

Reflexiones en torno a la mirada del cine sobre la salud laboral

Alfredo Menéndez Navarro

I. INTRODUCCIÓN

El objeto de este ensayo es verter algunas reflexiones sobre el papel que el cine puede desempeñar en la comprensión del complejo mundo del riesgo laboral y, por ende, en la construcción de una anhelada y esquiva «cultura de la prevención». No se trata, pues, de realizar un análisis sistemático del tratamiento que el cine de ficción, el cine educativo o el cine militante ha dado al fenómeno de la salud (o mejor dicho, de la pérdida de la salud) laboral. Ese empeño requiere de una empresa

metódica que escapa a mis modestos objetivos en este ensayo. Por el contrario estas reflexiones se basan en mi experiencia de empleo del cine en la docencia universitaria, en particular en la enseñanza de la historia de la medicina y de la salud laboral¹, y en mis puntuales incursiones en el análisis de las representaciones fílmicas de las tecnologías médicas y los procesos de popularización científica² o del impacto de ciertas producciones cinematográficas en la concepción del riesgo laboral³.

Conviene, en primer lugar, que aclare el concepto de cultura y, por tanto, de cultura de la

-
- 1 Menéndez Navarro, Alfredo; Medina Doménech, Rosa M.^a Cine, historia y medicina. In: Casado da Rocha, A.; Astudillo Alarcón, W. (eds.), *Cine y medicina en el final de la vida*, Astigarraga, Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos, 2006, pp. 56-67.
 - 2 Medina Doménech, Rosa M.^a; Menéndez Navarro, Alfredo. Cinematic representations of medical technologies in the Spanish official newsreel, 1943-1970. *Public Understanding of Science*, 2005, 14, 393-408; Menéndez Navarro, Alfredo. Átomos para la Paz ... y para la Medicina: La popularización de las aplicaciones médicas de la energía nuclear en España. *Revista Española de Medicina Nuclear*, 2007, 26 (6), 385-399.
 - 3 Menéndez Navarro, Alfredo. *Alice—A Fight for Life* (1982) y la percepción pública de los riesgos laborales del amianto. *Revista de Medicina y Cine*, 2007, 3 (2), 49-56.

prevención, de la que parto. Entiendo en este contexto la cultura como un proceso de producción e intercambio de significados, es decir, aquello que permite a distintas personas interpretar el mundo de formas básicamente parecidas. En el ámbito de la prevención hablaríamos, pues, del proceso que determina las distintas formas de concepción del riesgo, las actitudes que desarrollamos frente a él y las diversas formas en que concebimos su abordaje. Un proceso que, como ha puesto de manifiesto la antropología de orientación constructivista, además de los determinantes técnicos está mediatizado por factores sociales y culturales⁴. Es obvio, pues, que no podemos hablar de una sola «cultura de la prevención», como muy atinadamente ha señalado recientemente Ángel Cárcoba. Él habla de al menos tres modelos. El modelo obrero, nacido en los años sesenta del siglo XX en el seno de la Confederación General Italiana de Trabajadores y posteriormente extendido a otros países, y significado por la activa participación de los trabajadores tanto en la identificación de los riesgos, en la toma de decisiones sobre cómo abordarlos y en su rechazo a la monetarización de la salud. Y los modelos empresarial y tecnocrático, íntimamente interconectados y caracterizados por la preeminencia del conocimiento experto, en quien se delega la toma de decisiones, y por la marginación del conocimiento, experiencia y participación de los trabajadores⁵. La multiplicidad de formas de concebir y enfrentarse al riesgo laboral se ve cercenada en nuestros días por la pretensión hegemóni-

ca de la cultura experta de ser la única capaz de proporcionar una lectura legítima que haga entendibles y abordables los riesgos laborales⁶. Una pretensión ampliamente lograda a tenor del papel marginal que juegan en nuestra sociedad las interpretaciones alternativas o complementarias.

¿Qué papel puede desempeñar el cine en la construcción de esa «cultura de la prevención»? ¿En qué medida puede contribuir el cine a enriquecer y superar el reduccionismo que a mi juicio implica el informar dicha cultura únicamente desde los postulados del conocimiento experto?

