

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE LOS TRABAJADORES DE LAS EMPRESAS RECUPERADAS EN LOS DOCUMENTALES DE ARGENTINA. CUATRO ESTUDIOS DE CASO

DOSSIER

TERESA ÁLVAREZ MARTÍN-NIETO - sieteseptiembre@hotmail.com

Universidad Complutense de Madrid, Instituto Universitario de Investigación José Ortega y Gasset.

FECHA DE RECEPCIÓN: 03-06-17

FECHA DE ACEPTACIÓN: 28-08-17

Resumen

Este artículo se propone indagar en las imágenes comunes que cuatro documentales argentinos han construido en torno a la identidad de los sujetos que participaron en el proceso de recuperación de empresas en el contexto de la crisis argentina de 2001. Se estudian los documentales de Darío Doria *Grissinópolis, el país de los grissines* (2005); Daniele Incalcaterra, *Fasinpat, fábrica sin patrón* (2004); Virna Molina y Ernesto Ardito, *Corazón de fábrica* (2008) y las producciones de los grupos Contraimagen y Boedo Films *Brukman, la trilogía + Cuatro estaciones* (2002-2004). A través de un análisis de contenido, se llega a la conclusión de que las cintas han elaborado una identidad laboral conservada de los trabajadores de las empresas recuperadas. Una imagen que pone de manifiesto cómo estas producciones promovieron la constitución de la fuerza social que dio legitimidad a la autogestión.

Palabras clave: Documental argentino - Empresas recuperadas - Análisis de contenido - Crisis 2001

Abstract

This article intends to investigate in the common images that four Argentine documentaries have built around the identity of the subjects that participated in the process of recovery of companies in the context of the Argentine crisis of 2001. We study the documentaries of Dario Doria, *Grissinópolis, el país de los grissines* (2005); Daniele Incalcaterra, *Fasinpat, fábrica sin patrón* (2004); Virna Molina and Ernesto Ardito, *Corazón de fábrica* (2008) and the productions of the groups Contraimagen and Boedo Films *Brukman, la trilogía + Cuatro Estaciones* (2002-2004). Through a content analysis, it is concluded that the tapes have produced a preserved labor identity of the workers of the recovered companies. An image that shows how these productions promoted the constitution of the social force that gave legitimacy to self-management.

Keywords: Argentine documentary - Recovered companies - Content analysis - Crisis 2001

Introducción

La entrada en el siglo XXI trajo consigo una de las crisis más importantes de la historia de Argentina. Su punto más visible se produjo los días 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando las protestas populares desatadas por el anuncio del entonces presidente de la República, Fernando de la Rúa, del establecimiento del estado de sitio en el país, pusieron de manifiesto la grave situación económica, política y social que atravesaba los argentinos. Un estallido social que funcionó como catalizador, pues provocó la ruptura del modelo que había regido la economía argentina desde la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y que se extendió hasta entonces. Basado en políticas neoliberales, el agotamiento de dichas medidas y sus nefastas consecuencias extendieron la desconfianza en la población civil hacia partidos políticos e instituciones, crisis de representación en el sistema democrático que dio lugar al aumento de la protesta social y al surgimiento en la esfera pública de nuevos actores sociales. Las empresas recuperadas por sus trabajadores fue uno de ellos.

Estas experiencias no eran nuevas en Argentina, ya que forman parte de la dilatada historia del movimiento obrero argentino y de su intenso pasado de lucha (Davolos y Perelman, 2005). No obstante, la extensión de este fenómeno sí resultó novedosa y original, pues desde finales de la década de los 90 hasta el año 2004 se registraron más de 200 casos a lo largo y ancho del país, que proporcionaron una fuente de trabajo a más de 10.000 personas (Ruggeri, Martínez y Trincherro, 2005). Estas recuperaciones de empresas se oponían a los efectos que la crisis podía acarrear sobre los trabajadores, que abarcaban la pérdida de sus puestos, de su condición de asalariados y sustento familiar, pero que, sobre todo, ponían en peligro la continuidad de su identidad laboral. De hecho, estos emprendimientos constituyeron una alternativa al sistema económico que había desencadenado la crisis, ya que con la autogestión de empresas aparecieron “proyectos colectivos autónomos, capaces de gestar nuevas condiciones legales, productivas, económicas, comerciales y políticas allí donde lo que aparecía como horizonte era la desaparición definitiva de empresas” (Hudson, 2012: 166-167).

La autogestión de empresas en Argentina ha sido objeto frecuente de interés del cine y del vídeo documental argentinos. La apuesta no suponía ninguna novedad en este país, ya que este género, y en concreto los relatos que reflejan los conflictos laborales, han tenido un

importante recorrido en su historia. Los trabajos de los grupos militantes Cine Liberación, como la película dirigida por Fernando Solanas *Los hijos de Fierro* (1975); y Cine de la Base, entre los que destacan las cintas de Raymundo Gleyzer *Los traidores* (1973) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), todos ellos realizados en la década de los años 70, fueron los pioneros. A ellos se sumaron, ya en democracia, las miradas de otros realizadores, como fue el caso de los integrantes del grupo Cine Ojo Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, que dirigieron *La noche eterna* (1991). Una tendencia que de nuevo se registró en el contexto de la crisis de 2001, a través de los trabajos de un resurgido cine militante nacional y de distintos realizadores independientes comprometidos con la realidad social de ese momento. Así, y además de los analizados en este texto, los grupos de videoactivistas argentinos Contraimagen, Ojo Obrero y Alavío han retratado en sus trabajos estas experiencias. Lo mismo sucede con los documentales de Carlos Castro *Abierto por quiebra* (2003) y uno de los últimos trabajos de Fernando Solanas, *La dignidad de los nadies* (2005), entre otros realizadores individuales (De la Puente, 2011).

