

Juan Piqueras: la crítica cinematográfica como arma de clase

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO
Centro de Documentación Crítica
y Sala Youkali

El título de esta intervención es un homenaje explícito a la figura del crítico Carlos Pérez Merinero y a la labor que junto a su hermano David llevó, entre otras cosas importantes, a la edición de esa antología imprescindible de la revista que Juan Piqueras editó en los años treinta, *Nuestro Cinema*, y que se publicó con el título *Del cinema como arma de clase* en 1975.

Debe servir, también, como recuerdo de un centenario que nadie celebró, el del nacimiento, el pasado año, del crítico, animador cultural y asesor cinematográfico Juan Piqueras. De él apenas podemos contar con una voluminosa antología de escritos, en dos tomos, preparada por Juan Manuel Llopis y organizada por Jorge García, publicada en 1988 por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, junto a unos apuntes biográficos. El primer capítulo de esa biografía se titula precisamente «Pero ¿existió alguna vez Juan Piqueras?». La persistencia de este olvido llama la atención sobre la eliminación (a la larga victoriosa) que hizo el fascismo de buena parte de la cultura española, pero sobre todo nos impide comprender las dinámicas conflictivas que produjeron en los años treinta los escasos, aunque existentes, discursos antagonistas sobre el cine.

Juan Piqueras, aquel al que el crítico cinematográfico francés George Sadoul llamó «el Delluc español» por las afinidades e inquietudes que veía entre ambos, nació en Requena, Valencia. Su biografía no se puede ordenar como si se tratara de una biografía al uso, es decir, de una biografía burguesa en la que se presentan los méritos, la educación sentimental, los procesos que llevaron al biografiado a acumular capitales suficientes (culturales, simbólicos, económicos, etc.) para poder insertarse socialmente en el lugar que su clase le prepara. Las biografías de la clase obrera o del campesinado siempre son, salvo intentos de imitar el recorrido de estas otras, las huellas comunes de una lucha por sobrevivir: al hambre, en primer lugar; a la explotación, en segundo lugar; y a la ausencia de horizontes, en tercer lugar. Piqueras jugó contra las tres. Piqueras sobrevivió a las tres. Procedente de una familia campesina, su infancia se desarrolla en un pueblo y en una ciudad de provincias. Aunque a menudo se quiere sugerir con «provincias» un desmérito frente al progreso (moral, económico, etc.) de otras, aquí lo señalamos solamente como un límite preciso que la organización de esa ciudad impone a cualquier aspiración cultural, económico o moral que la desborde. Límite que Piqueras encontró cuando salió de su pueblo y se instaló en Valencia; sólo el impulso por sobrevivir le llevó a otros luga-

res (Madrid), e incluso a sobrepasar lo que había para vivir y escribir en el futuro (en París, desde donde dirigió *Nuestro Cinema*, por ejemplo, abriendo el camino a un cine revolucionario). Este tránsito, de cómo pasó desde ahí, desde ser recadero a crítico cinematográfico afincado en París, no es materia de una biografía al uso. Ni siquiera el intento de Llopis lo consigue, por más que utilice como fuente principal las memorias que hizo el hermano, Luis Piqueras. El ciclo que va de la salida del campo a la bohemia y de ésta al cine y a las vanguardias puede simplificar algo el asunto, pero no explicarlo. Con todo, resulta necesario decir aquí sólo cuatro cosas acerca de esta vida.