El lenguaje audiovisual es, como otros tipos de lenguaje, un sistema de representación de la realidad que nos rodea. Un sistema de representación que genera discursos y organiza y otorga significados a los objetos y prácticas de la vida cotidiana. Pero, sin duda, su omnipresencia en nuestra *civilización de la imagen* y su incomparable capacidad de representación frente a otros lenguajes, convierten al cine en una de las más poderosas tecnologías de creación de concepciones y actitudes públicas, de modulación de nuestra conducta social. No hay que olvidar que el texto fílmico se construye con la propia participación del espectador (*la imagen mirada*) en la medida en la que éste produce, otorga sentido a las propuestas de realizador (ello explica los procesos psicológicos de identificación, proyección psicológica y mitogenia). Por tanto, las representaciones fílmicas sobre el trabajo y las condiciones en que se presta, sobre el riesgo laboral y su abordaje son elementos fundamentales

4 Douglas, Mary. *La aceptabilidad del riesgo según las ciencias sociales*, Barcelona, Paidós, 1996.

5 Cárcoba Alonso, Ángel. ¿Una sola cultura, un solo modelo? In: *La salud no se vende ni se delega, se defiende. El modelo obrero*, Madrid, Fundación Sindical de Estudios, 2007, p. 15-29.

6 Menéndez Navarro, Alfredo. Conocimiento experto y la gestión y percepción de los riesgos laborales en las sociedades industriales. Una reflexión desde la historia de la ciencia. In: Ángel Cárcoba (comp.), *Democracia, desigualdad y salud*, Palma de Mallorca, Ed. La Lucerna, 2003, pp. 109-124.

para construir nuestra concepción de los mismos. En consecuencia, es obvio que el cine puede desempeñar un papel considerable en el proceso de construir una cultura de la prevención inclusiva y superadora del reduccionismo vigente en nuestra sociedad. Ello depende, lógicamente, de las representaciones que propongan las producciones cinematográficas.

En primer lugar, mostraré el uso del cine realizado desde el primer tercio del siglo XX por la propia cultura experta, que concibió el nuevo medio de comunicación de masas como un instrumento educativo. En segundo lugar, sintetizaré cual ha sido el lugar del trabajo y el riesgo laboral en el cine de ficción, básicamente significado por su negación como objeto de atención. Por último, incluiré algunas reflexiones en torno al impacto que puede ejercer el cine a la hora de transformar nuestra concepción del riesgo laboral.

2. «INSTRUIR DELEITANDO»: EL CINE EDUCATIVO Y LA PREVENCIÓN DE RIESGOS LABORALES

La inmensa capacidad de persuasión del cine no pasó desapercibida para la propia cultura experta. Pocos inventos como el cine han generado de forma tan precoz y unánime el consenso de los poderes públicos y los expertos en salud sobre sus potenciales bondades «educativas» en la población general⁷. A par-

tir de la segunda década del siglo XX, cuando el cinematógrafo se adivinaba como un medio de comunicación de masas y se hacían evidentes sus capacidades de modelar las actitudes y los comportamientos de la población, los responsables sanitarios apostaron por él, junto a la radio y al cartelismo sanitario (este último de inicio más precoz), como herramientas para la difusión de los mensajes educativos a amplios sectores de la población en las labores de propaganda sanitaria⁸.

La salud laboral y más específicamente la prevención de los accidentes de trabajo fueron algunos de los ámbitos en los que las administraciones públicas recurrieron a las producciones cinematográficas como medio de «instruir deleitando» a la población trabajadora. Pocos de los centros con competencia en salud laboral creados en el periodo carecieron del correspondiente departamento de «comunicación social», «propaganda» o «cinematografía» responsable de generar, distribuir y exhibir los productos fílmicos, a menudo concebidos al socaire de campañas sanitarias o de prevención de accidentes⁹.

La propia Oficina Internacional de Trabajo desempeñó un activo papel en la promoción de este uso «educacional» del cine. En 1929, la OIT patrocinó en Ginebra la celebración de la primera reunión del Comité de Expertos en cine educativo en materia de prevención de accidentes. A partir de estas reuniones, se establecieron sólidas alianzas entre los «pro-

7 Lederer, Susan E.; Rogers, Naomi. Media. In: Roger Cooter; John Pickstone (eds.), *Medicine in the Twentieth Century*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 2000, pp. 487-502.

8 Castejón Bolea, Ramón; Perdiguero Gil, Enrique; Ballester Añón, Rosa. Los medios de comunicación al servicio de la lucha antivénetica y la protección de la salud materno-infantil (1900-50). *Historia, ciencia, saude - Manguinbos*, 2006, 13 (2), 411-437.