Tales documentales funcionaron como tramas que dieron sentido a la realidad que narraban (Culler, 2000), proyectando identidades de los protagonistas del fenómeno de la recuperación de empresas. Ello se debe a que el documental es un género cinematográfico que cumple varios roles, como “ofrecer a los espectadores representaciones y similitudes, incidir en los puntos de vista de individuos, grupos o entes diversos y, especialmente, exponer una defensa o una oposición acerca del mundo narrado (Nichols, 1997: 153-154). Estas funciones sintetizan el objetivo del presente artículo. El mismo se propone analizar qué imágenes comunes de la protesta social en Argentina, y en concreto, de los trabajadores que participaron en la recuperación de empresas en el contexto de la crisis de 2001, han construido cuatro documentales producidos en ese periodo.

Metodología

La metodología utilizada para alcanzar este objetivo ha sido el análisis de contenido, que se define como el conjunto de técnicas que facilitan el acceso a la información que todo texto oculta en su expresión (Piñuel y Gaitán, 1995). En concreto, este estudio se ha aproximado a la presencia cuantitativa de los trabajadores (número de personajes que suponen y

número de veces que aparecen con respecto a sus pares varones), así como al rol que estas desempeñan en los documentales y cómo son construidos en ellos. Para hallar la primera categoría se han tenido en cuenta las aportaciones de Algirdas Julius Greimas (1971), teórico estructuralista que desarrolla una oposición binaria de las unidades del relato, distinguiendo la existencia de tres ejes: el eje del deseo, búsqueda o propósito (sujeto-objeto), el eje de la ayuda auxiliar u obstaculación (ayudante-oponente) y el eje de la comunicación (destinador-destinatario). De igual modo, se ha abordado la manera que los documentales tuvieron de configurar a tales trabajadores en tanto personajes, para lo que se ha acudido a la teoría de la triple dimensión narrativa, desarrollada por Lajos Egri (2004). En concreto, se han analizado las categorías que componen tanto su dimensión física (edad, sexo, nacionalidad, aspecto físico y forma de vestir), como su dimensión sociológica (nivel socio-económico, relaciones familiares, trabajo y organización de la actividad, actividades que realiza y marco espacial en el que se mueven) y psicológica (nivel cultural, conflictos que atraviesan e ideología). Dadas las particularidades del medio, el análisis se completa con las indicaciones de David Bordwell y Kristin Thompson (1995) y Bill Nichols (1997), mediante las cuales se explican las técnicas cinematográficas más sobresalientes que se desprenden de los documentales. La selección de estos documentales responde a la relevancia que obtuvieron en términos de difusión. En este sentido, el documental *Grissinópolis, el país de los grissines* fue estrenado el 4 de agosto de 2005 en los cines Tita Merello y Cosmos de Buenos Aires. Permaneció en cartel durante cuatro semanas en ambos espacios. El 14 de agosto de 2007 fue emitido en el programa “Ficciones de lo real” de la Televisión Pública Argentina en horario de máxima audiencia. Previamente (el 19 de enero y el 21 de junio de ese año) había formado parte de la programación del canal de la televisión por cable iSat. También integró la competencia oficial del Festival Internacional de Cinéma de Nyon (Suiza). Por su parte, *Fasinpat, fábrica sin patrón* se estrenó el 25 de septiembre de 2004 en el cine Malba de Buenos Aires, permaneciendo en cartel a lo largo del mes siguiente. También fue emitido por el programa “Ficciones de lo real” de Canal 7, el 17 de abril de 2007; y en la televisión suiza RSI TV. En formato DVD vendió más de 7.000 copias y, a través de la red social YouTube, ha registrado más de 30.000 visualizaciones. Por su parte, *Corazón de fábrica y Brukman + Cuatro estaciones* se caracterizan por haber desarrollado un importante circuito de exhibición

alternativa, basado en su proyección y posterior debate con el público asistente en asambleas populares, universidades o centros culturales, entre otros espacios de esta índole. A su vez, el trabajo de Virna Molina y Ernesto Ardito recorrió un importante circuito de festivales nacionales e internacionales, lo que le hizo merecedor de distintos premios y reconocimientos. En redes sociales como YouTube lleva registradas 17.000 visitas y, en Vimeo, 13.000.

Resultados

Construyendo héroes colectivos

Del análisis de contenido de los documentales se desprende, en primer lugar, que en las cuatro cintas analizadas los trabajadores de las empresas recuperadas constituyen el rol de sujeto. Esta característica estructural viene determinada por el objetivo que persiguen los personajes en las distintas narraciones: el reingreso en la empresa, en el caso de los trabajadores de Brukman; la aprobación de una ley de expropiación de la fábrica, en Grissinópolis; así como superar un posible desalojo y la expropiación de la empresa, en la experiencia de control obrero de Zanon que reflejan *Corazón de Fábrica* y *Fasinpat, fábrica sin patrón*. Este propósito queda asociado a la conservación de su identidad laboral en una coyuntura de crisis económica y los convierte, a su vez, en héroes colectivos de los relatos (Sánchez Escalonilla, 2002).

