echa una dosis mortal en la bebida. Les da el mismo trato a sus padres y a un hombre que trata de ligar con ella en un bar. Cuando unos policías llegan a la fábrica de cerillas para detenerla, Iris los acompaña obediente, sin el más mínimo signo de arrepentimiento.

En las películas de Kaurismäki, la localización es a menudo la envejecida Helsinki industrial, sus calles comerciales y canales, los muelles, los viejos apartamentos alquilados y la costa. La mayoría de los lugares se filman vacíos, en parte porque seguimos a los personajes a horas intempestivas, como en el caso de los recogedores de basuras de *Sombras en el paraíso*; pero este vacío es también una característica de la *mise-en-scène* de Kaurismäki en general. No le interesa el realismo en el sentido convencional. Su encuadre, por el contrario, es pulcro, con símbolos audaces: un tocadiscos, un vaso sobre una mesa, una radio portátil, una botella de matarratas perfectamente resaltada. Este uso de los objetos recuerda a la época muda, cuando se usaban etiquetas como símbolos que advertían de peligro o maldad, o para subrayar el romance o la tragedia. Las acciones dentro del espacio de Kaurismaäki son deliberadas: tomarse una copa, encender un cigarrillo, poner música. El formalismo,

al borde de la teatralidad, recuerda a Fassbinder, aunque Kaurismäki lo casa con un estilo de interpretación profundamente inexpressivo. Iris es en consecuencia más inescrutable que los protagonistas de las películas de Loach o Guédiguian; pero se nos anima a ponernos de su lado. La vemos en repetidos primeros planos mientras prepara los paquetes de cajas de cerillas, cocina o monta en tranvía, devorando con avidez una novela romántica, con su mirada carente de afecto mezclada no obstante con la esperanza de que algún día algo pueda mejorar. Apoyamos su rebelión porque *es* de hecho una rebelión, en circunstancias claramente terribles.

«*Sisu*» es el término que Kaurismäki ha usado para describir el espíritu que trata de captar en sus películas, una palabra específicamente fina que podría traducirse como perseverancia. Finlandia se presenta como un país paralizado, congelado en el tiempo, con roqueros envejecidos que a menudo proporcionan el tema principal mientras tocan solos en cafés vacíos o garajes viejos. Si las personas están enfadadas o frustradas, están al mismo tiempo adustamente resignadas. El Estado raramente sale representado en la pantalla, fuera de algún que otro policía que aparece para restablecer el orden tras una pelea o para comprobar los documentos de los empleados en cafés y hoteles. Aparte de esto, la experiencia de la clase trabajadora se presenta en primer plano en el trabajo de un personaje o en fragmentos de su tiempo libre, en sus condiciones de vida y en sus relaciones. Los personajes caminan, fuman, escuchan un disco, conducen, se sientan en bares. Encajan en el diagnóstico guédiguiano, careciendo de cualquier imagen más amplia. Uno de los planos de *La chica de la fábrica de cerillas* muestra a Iris dando la espalda a un televisor en el que salen imágenes de las protestas de la plaza de Tiananmen, haciendo caso omiso de la historia mundial.

Posproletkino

¿Qué elementos comunes pueden observarse en estas películas que ayuden a caracterizar un nuevo cine de la clase trabajadora? Lo primero y más obvio es la ausencia del sujeto colectivo del primer *proletkino*. El protagonista de hoy es el individuo aislado, sostenido solo por relaciones personales casuales¹¹. El tropo aquí es el plano del caminante solitario,

¹¹ Esto diferencia estas películas del género británico que cuenta el relato reconfortante del triunfo colectivo sobre la adversidad, cuando una comunidad de clase trabajadora unida se adapta a las condiciones posindustriales a través del sector del entretenimiento: la banda de mineros del carbón que enloquece a Londres en *Brassed Off* (1996), los trabajadores siderúrgicos desempleados que se pasan al estriptis en *The Full Monty* (1997).