9 En nuestro país, por ejemplo, la Caja Nacional del Seguro de Accidentes del Trabajo creada en 1933 al socaire de la Ley de Accidentes del Trabajo en la Industria de 1932, contó con un activo Servicio de Publicidad, responsable de diseñar campañas de prevención de accidentes. Las campañas estaban casi exclusivamente dirigidas a los obreros, y básicamente aspiraban a inculcarles «la necesidad de ser más cautos y de tomar medidas para protegerse contra los accidentes». Noticia sobre la labor de la Caja Nacional para la prevención de accidentes en España. *Anales del Instituto Nacional de Previsión*, 1936, núm. 131, 14-18.

fesionales de la prevención» (médicos e ingenieros) y los técnicos cinematográficos. La prevención de la siniestralidad laboral a través del cine trascendió a las propias instituciones laborales para convertirse en un objetivo prioritario de las organizaciones con competencias educativas. En 1934, por ejemplo, el Primer Congreso de Cine Educativo celebrado en Roma y organizado por el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa (posteriormente englobada en la UNESCO), dedicó una de sus secciones a la seguridad y prevención de los accidentes¹⁰.

Lamentablemente esta producción cinematográfica apenas ha recibido hasta la fecha atención historiográfica. Parece evidente, en cualquier caso, que se trata de productos fílmicos diseñados y supervisados desde la cultura experta, en la que médicos, ingenieros y responsables sanitarios jugaron un papel preeminente en la selección de sus contenidos y en la formulación de las representaciones fílmicas sobre el riesgo y la prevención, reproduciendo la concepción dominante en dicha cultura y época de la responsabilidad del «factor humano», es decir, del propio obrero, en la producción del accidente¹¹. Una buena ejemplificación de esa concepción causal de la producción de accidentes y, por tanto, de los mensajes preventivos dirigidos fundamentalmente a los trabajadores puede verse en el cartelismo de prevención de riesgos laborales de la época.

Véanse en este sentido la magnífica colección internacional de carteles de prevención correspondientes al primer tercio del siglo XX conservada en el Archivo Nacional de Cataluña¹², la colección española editada por Fraternidad-Muprespa como parte de las actividades destinadas a celebrar su 75º aniversario¹³ o la más reciente selección de carteles de prevención del Instituto Nacional de Medicina y Seguridad del Trabajo¹⁴.

Valga de muestra de este tipo de producciones un cortometraje mudo producido en 1920 por el *International Health Board* de la Fundación Rockefeller para la prevención de la anquilostomiasis titulado *Unhooking the Hookworm*. El cortometraje de 10 minutos de duración fue concebido para «instruir» a la población rural de algunos estados sureños de los Estados Unidos de América en la prevención de este parasitismo intestinal. Aunque en el film el problema sanitario es identificado como una enfermedad de la pobreza en el medio rural, en nuestro país y en otros europeos fue concebido en esas mismas fechas como una enfermedad profesional de los mineros¹⁵. El éxito de la campaña original y la extensión mundial de este problema sanitario en el primer tercio del siglo XX llevó a su traducción al español, francés y portugués y a su amplia distribución y exhibición internacional. Animo a los lectores a que hagan su propio análisis del film¹⁶.

10 Fernández Armayor, A. El cinematógrafo en la medicina preventiva del trabajo. *Medicina y Seguridad del Trabajo*, 1954, 2 (7), 4-13.

11 Martínez Pérez, José. La organización científica del trabajo y las estrategias médicas de salud laboral en España (1922-1936). *Dynamis*, 1994, 14, 131-158.

12 *Danger: colección de carteles de prevención de accidentes laborales (1925-1937) del Archivo Nacional de Cataluña*, Barcelona, Viena, 2002.

13 *Accidentes y prevención. Carteles españoles del siglo XX (Colección de Carlos Velasco Murviedro)*, Barcelona, Lunewerg Editores, 2004.

14 *Historia de la Prevención de Riesgos Laborales en España*, Madrid, Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo, Fundación Francisco Largo Caballero, 2007.

15 Rodríguez Ocaña, Esteban; Menéndez Navarro, Alfredo. Higiene contra la *anemia de los mineros*. La lucha contra la anquilostomiasis en España (1897-1936). *Asclepio*, 2006, 58 (1), 219-248.

16 El cortometraje puede descargarse y visualizarse desde la página web del Rockefeller Archive Center: <http://www.rockarch.org/qt/hookworm.mov> [consultado el 5 de septiembre de 2008].