Esta última condición se materializa a través de los numerosos obstáculos que superan para alcanzar su meta. Los mismos pasan por hacer frente a amenazas y presiones externas que reciben (como la influencia que los antiguos propietarios ejercen sobre los clientes o los intentos de desalojo que promueve el Estado), así como por desarrollar y liderar distintas acciones de protesta y resistencia social (como manifestaciones y otras acciones de protesta así como ruedas de prensa para difundir su causa). Un rol de sujeto que, en paralelo, se ve reforzado y tiene su correlato cuantitativo en el carácter protagónico de los trabajadores de las empresas recuperadas. Así, en *Brukman, la trilogía + Cuatro estaciones*, los trabajadores de la empresa acaparan el 82% de las apariciones con diálogo, una cifra que disminuye hasta el 64% si se tienen en cuenta las apariciones de los obreros de *Grissinópolis, el país de los grissines*. Por su parte, a pesar de las diferencias en torno a la pluralidad de actores que participan en los documentales (19 frente a 67, respectivamente), tanto en *Fasinpat, fábrica*

sin patrón como en *Corazón de fábrica* los trabajadores constituyen el 77% del total de apariciones con diálogo.

La fábrica como parte de la vida

La descripción de la dimensión física de los sujetos contiene datos referentes a cinco indicadores: edad, nacionalidad, sexo, aspecto físico y vestuario. Con respecto al primero de ellos, la edad, todos los documentales hacen hincapié en que las ocupaciones de empresas fueron llevadas a cabo por trabajadores mayores, con una dilatada trayectoria en las mismas. Un ejemplo de ello es expuesto al inicio de *Grissinópolis, el país de los grissines* cuando se proyecta la visita de una operaria a la Universidad de Buenos Aires solicitando apoyo para el fondo de huelga de los trabajadores. En la secuencia se reproduce la petición de esta a un grupo de estudiantes, para la cual utiliza las siguientes palabras: “Queremos seguir dentro de la fábrica porque la queremos. Tenemos más de 40 años cada uno y llevamos más de 20 años dentro de la empresa. Es parte de nosotros” (02.45-02.57). Unas declaraciones que subrayan no solo el esfuerzo y el tiempo dedicado a la actividad laboral, sino que asocian la trayectoria vital de los protagonistas con la empresa que han ocupado, remarcando la importancia que tiene para ellos.

El segundo de los indicadores, la nacionalidad de los sujetos, no es especificado en los documentales estudiados. Si bien la bibliografía sobre la recuperación de empresas en Argentina destaca que un alto porcentaje de los protagonistas de estas experiencias fueron migrantes procedentes del interior o de países limítrofes, ninguno de los relatos analizados expone explícitamente el origen de estos. Es cierto que en algunas apariciones se aprecian rasgos físicos que pueden mover a reafirmar los datos expuestos anteriormente, pero estos nunca son constatados. Únicamente en una secuencia se explicita la procedencia de una trabajadora. La reproduce *Corazón de fábrica* y en ella se ofrece el testimonio de una cocinera de origen chileno, víctima de la última dictadura militar del país (1973-1990) que, tras formar parte del movimiento de desocupados de la provincia de Neuquén, entra a trabajar en la empresa bajo la gestión obrera.

El análisis de los documentales devuelve resultados más nítidos con respecto al sexo de los sujetos. Esta afirmación se constata, de un lado, en las apariciones con diálogo de *Grissinópolis, el país de los grissines* y *Bruckman, la trilogía + Cuatro estaciones*, que brindan mayor

protagonismo a las mujeres (83% de las apariciones frente al 17% y 56% frente a 44%, respectivamente) que a los hombres. Por el contrario, *Fasinpat, fábrica sin patrón* no registra ninguna aparición con diálogo de protagonistas femeninas mientras que las trabajadoras en *Corazón de fábrica* ocupan solo cinco apariciones con diálogo, del total de 99 apariciones que el relato muestra de los trabajadores de la empresa. Los resultados de la experiencia de Zanon no suponen, sin embargo, que la presencia femenina en los documentales esté infrarrepresentada, puesto que en la plantilla –de más de 450 empleados– las mujeres constituían una cifra muy baja: en torno a 30. Asimismo, los datos del relato sobre la experiencia de Brukman tampoco ofrecen una sobrerrepresentación femenina, ya que reproducen la situación real de esta organización, que estaba constituida en su mayoría por mujeres. El desajuste sí tiene lugar, en cambio, en el documental sobre la fábrica Grissinópolis. En este caso las mujeres que participaron en la ocupación de la fábrica fueron únicamente cinco, de un total de dieciséis empleados, cifra que se sitúa muy por debajo del porcentaje de apariciones con diálogo que ocupan en el documental y que da lugar a nuevas lecturas de este dato, como es el liderazgo ejercido por las trabajadoras de algunas empresas recuperadas (Di Marco y Palomino, 2004).