En primer lugar, que como todo *ser humano* está sujeto a las condiciones de su clase de origen, pero que como todo *proletario* también está sujeto a las condiciones que impone la clase social en la que trata de insertarse, porque esa clase controla y gestiona los recursos económicos, ideológicos y políticos para poder vivir. La trayectoria de Piqueras no es la del que se propone una confrontación radical por romper estas últimas condiciones, tal como hizo el proletariado en Rusia en 1917, sino la de *conseguir una posición* que le permitiera abrir la espita del gas para que alguien, después, pudiera prender fuego y hacer saltar por los aires el edificio de una sociedad estructuralmente injusta. Así planteado este fragmento de biografía, la trayectoria, nos enseña las determinaciones contradictorias que mueven la historia y, por tanto, que para salir de su condición proletaria Piqueras será *naturalmente* (ésta es la condición ideológica de clase), y hasta los años treinta, poeta, escritor y editor de varias revistas culturales y de cine: *Vida cinematográfica*, la primera, a la que seguirán *Vida artística*, alternando estas experiencias con su trabajo profesional en *Popular Film* (desde 1929), *La Gaceta Literaria*, *El Sol*. El rastro de esa condición queda en sus escritos. Para el Piqueras de mediados de los años veinte, en un artículo de saludo del primer número de *Vida cinematográfica*, cuyo título ya señala la visión burguesa del cine como mundo *biológico* autónomo (las estrellas, los rodajes, las películas, el ensueño, etc.), hay unos valores que *producir*:

Vida cinematográfica sabe lo ameno, instructivo y cultural que en la actualidad es el cinematógrafo y nace por él y para él, mas no por esto se concretará a hablar exclusivamente en su favor, sino que en aquellas ocasiones que reconozca en él un peligro para la juventud y la moral, con las mismas fuerzas que le ensalce, volverá a combatirle¹.

Pero también en el cine encuentra una forma de acceso cultural que no pasa necesariamente por la enseñanza escolar y universitaria. Piqueras cree en la objetividad de la cámara y en lo que la representación visual de las cosas puede hacer por la sociedad:

El cinematógrafo, el verdadero cinematógrafo, aúna y solidifica a la humanidad, que se refleja en el lienzo. Sin él muchos de nosotros desconoceríamos las costumbres de los demás, como ellos desconocerían las nuestras. Por él, los que no hemos podido hacer viajes y recorrer como vulgares turistas o como estudiosos hombres de ciencia una parte reducida o extensa del globo terráqueo, conocemos las frondosas espesuras de las selvas africanas [...] las regiones árticas [...]. Sin él, tampoco nos podríamos formar una idea clara y concisa de cómo fueron hechos históricos de una edad remota y leyendas bíblicas de otras edades más remotas todavía².

¹ J. M. Llopis, *Juan Piqueras, el «Delluc» español*, I, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1988, p. 40.

² *Ibid.*, p. 44.

Pero más aún, su posición en los años veinte es la de un moralista, que es precisamente lo que en un principio se espera de un proletario que quiere entrar en el reparto de la cultura para salir de su condición de clase:

El cine es un arte que instruye a la niñez, educa a la juventud y entretiene y halaga grandemente a las personas mayores; a los unos señala el camino del bien y de la rectitud; a los otros reanima y enseña amplios ideales; y a todos en general hace rememorar escenas y paisajes que vieron y vivieron en su corta o larga vida³.

No es de extrañar el trato favorable que le dispensan críticos católicos como Luis Gómez Mesa.

En segundo lugar, su llegada a Madrid en 1929 y su traslado a París en 1930 como corresponsal de *Mirador*, *La semana gráfica*, etc., hacen de Piqueras un crítico (colaborando regularmente en *Popular Film*) y un gestor cinematográfico *profesional*. Profesionalizar la crítica cinematográfica es, en primer lugar, considerarla un *trabajo*: es decir, una práctica que genera productos y se intercambia por otros productos. Esos productos, en el caso de la crítica, son *mediadores* (valorativos, *conformativos*, etc.). Su acumulación, su dominio, significa una importante determinación sobre el sentido y la orientación del cine, pues para Piqueras la crítica de cine no es la traslación de las notas de prensa promocionales de las distribuidoras, Piqueras lo aprende entrando directamente en el circuito de la circulación del capital de las empresas cinematográficas (será el hombre de confianza para *Filmófono*, por ejemplo, del financiero y empresario Ricardo Urgoiti) y observando los nudos que en este circuito se producen. Aprendiendo que los lazos entre la crítica y la producción, la exhibición y la promoción son suficientemente espesos y determinantes como para intentar comprenderlos aisladamente. Pero más aún: en el capitalismo se escribe para ganar un sueldo. Aún no ha convertido su recién estrenada profesión en una práctica para la lucha de clases, como hará poco tiempo después.