3. LA AUSENCIA DE LOS TRABAJADORES EN EL CINE DE FICCIÓN

¿Y qué hay de las representaciones de la actividad productiva y sus riesgos incluidas en el mayoritario cine de ficción? La respuesta parece gozar de consenso entre los estudiosos: el lugar privilegiado del trabajo en el cine son las elipsis, salvo en el caso de formas excepcionales de trabajo (por ejemplo, de la policía) o cuando lo laboral se convierte en excepción, se sale de la rutina (el accidente, la huelga, etc). José Enrique Monterde es uno de los autores que ha prestado especial atención a la representación (o casi habría que decir a la negación de la representación) de los trabajadores y la actividad productiva en el cine de ficción. En *La imagen negada* Monterde proporciona tanto las claves explicativas de la escasísima presencia del trabajo en el cine como una recopilación de excepciones a la norma. En su opinión, cabría considerar «el trabajo como la gran imagen negada a lo largo de la Historia del Cine». Entre las razones para explicar esa marginación señala la antítesis existente entre la finalidad del espectáculo cinematográfico destinado al entretenimiento y la diversión del público y la representación de algo percibido mayoritariamente como rutinario y generador de insatisfacción, como el trabajo. Asimismo, señala la capacidad generadora de fantasía e ilusión del cine (la *fábrica de sueños*), herramienta eficaz para ocultar la realidad de la vida cotidiana y transformar la fascinación por el espectá-

culo en un poderoso continente y soporte de ideología. La excepcional presencia de la problemática laboral en el cine, respondería, según este mismo autor, a contextos concretos de producción marcados por crisis sociopolíticas o por una actitud militante de denuncia y oposición al sistema capitalista¹⁷. Precisamente a explorar esos contextos dedica Monterde el último apartado de su monografía. El cine en la República de Weimar, el cine soviético del primer tercio del siglo XX, el cine social americano surgido en la década de los treinta a raíz del crack del 1929 y que floreció a la sombra del *New Deal*, el cine obrerista francés de los años treinta, el neorrealismo italiano de la posguerra, el obrerismo y antiobrerismo en el cine norteamericano de los años cincuenta, el nuevo cine europeo de los años sesenta y setenta, incluyendo el *free cinema* británico o la *nouvelle vague*, y el cine social británico del post-thatcherismo son los escenarios que Monterde analiza magistralmente¹⁸. Para el objeto que aquí nos ocupa, el texto de Monterde tiene un adecuado complemento en el libro de José Luis Sánchez Noriega *Desde que los Lumière filmaron a los obreros* que incluye un amplio catálogo de más de 290 resúmenes argumentales de películas sobre esta temática¹⁹.

Respecto a la producción cinematográfica española, Sánchez Noriega no duda en hablar de una verdadera historia de desencuentros. La debilidad de nuestra industria cinematográfica hasta después de la Guerra Civil, la fuerte censura, la negación oficial del conflicto social y laboral y la falta de libertades polí-

17 Monterde, José Enrique. *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997 (p. 9-16).

18 Monterde 1997, p. 99-211. Para la producción más reciente también puede verse Díaz, Diego. La clase trabajadora en el cine actual. *El Viejo Topo*, 2005, núm. 208, 70-77.

19 Sánchez Noriega, José Luis. *Desde que los Lumière filmaron a los obreros. El mundo del trabajo en el cine*, Móstoles, Nossa y Jara Ed., 1996.

ticas y sindicales redujeron a lo anecdótico la presencia de esta temática hasta los años cincuenta y sesenta²⁰. El panorama no resulta más halagüeño si extendemos nuestra mirada hasta fechas más recientes. En otro de sus trabajos Monterde nos proporciona un análisis del cine de intencionalidad social realizado en nuestro país a partir de los años cincuenta hasta finales de los noventa. Una revisión que le permite concluir que la representación estricta del trabajo o la recreación fílmica de las condiciones laborales es el mayor déficit de nuestro cine reciente²¹.

Ese déficit se constata incluso en lo que podríamos denominar miradas «sectoriales». Si hay un escenario laboral que identifique en el imaginario colectivo las penosas condiciones de trabajo ese es la mina. En determinados territorios, la minería domina o ha dominado la realidad social y económica. Tal podría ser el caso de Asturias y la minería del carbón. Sin embargo, los análisis realizados concluyen igualmente en el escaso tratamiento que el cine ha prestado a la representación del trabajo minero y sus riesgos²².