El aspecto físico constituye el cuarto indicador de la dimensión física de los sujetos. En el caso de los hombres, los documentales proyectan un aspecto predominantemente natural, con cara afeitada y pelo corto. En las representaciones de sus pares femeninas la imagen es similar: el maquillaje que aparece es escaso y predomina el pelo largo y suelto, poco cuidado. A su vez, hombres y mujeres son portadores de unos rostros en los que se constata la mella que el trabajo ha hecho en ellos, situación que se percibe a través de una abultada presencia de arrugas. Todas estas características subrayan que la importancia que los protagonistas de los documentales otorgan a su aspecto físico es secundaria, en detrimento de su apuesta por alcanzar la solución al conflicto en el que están sumergidos.

El vestuario es el último de los indicadores de la dimensión física de los sujetos. Este dato es significativo porque explica que la indumentaria, y en concreto el uniforme de trabajo que visten los protagonistas de los documentales, funciona como un mecanismo de identificación de los trabajadores con la empresa que han ocupado. El vínculo es observable tanto en *Fasinpat, fábrica sin patrón* y *Corazón de fábrica*, documentales en los que los obreros de Zanon aparecen siempre vestidos con el uniforme de la empresa (camisa y pantalón marrón)

independientemente de la actividad que realice, como en el documental sobre la experiencia de Brukman, en el que los sujetos –en su mayoría mujeres- son representados con el uniforme corporativo (bata azul de manga corta) en la mayoría de las ocasiones. Del mismo modo, en *Grissinópolis, el país de los grissines* también está presente este indicador, aunque solo se utiliza durante las acciones relacionadas con el desempeño del trabajo.

La descripción de la dimensión física de los sujetos permite establecer una primera aproximación a la identidad de los sujetos de las empresas recuperadas. Así, los documentales proyectan que la recuperación de empresas se llevó a cabo por unos protagonistas alejados de los ardores juveniles o de pasiones revolucionarias, a pesar de la profunda crisis económica e institucional en la que estaban sumergidos. Por el contrario, se muestra un grupo de trabajadores de más de 40 años, curtidos, con mucho tiempo dedicado a una actividad profesional concreta: la de la empresa que ocupan. La permanencia en la fábrica y su edad transmiten una idea, “la fábrica es nuestra”, que se ve reforzada por el resto de indicadores que configuran esta dimensión de representación, los cuales ahondan en la necesidad de mantener viva la cultura del trabajo. Esta inclinación es perceptible en la escasa importancia que se otorga al aspecto físico individual, frente al interés de obtener un resultado positivo con respecto a la ocupación de la empresa, así como en el rol que desempeña en los documentales la indumentaria que portan los trabajadores, identificándolos y vinculándolos inexorablemente a la fábrica ocupada. Todos estos datos proyectan una identidad positiva de los trabajadores: son personas que tienen claros sus objetivos y están capacitados para lograrlos. Los mismos, tarde o temprano, van a ser alcanzados.

Beneficios de la autogestión

La descripción de la dimensión sociológica contiene el análisis de los siguientes indicadores: nivel socio-económico, relaciones familiares, organización del trabajo, actividades realizadas y marco físico en el que se mueven los sujetos de los documentales. En lo que respecta al primer indicador, el nivel socio-económico de los sujetos, estos presentan un estatus bajo e inestable, aspecto que funciona como motor para hacerse con el control de la empresa y causa que aparece en los cuatro documentales estudiados. El caso más explícito se reproduce en *Control obrero*, la primera parte de la trilogía sobre Brukman. Este documental

reconstruye la degradación de las condiciones salariales del personal mientras trabajaban bajo la gestión de los dueños de la empresa, y se posiciona a favor de la decisión de los trabajadores de ocupar la misma. Para ello, se vale de la entrevista interactiva a dos operarias mientras que el contracampo de la pantalla proyecta el funcionamiento de la planta, con apariciones intermitentes de obreras trabajando en sus máquinas de coser. El resultado que esta estrategia discursiva genera es la connotación de un segundo significado (Barthes, 2009: 11-27), que añade valor al contenido de las palabras pronunciadas en la entrevista: la capacidad de los trabajadores para gestionar de manera autónoma la empresa, en contraposición a la situación que padecían antes.

El segundo indicador de la dimensión sociológica está compuesto por el análisis de las relaciones familiares que proyectan los sujetos. Estas también se registran en todos documentales y nuevamente funcionan como motivo para ocupar la empresa, ya que muestran a los trabajadores como los responsables y sustentos de sus familias. Un ejemplo es reproducido en *Grissinópolis, el país de los grissines*, que se sirve de las palabras de la operaria que visita la UBA para subrayar esta condición, como se deriva de sus declaraciones: “Queremos seguir trabajando, primero porque tenemos familias. Tenemos chicos que están estudiando, que tienen la ilusión de llegar a una universidad como ustedes” (03.27-03.40). Asimismo, durante la alocución la cámara registra, a través de primeros planos, el rostro de algunos de estos jóvenes y muestra en uno de los encuadres sus apuntes, en los que puede leerse el título de la obra de Thomas Khun *Las revoluciones como cambios del concepto del mundo*. Un nuevo elemento, también en clave metafórica, que justifica el proceso que los obreros están llevando a cabo.