aislado entre la multitud: Daniel de camino a la oficina de empleo de Newcastle, Sandra atravesando las urbanizaciones, Clotilde saliendo con su bolsa, Nuno dirigiéndose al centro de Lisboa. De igual modo, las películas tienden a concentrarse en el modesto espacio vital doméstico de los personajes centrales, el cual se vuelve intencionadamente monótono en el transcurso de la película, transmitiendo una sensación de repetición y encarcelamiento: la caravana de Rosetta, el cuarto de Vanda, la casa familiar de Iris. Es digna de mención la centralidad de las mujeres en todas estas películas: Sandra, Michèle e Iris son protagonistas principales, Clotilde sostiene el mundo de Fontainhas, Katie pronuncia el panegírico en *Yo, Daniel Blake*. La familia es frágil, o está activamente amenazada: Michèle acaba con su propia hija; Iris, con sus padres y novios; Nuno entrega a su hijo. Los hijos de Katie han sido separados de su abuela por los recortes de las ayudas para vivienda, y Daniel se espanta al verla trabajar como prostituta. Tras la familia nuclear aparentemente sólida de *Dos días, una noche* –marido que la apoya, dibujos de los hijos pegados en la pared– acecha la depresión y el intento de suicidio de Sandra.

Los problemas que los individuos afrontan no derivan de la explotación colectiva en el trabajo, como sucede en *La huelga*, sino de la ausencia de este (*Yo, Daniel Blake*), o de su carácter precario (*Dos días, una noche*), o de salarios que no cubren las necesidades del hogar (*La ciudad está tranquila*). La gama de empleos es amplia, desde carpintero cualificado o enfermera (*Yo, Daniel Blake; Ossos*) hasta la cadena de montaje (*Dos días, una noche; La chica de la fábrica de cerillas*), taxista (*La ciudad está tranquila*), limpiadora doméstica (*Ossos*), mientras el trabajo sexual siempre acecha como último recurso (*Yo, Daniel Blake; La ciudad está tranquila; Ossos*). Como las drogas, la prostitución se introduce a menudo para transmitir la idea de que un personaje toca fondo. El arco narrativo tiende a presentar personajes sobre los que pende una amenaza repentina a su existencia, relacionada con las condiciones sociales contemporáneas –desahucios, austeridad, recortes de prestaciones, despido– aunque, como en *Ossos* y *La ciudad está tranquila*, la fragilidad de las relaciones sociales puede ser tal que la llegada de un bebé las haga entrar en crisis. Es asombroso que, incluso dentro de marcos narrativos por lo demás en gran medida convencionales, en general se resisten al final feliz. No es un cine de consuelo. Los hermanos Dardenne son la única excepción parcial: como dejan claro, sus películas insisten solo en una condición de posibilidad, no de realización.

Formalmente, las películas del nuevo *proletkino* consideradas aquí abarcan una amplia gama de estilos, desde el naturalismo de Loach hasta las etnografías poéticas de Costa y la teatralidad formalista de Kaurismäki. Hay una notable tendencia al uso de actores no profesionales o desconocidos y una fuerte sensación de localización, que a menudo trasluce una marca de lealtad política. De Helsinki a Marsella, de Fontainhas a Seraing, estos paisajes guardan las marcas de una historia social que desafía el lustre patrimonial. Si los personajes adolecen de ausencia de una visión más amplia, como dice Guédiguian, estas ambientaciones pueden interpretarse como un intento de ayudar a proporcionarla. Juntos, los «modos de ver» que las películas proponen hacen gestos solo mínimamente fuera del alcance de sus personajes. Las exigencias, cuando se plantean, son modestas: el derecho a una prestación por desempleo, en *Yo, Daniel Blake*; la cuestión más amplia del empleo libre de la sombra del despido en *Dos días, una noche*. Los actos de rebelión se limitan a gestos de desafío individual o a la delincuencia (asesinato, incendio provocado). Pero si bien el mensaje político de estas películas es débil, en comparación con anteriores ejemplos de cine de la clase obrera, su carga moral es innegable, en buena medida porque los temas y los mundos que exploran están completamente ausentes del actual *cinema de qualité*.