¿Cuál es el patrón de representación en esas excepciones en que lo laboral se sitúa más allá de su mera concepción como telón de fondo de la acción fílmica o de la definición del personaje? Monterde ha sintetizado los momentos en los que el trabajo emerge en el encuadre: cuando se interrumpe (la huelga), cuando se pierde o se carece de él (el desempleo y la emigración) y, por supuesto, cuando desde

algunos de esos contextos de producción a los que me he referido anteriormente (desde el cine socialista hasta algunas producciones de Hollywood, pasando por el cine del nazismo) se exalta el trabajo al servicio de una determinada ética o de la propaganda política²³. Sin duda, la estrategia de dramatización del trabajo, de emergencia en el relato fílmico, que resulta más interesante desde nuestro punto de vista es la representación de las condiciones de trabajo. Pocas veces la seguridad/inseguridad laboral o los ritmos de trabajo son objeto de atención fílmica en sí mismos, sino que por el contrario acostumbran a ejercer su influencia sobre la globalidad de la actividad en que se ven inmersos los protagonistas, sobre su vida extralaboral o actuando como desencadenantes de acciones «espectaculares» como la huelga²⁴. Como señala Monterde, el principal catalizador de la denuncia de las malas condiciones de trabajo es el accidente laboral. Y entre ellos, el más frecuentemente tratado por el cine es el accidente minero, aunque no faltan los ejemplos referidos al sector de la construcción, el textil, la industria petrolera o la nuclear, entre otros. El accidente laboral actúa como clímax argumental o bien es el propio desencadenante de la acción fílmica²⁵. Los trabajos de Monterde y de Sánchez Noriega dan cumplida cuenta de los ejemplos existentes. Sí mencionaré una producción española reciente que me resulta significativa en este sentido, en la que el accidente laboral actúa de espoleta del

20 Sánchez Noriega 1996, p. 16-21.

21 Monterde, José Enrique. ¿España va bien? La temática sociolaboral en el cine español. *Sociología del Trabajo*, 2001, núm. 43, 119-137.

22 De la Madrid Álvarez, Juan Carlos. Imágenes en movimiento de los mineros asturianos. *Sociología del Trabajo*, 2001, núm. 42, 65-94.

23 Monterde 1997, p. 25-57.

24 Monterde 1997, p. 27.

25 Monterde 1997, p. 27.

relato fílmico y en el que de forma indirecta la investigación del mismo proporciona una lectura sugerente de los determinantes sociales del riesgo. Me refiero a *La suerte dormida* de Ángeles González-Sinde (2003).

Las enfermedades laborales y las causadas por la contaminación ambiental de la industria son, si cabe, especímenes más escasamente tratados en la filmografía. Sí existen algunos ejemplos significativos en el género documental. *Morts à cent pour cent* (J. Lefaux, 1980), que explora las consecuencias de las silicosis en una comunidad hullera francesa²⁶, o *Alice-A fight for life* (J. Willis, 1982), un docudrama que reconstruye el drama de las víctimas del amianto y a la que me referiré más adelante, son algunas de esas excepciones. La diferencia en el tratamiento fílmico reside en la centralidad que en ellos juegan la enfermedad profesional y sus implicaciones sociales.

4. EL CINE COMO AGENTE DE CAMBIO

He optado deliberadamente por evitar incluir en mi relato un listado de películas relevantes. Haberlas haylas y aunque un buen puñado de ellas me son conocidas, prefiero remitir al lector a las obras antes citadas para ilustrar su análisis. En este último apartado, ceñiré mi reflexión a un par de producciones que incorporan en su argumento el problema de los riesgos laborales y que he empleado asiduamente en mi actividad docente. Intentaré mostrar dos ejemplos de cómo el cine puede modificar la concepción del problema de la salud laboral del público. En un caso a nivel

micro, en el aula universitaria, y en el otro caso a nivel *macro*, en el contexto de la sociedad británica de comienzos de los años ochenta. El primer ejemplo hace referencia a *Daens* (S. Coninx, 1992), una producción belga que, a pesar de recibir una nominación a los Oscar como mejor película de habla no inglesa (1993), tuvo una muy escasa difusión en nuestro país. Ambientada en la ciudad flamenca de Aalst, importante centro fabril, la película narra parte de la biografía del sacerdote católico Adolf Daens (1839-1907). La película muestra las duras condiciones de vida y trabajo en la industria textil, proporcionando una vívida descripción del pauperismo, del trabajo infantil y de los mecanismos de dominación en la fábrica y nos acerca a las posiciones adoptadas por los diferentes agentes sociales frente al fenómeno de la pobreza industrial. En particular muestra la actitud beligerante de Daens, coetánea a la promulgación de la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII (1891), y las reticencias del partido católico y de la propia jerarquía católica local a apoyar los nuevos postulados del «catolicismo social»²⁷.