La (nueva) organización del trabajo es el tercero de los indicadores de la dimensión sociológica. La misma caracteriza la autogestión por tres elementos: una nueva estructura interna, distribución equitativa de ingresos y participación activa de los trabajadores en la toma de decisiones de la organización. El primero de ellos, la estructura interna de la empresa tras la ocupación y posterior autogestión a cargo de los trabajadores, es expuesto en *Corazón de fábrica* y *Brukman, la trilogía + Cuatro estaciones*. Ambos relatos insisten en que la autogestión ha supuesto horizontalidad, ausencia de jerarquías y nuevos beneficios, por ejemplo, en las relaciones entre trabajadores. Este dato es registrado en el relato sobre la experiencia de *Brukman* a través del seguimiento, cámara al hombro, de los movimientos de

un trabajador por las distintas secciones de la empresa, explicando la nueva estructura interna. Durante el recorrido, este subraya: “Lo que ahora se hace es distinto. Acá la gente tiene más libertad, se trabaja con más tranquilidad, uno no se siente oprimido. Es un cambio total que existe en relación con lo que era antes” (16.04-16.20). El segundo elemento generado por la nueva organización interna, la retribución de los trabajadores, aparece explícitamente en *Corazón de fábrica* y en *Fasinpat, fábrica sin patrón*. Ambos documentales insisten en que los ingresos que obtienen los integrantes de la cooperativa son equitativos. Para transmitir esta idea, los dos documentales se valen de la voz en off –en el primer caso de un narrador omnisciente y, en el segundo, de uno de los trabajadores de la empresa-. El tercero de los elementos de la nueva organización interna, la participación activa de todos los trabajadores en la toma de decisiones que atañen a la empresa, se representa a través de la asamblea, que funciona como “órgano soberano de esta experiencia” (Rebón y Saavedra, 2006: 69). La misma aparece en los cuatro documentales analizados, aunque con matices. En *Fasinpat* las asambleas no reproducen oposiciones ni disidencias entre los trabajadores que asisten a las mismas y en *Brukman, la trilogía+ Cuatro estaciones* este mecanismo, que únicamente aparece a través de alusiones de las operarias, se proyecta como un instrumento de unidad. Por el contrario, en *Grissinópolis, el país de los grissines* la asamblea aparece como una herramienta de diálogo, en la que se plantean críticas abiertamente. Una postura que también refleja *Corazón de fábrica*, documental que opta por mostrar las contradicciones de la autogestión, siendo varios los trabajadores que cuestionan la opacidad de los presupuestos así como la falta de rotación en los puestos de trabajo.

El cuarto de los indicadores analizados se centra en la realización de las (nuevas) actividades que llevaron a cabo los trabajadores de las empresas recuperadas. En los documentales analizados, estas se enmarcan dentro de cuatro categorías: las acciones de lucha para adquirir la propiedad de la empresa, la defensa de la misma, su recuperación y las acciones derivadas de la economía social que se desarrolla a raíz de la autogestión. Los recursos discursivos utilizados cumplen una función diferente en cada uno de ellas, aunque en los cuatro documentales ejercen roles paralelos: exaltar y legitimar la posición de los trabajadores de las empresas ocupadas, justificando su postura. En el caso de la experiencia de *Brukman* es relevante cómo el documental hace uso de la superposición de música, voz en off e imagen. Un ejemplo significativo se muestra en la primera secuencia de la segunda parte

de la trilogía, mientras los trabajadores se manifiestan ante la legislatura porteña y se proyecta extradiegéticamente la canción *Barro tal vez*, entonada por su autor, Luis Alberto Spinetta. La fusión de imágenes a cámara lenta, la voz en off de los trabajadores y la música asocian metafóricamente el contenido de la canción con la identidad laboral de los trabajadores, legitimando las acciones a favor de la tenencia de la empresa por parte de los trabajadores que se muestran en la pantalla. El uso que se hace del sonido también es importante en *Grissinópolis, el país de los grissines*. Este documental, de estilo directo, muestra el desarrollo de una manifestación convocada por los trabajadores en el centro de Buenos Aires. Desarrollada en completo silencio, la cámara prolonga la acción durante varios segundos, una decisión que intensifica el efecto de dicha acción sobre el espectador. A caballo entre ambos relatos, *Fasinpat, fábrica sin patrón* utiliza tanto el registro directo como el sonido para representar las nuevas actividades realizadas por los trabajadores de la fábrica. Así, la música sirve para oponer los valores que representan los trabajadores y sus adversarios en el proceso legal, con respecto al intento de desalojo que narra el documental: mientras los primeros aparecen representados con una melodía extradiegética, instrumental, dinámica y de ritmo rápido a la hora de preparar una manifestación, la llegada de los segundos a la empresa se plasma a través de la misma melodía, pero a un ritmo mucho más lento, de funeral, connotando un significado negativo de estos y vinculándolos con la muerte. Por último, *Corazón de fábrica* se vale de imágenes de archivo para representar las acciones de lucha y destaca, a su vez, las actividades relacionadas con la economía social generada por la empresa a raíz de la autogestión, destacando la solidaridad mostrada por los obreros hacia la localidad en la que se ubica la empresa.