En tercer lugar, todo *ser humano* hace ese trabajo, escribir y gestionar películas, según las características que el *campo ideológico* tenga en el momento en el que llega al mismo. En el marco de los años veinte, Piqueras *entra* en el mundo del cine, un mundo que empieza a extenderse en España, con unas características precisas: ausencia de cine español; *star system*; dominio del cine norteamericano, del cine de diversiones, de los valores íntimos, de la crítica publicitaria, etc. Pero a Piqueras se le reclama para dos cosas bien diferentes: la primera, para que piense en un cine posible para la pequeña burguesía, que es quien controla el poder ideológico emergente en la sociedad española (lo que intenta con la apertura del Cine Club de Valencia en el mismo año 1930 y sus colaboraciones para el de *La Gaceta Literaria*; la segunda, para que piense en un cine de masas que pueda facilitar el desarrollo de la industria (es el encargo de Urgoiti). Y Piqueras lo hará, solamente que desde 1932 actuará en sentido opuesto al señalado: empuja a la pequeña burguesía a proletarizarse (como hacen César M. Arconada, José Díaz Fernández o Joaquín Arderius) y convierte el proyecto de masas en el proyecto de un cine comunitario similar al soviético. Una vez más el impulso procede de una situación conflictiva que va polarizando el enfrentamiento social y exigiendo posiciones claras a los intelectuales.

En cuarto lugar, todo *ser humano* reconoce el campo ideológico solamente después de *conocer* su mecánica, lo que en él se juega: el objeto de su lucha. Pero a la espera de una revolución que

³ *Ibid.*, p. 45.

transforme radicalmente las condiciones de la partida, tiene que mantenerse en un doble juego. En él se presenta así la también doble contradicción de escribir *contra* el capital mientras trabaja *para* el capital: lo que no es sino enunciar una ley de entropía social. Lo relevante aquí es que tal contradicción no es solamente intelectual: Piqueras paga con su vida. Así, mientras orienta su discurso crítico, con *Nuestro Cinema*, hacia el cine soviético que narra los hechos que constituyen su tiempo; mientras trabaja incansablemente para animar a la creación de cineclubs proletarios que extiendan las ideas y las imágenes de una sociedad nueva; mientras colabora en *Mundo Obrero* y *Octubre*, definiendo al cine como arma de clase, al mismo tiempo tiene que trabajar en diferentes empresas cinematográficas (como *Productoras Cinematográficas Españolas* o *Proa-Filmófono*), sirviendo de enlace, asesoría o distribución de películas que forman la trama de un cine con el que llenar un tiempo cuando el tiempo de la realidad aún no tiene cine.

Cuatro cosas sobre una vida y una pregunta sobre una muerte: ¿Por qué dejó París con la intención de viajar a Oviedo y después a Madrid el 10 de julio de 1936? ¿Qué quería hacer en España? Piqueras sólo llega a Venta de Baños, donde sufre un vómito de sangre por una úlcera abierta. Permanece obligatoriamente en cama asistido por médicos. Y allí mismo se suceden los acontecimientos: golpe de Estado. Retenido en su habitación algunos días. Fusilado poco después. Pero su cuerpo no aparecerá nunca: sin el cuerpo de la memoria no hay delito. Los textos son, así, ese cuerpo que nos enseña la historia.