Durante algunos años he empleado esta película con el alumnado de medicina de la Universidad de Granada en un seminario titulado «Cine, historia y medicina» impartido con la profesora Medina Doménech. La experiencia docente y la sistemática de trabajo están descritas en otra publicación²⁸ pero me gustaría incidir en algunas particularidades del trabajo con *Daens*. En primer lugar, la película era empleada para explorar el problema de la pobreza industrial e ilustrar el discurso médico elaborado por los higienistas

26 No he tenido ocasión de ver este documental que es mencionado por Monterde 1997, p. 27.

27 Para una descripción amplia de su argumento véase Sánchez Noriega 1996, p. 117-119.

28 Menéndez Navarro, Alfredo; Medina Doménech, Rosa M.ª Cine, Historia y Medicina. Seminario de la asignatura de Historia de la Medicina. *Conecta. Suplemento 1*, 2001. Accesible en <http://www.dsp.umh.es/conecta/>

finiseculares para explicar la desigualdad social. A diferencia de otras películas empleadas en el seminario, *Daens* no tiene protagonistas médicos (la clase médica apenas está representada por una comisión de higienistas que visitan las fábricas tras las protestas obreras) ni mostraba espacios y prácticas asistenciales. En consecuencia, era la película sistemáticamente elegida por los grupos de estudiantes en último lugar, producto del descarte. Y eran precisamente estos grupos los que experimentaban el mayor cambio, ya que se trataba del film que generaba un mayor nivel de identificación y empatía entre el alumnado (insisto, sin tener un solo protagonista o personaje secundario de carácter sanitario). El análisis de la película proporcionaba, además, dos ventajas para el alumnado. Una común a todos los grupos y reiteradamente señalado como una ventaja del uso docente del cine: hacer más significativo el aprendizaje, al combinar el estudio de un problema (en este caso el discurso médico sobre la pobreza) con las propias experiencias vitales del alumnado, que se identifica, se posiciona o se conmueve con la propuesta cinematográfica. La segunda, ofrecer una lectura multidimensional de problemas como la siniestralidad laboral, la violencia en el trabajo o el empleo de menores. Se trata de temas abordados en la película y que permitían al alumnado elaborar explicaciones complejas. Siguiendo el patrón ya descrito, *Daens* incorpora una secuencia de un accidente laboral de un menor empleado en la recogida de la borra del telar que fallece aprisionado entre los bastidores y que actúa como detonante de la revuelta obrera. La secuencia proporciona una lectura de las causas inmediatas del accidente al tiempo que la película perm i-

te evidenciar los determinantes sociales que explican la asunción del riesgo y, por ende, la producción del accidente (los bajos salarios, la necesidad familiar de recurrir al trabajo infantil, las largas jornadas y los ritmos de trabajo, la deficiente alimentación y las penosas condiciones de vida, etc.). Eran precisamente estos factores los que cobraban especial valor explicativo en las interpretaciones que el alumnado hacía del accidente. En síntesis, el trabajo con *Daens* provocaba un cambio sustancial en la percepción que los estudiantes tenían de los problemas de salud laboral y, sin duda, estimulaba su interés crítico por el pasado y el presente de este asunto.

El segundo ejemplo del impacto y la capacidad de influencia de una producción cinematográfica para cambiar la percepción social de un problema —lo que algunos autores denominan la agencia histórica del cine²⁹— lo proporciona el documental británico *Alice-A fight for life* (John Willis, 1982), a cuyo estudio ya he dedicado una publicación específica de donde proceden las reflexiones aquí incluidas³⁰. La emisión en la cadena británica de televisión ITV en julio de 1982 en horario de máxima audiencia de este docudrama basado en la historia de Alice Jefferson, una trabajadora británica de 47 años fallecida a causa de un mesotelioma pleural causado por la exposición al amianto, generó una reacción pública de dimensiones imprevistas.

El reportaje, narrado por el propio Willis, tenía una duración de 90 minutos. Arrancaba con secuencias de las minas de amianto canadienses mostrando el proceso de extracción y con menciones a su valor económico («oro blanco» lo denominaba la población local), al crecimiento de las importaciones en el Reino

29 Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Editorial Ariel, 1995.