El quinto de los indicadores que configuran la dimensión sociológica de los sujetos es el marco espacial en el que estos se mueven. En este sentido, las empresas ocupadas funcionan como estancias hegemónicas de los documentales: la fábrica aparece en el 85% de las secuencias de la trilogía *Bruckman + Cuatro Estaciones*, en el 69% de las secuencias de *Grissinópolis, el país de los grissines*, en el 73% de las secuencias de *Fasinpat, fábrica sin patrón* y en el 66% de las secuencias de *Corazón de fábrica*. El resto de lugares, que se reflejan secundariamente en los relatos, se asocian a las nuevas actividades realizadas por los sujetos, vinculadas a las acciones de lucha por la tenencia de la empresa. Estos resultados construyen una imagen determinada de la empresa: su personificación como espacio identitario de los

trabajadores, ya que en él se concentra el compromiso dramático de los documentales. Pero a su vez, la presencia protagónica de la fábrica constata el cambio de función experimentado por esta, convirtiéndose en el espacio de representación de las formas de organización y gestión alternativas, al margen del Estado, que surgieron en el contexto de la crisis de 2001. Con la dimensión sociológica se perfila un grado más la identidad de los sujetos de las empresas recuperadas. Así, los indicadores analizados reiteran que la ocupación de empresas fue producto de una situación coyuntural provocada por la crisis y que los protagonistas de las mismas optaron por la vía de la autogestión dado su nivel económico y sus responsabilidades familiares. Sin embargo, esta circunstancia no supone que los trabajadores sean proyectados como sujetos debilitados y desorganizados. Por el contrario, la misma funciona como mecanismo generador de una imagen fortalecida de ellos y por extensión de la autogestión, la forma de organización elegida para sacar adelante la empresa. Nuevamente en esta dimensión se aprecia cómo los documentales proyectan una identidad positiva de los sujetos. Y es que en todos ellos se subraya la capacidad de los trabajadores de poner a producir autónomamente la fábrica y se exaltan los beneficios que ha conllevado la autogestión. La misma se representa como sinónimo de bienestar, igualdad y progreso, en contraposición a la situación que padecían bajo la gestión de los anteriores dueños. En definitiva: como una alternativa positiva frente a la inacción del Estado en un contexto de crisis económica y un horizonte falto de expectativas laborales.

Resolución de conflictos

La descripción de la dimensión psicológica se configura a partir del análisis de tres indicadores: nivel cultural, conflictos e ideología de los trabajadores de las empresas recuperadas. En lo que respecta al primero de ellos, el nivel cultural, este indicador aparece en los documentales sobre las experiencias de Grissinópolis y Zanon. En el primer ejemplo, el dato se registra a través de las declaraciones de los propios trabajadores, que reconocen sus limitaciones a la hora de aspirar a un puesto de trabajo de más nivel y responsabilidad. Esta situación es perceptible, en concreto, durante una secuencia que recoge las visitas de éstos a la Legislatura de Buenos Aires ya que, ante la posibilidad de trabajar en un lugar similar, un operario comenta: “Yo no me veo. No tengo estudios, no tengo facilidad para retener nada” (54.50-55.10). Mientras, en la cotidianidad de la fábrica, el documental reproduce la

actividad que éstos hacen en sus ratos libres: ver la televisión y, en concreto, concursos y telenovelas. Por el contrario, en *Fasinpat, fábrica sin patrón*, los obreros de Zanon proyectan otras inquietudes, como leer la prensa o comentar las noticias. Una actitud que constata *Corazón de fábrica*, documental que reproduce la voz en off de Juan Gelman recitando uno de sus poemas y a los obreros afirmando la importancia que su poesía, y por extensión la cultura, han tenido en el desarrollo de su trabajo. Estos dos últimos ejemplos son, en detrimento del primero, la tendencia predominante utilizada por los documentales a la hora de transmitir el nivel cultural de los sujetos de las empresas recuperadas. De hecho, estos insisten en mostrar unos protagonistas comprometidos culturalmente, haciendo hincapié en la realización de actividades relacionadas con este ámbito.

El segundo de los aspectos de la dimensión psicológica de los sujetos son los conflictos que estos tienen que afrontar, consecuencia de haber ocupado la empresa en la que trabajaban. Con respecto a este indicador, debe señalarse que su presencia en los documentales estudiados es un dato relevante, ya que en todos ellos los conflictos de los protagonistas se concluyen representándolos a través de una resolución de los mismos, que no conlleva consecuencias externas ni condiciona el desarrollo de la autogestión. En este sentido, la falta de conciencia de los trabajadores ante la nueva forma de organización de la empresa se configura como uno de los principales. En *Grissinópolis, el país de los grissines* esta situación se reproduce a través de la alusión explícita de una de las operarias, durante el regreso en metro de una manifestación. En la secuencia, la cámara sigue los movimientos de los trabajadores introduciéndose en el vagón, y a escasa distancia de la obrera registra sus palabras, que no reprimen el llanto: “Hay gente que todavía no tomó conciencia, por eso hoy no estuvo acá. A mí me duele muchísimo el hecho de que no estemos todos” (29.45-29.53). En *Fasinpat*, la falta de concienciación llega a través de las quejas de un trabajador ante la falta de implicación en las nuevas tareas de otros compañeros: “Acá todos saben: hay gente que trabaja y gente que no trabaja. Hay que tomar resoluciones más gruesas, porque esa gente está cansando a la gente que está trabajando” (37.47-38.00). Ambos ejemplos reproducen la falta de motivación al comienzo del proceso de la autogestión. Sin embargo, en *Corazón de fábrica* también se hace hincapié en las contradicciones que surgen bajo el control obrero y que se prolongan en el tiempo. Estas aparecen en las reuniones de coordinadores, por un lado, ante la negativa de algunos trabajadores a continuar fabricando azulejos con poemas y

en las asambleas, por otro, donde los operarios cuestionan la transparencia de la gestión. En oposición a estos tres documentales, el relato sobre la experiencia de Brukman no establece ninguna fisura en torno a la experiencia de la autogestión.