¿Quién fue Juan Piqueras? Fue todos los vértices, y ésa es su mayor enseñanza, de un triángulo fundamental en toda historia de la producción cultural. Y más aún, fue uno de los que reorientaron socialmente ese triángulo: el que componen productores de cine, críticos de cine, distribuidores de cine. Piqueras entendió desde bien pronto que ninguna de estos lados puede pensarse solo. Advirtió que cualquier cambio cultural-ideológico es el resultado de la alteración de este triángulo que tiene su doble en la producción de la misma obra artística (sea ésta cinematográfica, literaria, teatral o musical): medios, interpretación, auditorio. Naturalmente, la obra es la superficie del triángulo. Del completo dominio de los lados que componen el triángulo depende la posibilidad de un cine revolucionario. En una crítica a la película de Dudow, Brecht y Eisler, *Kuhle Wampe*, Piqueras se centra más no tanto en el asunto del film como en las condiciones en que ese film se ha producido y distribuido, para inmediatamente sacar conclusiones:

El proletariado internacional, carece de organizaciones especiales que aseguren a todo film proletario una distribución que amortice los costes. El proletariado no posee cinematógrafos, ni correspondientes exteriores para esos menesteres, ni relaciones con el mercado cinematográfico internacional que puedan asegurar un recorrido normal a sus producciones. Fatalmente hay que entregarse a una organización comercial burguesa que no se detiene en mutilaciones cuando se trata de asegurar un alquiler que le va a producir unas pesetas. Cualquier comerciante se cree con derecho para manejar la tijera y establecer un nuevo montaje. Frecuentemente, el empresario cinematográfico, suprime también los pasajes que puedan no ser gratos a su clientela⁴.

Piqueras se da cuenta que para que un cine simplemente pueda enfrentarse a la industria estandarizada de Hollywood, por ejemplo, necesita dominar toda la cadena de producción, interpretación (labor de la crítica) y distribución. Y ello por las reglas elementales de producción inmaterial y material: la *fabricación física* de la película (productores); la *fabricación inmaterial* o

⁴ *Ibid.*, p. 178.

intelectual que confiere razones y sentidos a ver esa película, además de dar cuenta de su existencia, lo que no es de por sí poca cosa (críticos); y la *fabricación de un auditorio* o ámbito de recepción de la misma (distribuidores y exhibidores). Si el cine proletario tiene posibilidades de triunfar, piensa, será porque toda una organización social (el Estado soviético, por ejemplo) pueda sostenerlo. No es extraño, entonces, que Piqueras, como otros intelectuales comunistas, señalen con la oposición cine norteamericano / cine soviético una brecha más importante que la propiamente estética e ideológica; que señalen con ella el territorio de un manera de entender las relaciones sociales y, por tanto, de definir ese triángulo de las producciones culturales. En ese artículo que publica en *Octubre* en 1933 señala de paso que esa lucha, en los Estados donde domina el régimen capitalista, la realización de películas es ciertamente una verdadera lucha, «algo parecido a cuanto sucede a nuestro *Mundo Obrero* con las fábricas de papel y las imprentas» (*ibid.*).

Piqueras no escribió ningún artículo teórico sobre el cine. No analizó la *forma cine* diríamos. Sabía bien a las claras cuáles eran sus límites, incluso cuál era su función social en el centro de la industria cinematográfica. Entre el enorme número de artículos publicados no se encontrará ninguna pretensión de *conceptualizar* la práctica cinematográfica. Antes bien, Piqueras repasa minuciosamente los lados de ese triángulo que componen y determinar el mundo del cine. Actúa, en primer lugar, como *periodista*. Informa acerca de lo que hay, de lo que sucede. Trata con hechos. Pero también es cierto que en esta labor que se le da y que él mismo acepta hay diferentes planteamientos si hablamos de antes de 1930 o de después. El Piqueras de antes de 1930 está influido por la experiencia del cine como plástica (así se lo enseña su clase y el grupo en el que se inserta) y del cine como sistema general de comunicación y capitalización (que es la industria norteamericana). La definición que hace, entonces, del cine es también doble. Para la pequeña burguesía lo describe (en 1928) como

un arte de visiones sintéticas. Un film es un desfile de imágenes silenciosas. Visión y silencio únicamente. Plano de imágenes con movimiento, pero sin sonido. Momento de emotividad silenciosa. Fotografías animadas. Simplicidad. Esteticismo⁵.