30 Menéndez Navarro 2007.

Unido «a pesar de las alarmas sanitarias de mediados de los setenta» y a la omnipresencia del amianto en las sociedades industriales. Un fundido mientras el narrador señalaba su capacidad para matar daba paso a las impactantes secuencias que presentaban a las víctimas del amianto. El primer testimonio correspondía a Mary Johnson, una enferma terminal de cáncer de pulmón y asbestosis en avanzado estado de caquexia que debió testificar ante el jurado postrada en su cama y que, según el narrador, falleció al día siguiente de testificar. El segundo testimonio, algo menos dramático, era el de Ray Price, un enfermo de asbestosis, «la tradicional imagen pública de la enfermedad del amianto», del que se mostraba su dificultad para caminar salvando una pendiente, y cuya respiración trabajosa servía de fondo a la banda sonora. El tercer testimonio era el de Alice Jefferson, enferma de mesotelioma pleural difuso, del que se informaba era «inexorablemente mortal». Alice trabajó en su juventud (con 17 años) durante 9 meses en la planta de la *Cape Asbestos* de Acre Mill (Yorkshire). Entrevistada en su propia cama, Alice relataba las condiciones de trabajo («era como remover heno en un lugar cerrado, todo ..., todo estaba cubierto por un espeso polvo blanco, se te metía en los ojos, en la nariz, ... se acumulaba en las ventanas de la nariz») y la total ausencia de información y conciencia sobre los riesgos («nos hacíamos pelucas de amianto y nos las poníamos en la cabeza»). La secuencia finalizaba con unos dramáticos primeros planos de Alice mientras respondía al narrador-entrevistador sobre su reacción al comunicarle el médico su grave padecimiento:

“Me puse a saltar por la habitación como una rana. Sí, eso es lo que hice. Intuía que tenía algo serio, porque no mejoraba y me limité a decir “ha venido para decirme que todo ha terminado ¿verdad?”. Él dijo “sí”. Y le pre-

gunté “¿cuánto tiempo me queda?”. Me contestó “de tres a seis meses”. Y cuando piensas que todo ello es el resultado de trabajar por un sueldo en un trabajo que no considerábamos que fuese peligroso, que nunca se nos ocurrió pensar que encerrara ningún peligro, me siento muy desgraciada. Porque quiero decir que sólo tengo 47 años, pero tuve una niña a los 43, ¿sabe? aún es muy pequeña y a mí sólo me quedan 6 meses de vida, tengo muchas razones para sentirme desgraciada. Pero me preocupa no poder ver sus mejores años. Ver a nuestro ..., y ... y nuestra Patsy sólo tiene 5 años. No sé, no sé si es una postura egoísta a no, pero creo que todas las madres quieren ver crecer a sus hijos y a mí también me hubiera gustado verlos crecer y cuidarlos. Por eso los tuve ¿no le parece? Para poder disfrutarlos y verlos situados en la vida. Esto que me ocurre no es justo”.

El cuarto testimonio presentado era el de Georgina, una mujer de 52 años que sufría un carcinoma pulmonar causado por la exposición al amianto durante los apenas dos años que trabajó en una fábrica londinense en su adolescencia. Extremadamente delgada —había perdido casi la mitad de su peso— y con aspecto avejentado, Georgina relataba al entrevistador los terribles dolores provocados por el cáncer: «Jamás hubiese supuesto que en el mundo pudiese existir un dolor como éste, pero existe. Y cuando empieza la única solución es aguantar y gritar».

El recurso de utilizar los testimonios de Mary, y particularmente de Alice y Georgina, debió generar un fuerte impacto en la audiencia al mostrar cuerpos caquéticos que en el imaginario colectivo estaban reservados para las víctimas de los campos de concentración. Tras esta impactante presentación de las víctimas, el documental refería las evidencias científicas y empíricas existentes en poder del gobierno británico y de los empresarios del

sector sobre los riesgos del amianto desde comienzos del siglo XX. Un bloque de entrevistas con reputados expertos servía para desmontar uno de los argumentos reiterados durante los años setenta por las empresas del sector: la inocuidad del amianto blanco (cristolita), de uso más extendido, frente al carácter lesivo del amianto azul (crocidolita). A continuación se exploraba el problema del amianto en los Estados Unidos marcado –según el documental– por el apoyo gubernamental a las víctimas y por la obtención de importantes compensaciones económicas para los afectados.

El desenlace fatal del caso de Georgina a sus 52 años, con imágenes de su funeral, y la denegación por parte de la Seguridad Social británica de su solicitud de pensión por enfermedad profesional unos días antes del óbito servían de antesala al abordaje del problema de las compensaciones a las víctimas en Gran Bretaña. El documental presentaba una larga lista de casos tan flagrantes como el de Georgina en los que la Seguridad Social no reconoció el origen profesional de los padecimientos, todos ellos apostillados con los datos de la necropsia posterior acreditando su naturaleza laboral. Los casos reconocidos los hicieron tras larga espera y con una cuantía ínfima. Para aquellos casos que acudían a la vía judicial, como el de Alice, el camino no resultaba más agradable. Alice se mostraba indignada con la oferta de la *Cape Asbestos*: «... lo que me ofrecen ni siquiera compensa soportar este dolor durante una semana».