En relación con la ideología que tienen los sujetos de los documentales, de su análisis se desprende una dicotomía entre las empresas donde no existía organización gremial de base ni militancia entre sus trabajadores y aquellas en las que estas eran fuertes, siendo éste último un dato importante, al mostrar la identificación de algunos de los protagonistas con otros sujetos históricos. La primera tendencia se percibe en el documental sobre la experiencia de Brukman, relato en el que los trabajadores no muestran ninguna inclinación hacia estos aspectos. De hecho en una de las secuencias una de las operarias, al dirigirse al público asistente en un encuentro de fábricas recuperadas, reconoce que nunca pensó ocupar la empresa y que era la primera vez que hablaba ante un público tan numeroso. De la misma manera, en *Grissinópolis, el país de los grissines* son los propios trabajadores los que sostienen que la experiencia de la autogestión de la fábrica no le pertenece a ninguna entidad política. Por el contrario, los relatos en torno a Zanon sí reproducen una inclinación ideológica, al menos, en una parte de sus trabajadores. En *Corazón de fábrica*, un gran primer plano del rostro de Raúl Godoy, en el que su voz en off queda superpuesta a fotografías de su infancia, funciona como dispositivo informador de su militancia política. Así, el espectador conoce que este referente sindical de Zanon comenzó a militar en una parroquia de Neuquén siendo muy joven, años en los que la provincia contaba con Jaime de Nevares, contrario a la dictadura militar, como obispo. El documental se sirve del registro de su toma de posesión como representante del sindicato ceramista de la provincia para mostrar la identificación de los trabajadores de Zanon con los desaparecidos en este periodo: “Toda esa pelea y todo lo que se jugaron no fue en vano, ese compañero entra cada día en la fábrica, ese compañero es parte del sindicato, es uno de los que nos acompaña y uno de los que nos carga la mochila y nos hace fuertes en esta lucha, que es lucha de clases” (53.00-53.17) señala Godoy nuevamente a través de un primer plano.

La dimensión psicológica de los sujetos cierra el círculo en torno a la construcción de la identidad de los sujetos de las empresas recuperadas. A través de sus indicadores se ha podido observar que, lejos de reflejar una experiencia exenta de conflictos, los documentales muestran los problemas a los que se enfrentaron los sujetos de las empresas recuperadas. No

obstante, la apuesta cumple una función clara: transmitir al espectador la superación autónoma de los mismos y proyectar una imagen de la autogestión como experiencia capaz de recomponer sus grietas y fisuras. En esta misma línea, es reseñable cómo los documentales analizados se esfuerzan por presentar unos protagonistas que tienen inquietudes culturales, las cuales se manifiestan explícitamente, ya sea a través de la lectura de la prensa, de comentarios referentes a noticias de actualidad o transmitiendo su identificación con la obra de poetas comprometidos políticamente. Este indicador se relaciona directamente con la ideología profesada por los sujetos de los documentales, que no es homogénea y se clasifica en dos tipos: los trabajadores de perfil ideológico bajo y sin experiencia militante, que coinciden con los documentales sobre las fábricas Grissinópolis y Brukman, y aquellos con una organización gremial sólida, tal y como representa, paradigmáticamente, la fábrica Zanon. Los documentales sobre esta experiencia proyectan unos sujetos claramente politizados, que se identifican con los obreros desaparecidos en la última dictadura militar, vinculando a través de ellos ambos periodos históricos.

Conclusiones

De las narraciones analizadas se desprende una línea coincidente en torno a la construcción que el cine y el video documental argentinos han llevado a cabo de los trabajadores que participaron en el proceso de recuperación de empresas en el contexto de la crisis de 2001. Esta imagen común viene dada por la transmisión de una identidad laboral conservada de los integrantes de tales experiencias, y no por la proyección de una identidad laboral nueva. En concreto, y a pesar de que las empresas recuperadas se constituyeron como organizaciones autogestionadas, entre sus miembros primó “una fuerte conciencia de su condición de trabajadores forzados por la necesidad a una situación extraordinaria de gestión empresarial” (Ruggeri, Martínez y Trincherro, 2005: 27). Un rasgo que les alejó de identificarse como cooperativistas y, más aun, como pequeños empresarios.

No obstante, los documentales difunden una imagen que mantiene y pierde aspectos de la identidad laboral previa a la crisis que experimentan los protagonistas. Ello se debe a que la identidad laboral construida por el cine documental y que determinó la crisis de 2001 a través del surgimiento de iniciativas laborales autónomas no se estructura en torno a la

relación empleado-empleador, sino a partir de la participación de los trabajadores en organizaciones autogestionadas, en las que abandonan su condición de asalariados. Al respecto, la preservación de la fuente de trabajo, en un contexto de crisis marcado por la precarización y pauperización y en el que las protecciones frente al desempleo eran débiles y transitorias (Davalos y Perelman, 2005), se configura como uno de los rasgos principales de esa identidad laboral conservada. También lo es el hecho de que, como consecuencia del mantenimiento de la fuente de trabajo, los protagonistas reconquistaran su condición de incluidos en el mercado de trabajo formal y estable de Argentina. Una característica que se erigió como punto de partida capaz de impulsar la “reconstrucción de las relaciones laborales de estos trabajadores” (Deux Marzi y Vázquez, 2009: 99) pero, sobre todo, “reelaboraciones y transformaciones en los modos de acción colectiva del trabajo creación de nuevos lazos sociales” (Hudson, 2012: 169), como las cintas documentan.