Para el gran público, Piqueras lo señala como esa forma de aprendizaje y de exposición de verdades que puede engrandecer a su auditorio. «El cine –dice– requiere sinceridad»⁶. En 1932, al frente de su revista *Nuestro Cinema*, Piqueras ya no describe así el cine. Ahora lo importante es que se trata de un gran vehículo de expresión de ideas. Su lenguaje es el de los sentidos y no el de la palabra. Pero todo ello está determinado ahora no por lo que el cine en sí puede ser, sino por lo que el cine puede decir de la vida humana: «queremos un cinema enjundioso, nuevo y fuerte» y también «un cinema con fondo, con ideas amplias, con contenido social»⁷. Lo mismo sucede con los debates que se dan por esas fechas entre el cine sonoro y el cine mudo. Si en un primer momento defiende el cine mudo por ser el lenguaje propio de la imagen, en 1930 ya advierte que la cuestión de la sonorización del cine no es un problema estético, sino una manera de resolver una crisis industrial por la que atraviesa el cine norteamericano. Su crítica de las ampliaciones técnicas del cinematógrafo (hablado, color, etc.) por no ser necesarias para el desarrollo del arte cinematográfico supone abrir nuevas cotas de mercado. La cuestión la presenta

⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ C. y D. Pérez Merinero (eds.), *Del cinema como arma de clase*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, p. 11.

en un esclarecedor artículo de ese año, 1930, publicado en *El Sol* y titulado «La lucha por el mercado cinematográfico de Europa», en donde explica convenientemente cómo los grandes estudios de Estados Unidos están preparando o ya lo han hecho la compra de las productoras europeas (la Fox con Pathé, o la RKO con la Gaumont). Así pues, su definición del cine está mediada por su progresivo conocimiento de lo que realmente se está jugando en el campo del arte cinematográfico. Es por ello que pueden encontrarse tres grandes líneas de intervención de Piqueras en el mundo del cine.

La primera de estas líneas se refiere a las posibilidades de un cine nacional. Y Piqueras entiende por nacional un conjunto de películas en las que los españoles puedan reconocerse en su realidad. Para ello insiste una y otra vez en la crítica del folclorismo y de la españolada, esto es, la solidificación en un film de los valores tradicionales y de las costumbres como una seña de identidad (toros, bailes, etc.) en una película que los extranjeros consideran como algo típico y auténtico. En estas películas, Piqueras no ve sino antipelículas: un argumento sin interés, sin intriga ni desarrollo, con situaciones absurdas, sin acierto en la elección de tipos⁸. Por el contrario, para Piqueras «realmente, la españolada –bien hecha– está por hacer todavía. Como está por hacerse en España, cinematográficamente, todo. Primero hay que crear una cinematografía. Una técnica. Cuando ésta surja, surgirá también la españolada auténtica, distinta, desde luego, a todas cuantas se llevan hechas. Piqueras sitúa el inicio de este cine nacional en *La aldea maldita*, de Florián Rey (1929) y en *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí, al que falta «otro ambiente». En «Sentido social de *La aldea maldita*» expone con claridad a través de la película de rey, cuáles serían las claves de ese necesario cine español: el valor colectivo del film; la creación de un argumento que dé cuenta de los valores del honor castellano arraigados y afirmados «sobre viejas apreciaciones, sobre ideas antiguas, en hidalgas creencias, basado en experiencias demasiado rancias, provistas de una humanidad y de una lógica inaceptable en la hora presente»⁹; la presencia de lo desagradable y lo serio, pues «la obra será ingrata al paladar, pero hará reaccionar al espíritu»¹⁰. Y concluye su artículo diciendo que «este cinema hispánico que se inicia con *La aldea maldita* es el futuro de hombres y de espíritus jóvenes –despiertos a todo signo de sacrificio, de renovación y de progreso–»¹¹. Para que ese cine nacional pueda surgir es también necesario que desaparezca el sistema de estrellas que se trata de imitar y que procede de Hollywood. La crítica al vedetismo, que había sido materia de reflexión para Siegfried Kracauer, se convierte en una condición sin la cual no es posible instituir el valor de la interpretación actoral. Allí donde la actuación va asociada a la comercialización de la imagen y a la publicidad no hay posibilidades de trasponer a la pantalla los rasgos definitorios de los tipos españoles, pues siempre se sobrepondrá la imagen típica o la fijada por el mercado. Finalmente, su apelación a la llegada de la política (que aparece, por ejemplo, en el mismo texto de *La Gaceta Literaria* sobre *La aldea maldita*) indica que un cine español necesita de ideas, de verdades, de planteamientos sociales, y eso lo trae la política, el sentido histórico de política.