La última parte del documental exploraba la realidad empresarial del amianto en Gran Bretaña, que involucraba a 800 empresas, y la disparidad existente entre los registros y testimonios empresariales y las evidencias obtenidas por el equipo de investigación del programa sobre cumplimiento de normativas industriales y ambientales y sobre reconocimiento

de afectados. La penúltima secuencia del documental corresponde a la entrevista realizada a Alice en el Hospital Overgate de Yorkshire unas semanas antes de su fallecimiento, cuando acababa de conocer el fallo judicial sobre su indemnización. Alice muestra su desencanto y la necesidad de seguir luchando.

La emisión del documental en el Reino Unido tuvo efectos inmediatos. Además del movimiento de solidaridad en torno al caso de Alice Jefferson –con miles de llamadas y cartas a la productora para ofrecer ayuda a su familia y a las de otras víctimas del amianto– la emisión tuvo implicaciones legales y económicas. Una semana después de su difusión, el gobierno británico redujo a la mitad el nivel máximo de exposición al amianto, además de poner en práctica otras recomendaciones del *Advisory Committee on Asbestos* postergadas desde 1979. Además, los testimonios y evidencias aportados por el realizador y el equipo de investigación fueron escuchados en el Comité de Empleo de la Cámara de los Comunes en 1983. Entre 1984 y 1989, el gobierno británico introdujo regulaciones más estrictas e impulsó nuevas medidas de compensación a los afectados. En el ámbito económico y laboral, las implicaciones no fueron menos llamativas. Las acciones de las principales empresas británicas del amianto perdieron buena parte de su valor en bolsa. Se produjeron huelgas en algunas de las factorías y un incremento sustancial de las denuncias obreras sobre condiciones de trabajo. Y lo que resulta más determinante, la opinión pública transformó sustancialmente su percepción de los riesgos del amianto y comenzó una creciente concienciación social. Una concienciación que se mantiene en nuestros días gracias a la labor de las asociaciones de víctimas, los sindicatos y los medios de comunicación. En otros países, como Francia, el problema alcanzó un gran impacto mediático a

mediados de los años noventa, bien que visibilizado no como un problema de salud laboral sino de contaminación ambiental³¹.

La exhibición y discusión de este documental en el aula (en concreto con residentes de primer año de la especialidad de medicina del trabajo y con alumnos de doctorado) no ha proporcionado, sin embargo, los dividendos esperados. El relato de las víctimas, sus experiencias laborales y vitales, sus percepciones del riesgo, cómo la actividad laboral condicionó sus vidas de forma insidiosa y mortal, la exclusión social que lleva aparejada la propia enfermedad son elementos que conmueven al alumnado y estimulan su acercamiento crítico al tema. No obstante, el documental privilegia la interpretación del problema como el resultado de una larga cadena de ocultaciones de la «verdad científica» a la población laboral y general por parte del empresariado y los responsables gubernamentales, así como una minimización de los riesgos por parte de los expertos y profesionales médicos implicados.

Ello favorece que en el alumnado prevalezcan las interpretaciones maniqueas sobre «buenos» y «malos» científicos o empresarios, lo que a mi juicio resta posibilidades a las oportunidades que el documental podría tener para transformar y enriquecer la concepción de los riesgos laborales, sus complejos determinantes y las formas de abordarlos.

Parece evidente que el cine nutre, en un porcentaje muy superior al de otros medios de comunicación de masas, el imaginario colectivo de nuestra sociedad. La capacidad de emocionar, de involucrar al espectador, de dar voz a las víctimas y de incorporar valores propios de otras culturas ajenas al mundo experto, lo convierten en un instrumento extraordinario para contribuir a superar el reduccionismo de la cultura experta y un eficaz instrumento de denuncia y estímulo del debate social. Lógicamente, ello depende de la mirada de los realizadores y de su elección o compromiso para situar al mundo laboral, a sus riesgos y su prevención en el objetivo de la cámara.

31 Henry, Emmanuel. *Amiante: un scandale improbable. Sociologie d'un problème public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.



Un día más. 1915. Inocencio Medina Vera.
Mº del Prado, depósito en Murcia Mº BB.AA.



Encendiendo la mecha, 1924.
Julio Romero de Torres. Maxam y Fundación Unión Española de Explosivos.