La segunda de estas líneas se refiere a la apuesta sin condiciones por el cine soviético. Piqueras establece, en primer lugar, la divisoria entre los dos grandes Estados productores de cine: el cine como industria orientada a la imposición de los valores burgueses y a la conformación de mercancías (Estados Unidos) y el cine como compendio del esfuerzo comunitarista del Esta-

⁸ J. M. Llopis, *op. cit.*, vol. II, pp. 19-20.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 46-47.

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

do (Unión Soviética). Como había dicho Fernando Viola, «el mundo futuro será el país que disponga del centro del cinema». A partir de aquí, Piqueras comienza por advertir las razones que han impedido la influencia del cine soviético en España. La primera: que no se conoce este cine y, por ello, que poco ha podido hacer éste para presentarse como alternativa ideológica al cine norteamericano. Es más, en «Veinte películas soviéticas en Sudamérica», publicado en *La Gaceta Literaria* en 1929, plantea que Rusia se conoce «a través de films americanos [...] y, un poco menos, por los films alemanes»¹². Y en otros artículos da cuenta de la censura que se impone a esta cinematografía antes y durante la República:

[...] que la dictadura de Primo de Rivera prohibiese en España *La madre*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *Los últimos días de San Petersburgo*, *El Arsenal* y *Tempestad sobre Asia*, no nos sorprende. Pero que la República democrática que España se ofreció el 14 de Abril de 1931, haya desautorizado la explotación de obras como *Okraina* [...], ya nos parece más impropio¹³.

La República encontró en este cine una afirmación del conflicto social y de la revolución. Para Piqueras, sin embargo, este cine es ejemplar por «su factura total y racialmente rusa», es decir, porque ha consolidado un cine nacional, «sin influencia extranjera. Por su ideología, por su simbología, y por la fuerza política de sus asuntos»¹⁴. También por la manera en que aplica la censura, pues

la Censura soviética es de una exigencia estricta e insobornable. Cada día exige nuevas superaciones a los realizadores de films [...]. Esta exigencia, lejos de aportar un prejuicio al cinema ruso, le favorece, le estimula a encontrarse a sí mismo –técnica e ideológicamente– y a perder poco a poco la influencia que el film alemán ha ejercido desde sus comienzos en el film soviético¹⁵.

Así, para Piqueras (seguramente desconociendo mucho de lo que sucedía en la Unión Soviética de Stalin) la censura no era un aparato represivo, sino una intervención valorativa sobre el cine por parte del Estado soviético, es decir de la comunidad, sobre su propia realidad. Que Piqueras no pensaba en censura política ni en la Unión Soviética ni en Estados Unidos lo demuestra el hecho de que no dedicara especial atención a la época tristemente esplendorosa del *Código Hays* en Estados Unidos, verdadero aparato de coacción y represión ideológica que, desplegado a lo largo de los años treinta, dominará la producción cinematográfica durante más de dos décadas. En el cine soviético, por otro lado, no hay estrellas: no se habla de una película del actor ucraniano Buchma, sino de una película histórica que explica la opresión en que vive una Ucrania sometida por Polonia en 1630. Son los temas, los argumentos, los que construyen el cine soviético y no un circuito de acumulación de capital cultural fundado en estrellas, directores y mercancías varias (afiches, fotografías, fiestas, etc.). A Piqueras le interesa lo que el cine soviético dice sobre cada día de su historia y no lo que cada película pueda inventar para salir de la realidad, o lo que es peor, para ocultarla. La presencia del cine soviético le permite afirmar que

¹² *Ibid.*, vol. I, p. 110.

¹³ *Ibid.*, vol. II, p. 139.

¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

el cine es actualmente un arte sometido (al capital que le anima y a la política que le sostiene) y creo que lo será también en el futuro. Desde el momento que pretendemos dar al cinema un contenido social y le ponemos al servicio de una idea política, robamos su independencia de arte puro y le damos una significación de arma, de medio, de vehículo¹⁶.

La tercera de estas líneas se refiere a la expresión y comprensión cultural del cine. Para ello Piqueras puso en marcha, además de los proyectos periodísticos y de las revistas (sobre todo *Nuestro Cinema*) con las que trataba de *informar* y *valorar* las prácticas cinematográficas, todo un proyecto de cineclubs proletarios que tendrían la función de establecer redes de distribución alternativa para las películas revolucionarias. En el n.º 13 de *Nuestro Cinema* se da cuenta de la reunión celebrada en Madrid entre un conjunto de colaboradores, corresponsales, redactores de la revista y delegados de varios cineclubs con la que se pretende establecer la Federación Española de Cine Clubs Proletarios. Para Piqueras existe una necesidad urgente de aunar el esfuerzo de las proyecciones realizadas en Sevilla, Toledo, Valencia, Barcelona, etc., y organizadas por grupos obreros (sindicatos, partidos políticos...) que establezcan lazos permanentes con los que cubrir los costes de importación de las películas. Más aún, Piqueras ve en esta Federación algo fundamental: que debe ser capaz no solamente de

establecer un repertorio cinematográfico con características, precios y composición de cada programa, sino de agrupar al mismo tiempo los Cineclubs existentes y de crear otros nuevos. No se trata –aclara– de una institución que monopolice los films políticamente, ni de una empresa particular o personalista. Se trata de cohesionar, de dar vida a una amplia red de sesiones proletarias de cinema, con la consigna de un frente único ante la pantalla y en la que cupiese toda nuestra base obrera y campesina, unida, naturalmente, a esa otra base intelectual y revolucionaria, que ha hecho de sus organizaciones algo decisivo y vital en el nuevo movimiento político y cultural de España¹⁷.

Un repaso a los programas preparados por Piqueras, primero en el Cine Club de *La Gaceta Literaria* y después en el Cine Club de Valencia y otros, muestra la importancia que para él tenía la presentación de las películas y la organización y valoración del programa. Estas dos cuestiones apenas han sido estudiadas en el proceso de conformación del nuevo auditorio que Piqueras buscaba. La dificultad era manifiesta: intentar abrir en el *campo ideológico* un sitio desde el que pudiera hablar el cine revolucionario. Un campo ideológico dominado por la burguesía y la pequeña burguesía hasta la República y que con su instauración señala un nuevo ámbito político en el que están dadas las posibilidades de hacer conflictivo un universo que para el cine en España tenía solamente un referente: la vanguardia y el sistema de Hollywood. Piqueras intentó esa tercera vía, el cine soviético; ese tercer discurso cinematográfico, el comunitarista; y lo intentó desde las organizaciones proletarias, desde ese nuevo auditorio. En ese corto trayecto de algo más de diez años, la labor de Piqueras resume todas las contradicciones de la época y todos los esfuerzos por producir fuera de un marco donde se juega con las cartas marcadas. Piqueras lo intentó y perdió. También perdió el proletariado. La historia ahora debe restituirlo en su lugar. Es sólo un acto de justicia.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷ *Ibid.*, p. 183.