En paralelo, el proceso de recuperación de empresas supuso la pérdida de varios aspectos de la identidad laboral de los trabajadores previa a la crisis. Entre ellos destaca la tradicional distribución de poder y la participación de la plantilla dentro de la organización. Así, las narraciones proyectan cómo los protagonistas abandonaron su condición de subordinados y, ante la ausencia del patrón, adquirieron el rol de responsables tanto de la producción, que tradicionalmente había recaído sobre ellos; como de la gestión, comercialización, administración y, sobre todo, de la dirección de la empresa. Esta función tuvo en la asamblea, figura que se alejaba de las formas jerárquicas y verticalistas del esquema patronal previo, un manifiesto indicador de igualación de los integrantes de las empresas recuperadas, lo que motivó que se constituyese como “espacio de deliberación y decisión colectiva sobre los asuntos de la empresa en común” (Arias, 2008: 4). Otro de los aspectos de la identidad laboral de los protagonistas que se ve modificado es el relativo a su condición de asalariados. Ello se debió a que las empresas recuperadas, que formalmente adoptaron la figura jurídica de cooperativas, trajeron consigo la inclusión de una lógica económica de distribución de ingresos, puesto que la apropiación del producto del trabajo no se constituyó en base a la escisión entre propietarios y no propietarios de los medios de producción, sino por el trabajo aportado por cada individuo. En los documentales analizados este trabajo es concebido como igualitario entre los distintos miembros de las cooperativas, lo que motivó que los ingresos recibidos por los protagonistas fuesen equitativos y dicha situación de igualdad quedase

subrayada por las narraciones, como ejemplifica *Corazón de fábrica* a través de las declaraciones de uno de los protagonistas: “Desde el coordinador general hasta el último compañero que hace la limpieza en la fábrica todos cobramos igual” (59.00-59.11).

Esta argumentación pone de manifiesto cómo el cine y vídeo documental argentino, en tanto medios de difusión, instalaron en la opinión pública argentina la percepción de que las recuperaciones de empresas eran una alternativa posible para la defensa de las fuentes de trabajo (Rebón, 2007) y la permanencia de sus participantes en el sistema laboral formal argentino. Un posicionamiento que convierte al cine y al vídeo, en tanto generadores de acontecimientos (Hernández-Santaolalla, 2010) y, en concreto, a estos documentales, en dispositivos de fomento de la fuerza social que dotó de legitimidad estas experiencias y permitió su temporal desarrollo político y productivo. Para ello, reprodujeron una imagen positiva del movimiento de empresas recuperadas y de la autogestión sustentada en ideas concretas. En primer lugar, los documentales parten de la justificación de las tomas, acontecimientos que son interpretados como la única solución posible para el mantenimiento de los puestos de trabajo de los protagonistas. Asimismo, las cintas subrayan la conciencia que los protagonistas tienen de sí mismos como trabajadores, una condición que es matizada a través de la reproducción de las acciones que estos llevan a cabo para obtener tanto la tenencia como la puesta en producción y gestión de la organización. En paralelo, los documentales también se encargan de difundir los resultados positivos que trajeron consigo las experiencias autogestionarias. Al respecto, y en contraposición de la inestabilidad y precariedad previa, la autogestión se erige como sinónimo de flexibilidad, horizontalidad e igualdad, beneficios que son constatados a través de la proyección de la nueva estructura con la que cuentan las empresas y de su diferente organización interna. Lo mismo sucede con la falta de ingresos que les conllevó el advenimiento de la crisis, situación que las cintas oponen a la nueva lógica de distribución de los ingresos que distinguía a las empresas recuperadas, así como a su carácter equitativo.

Finalmente, los documentales también evidencian cómo la ocupación de empresas y la posterior autogestión pusieron en tensión conceptos como legalidad y de legitimidad, por un lado; y derecho a la propiedad y derecho al trabajo, por otro. En el primer caso, las narraciones reconocen la ilegalidad de las tomas, aunque estas son defendidas subrayando

tanto la precariedad y las malas condiciones de trabajo previas, como la dificultad a la que se hubiesen enfrentado los protagonistas a la hora de conseguir un nuevo puesto de trabajo en caso de no haber tomado la decisión de ocupar la empresa para la que trabajaban. Por el contrario, las cintas perciben como legítimas las acciones que estos trabajadores cometieron, para lo que conciben a los protagonistas en tanto personificaciones de una desobediencia debida que queda justificada en el contexto de crisis económica, social y política que atravesaba Argentina. En cuanto a la tensión entre el derecho al trabajo y el derecho a la propiedad, las cintas reconocen la existencia de una confrontación, pues consideran que ambos derechos son iguales. De este modo, existe una inclinación unánime por parte de los documentales por defender el primero, ya que sostienen que es el que se está violando como consecuencia de la crisis. Para ello, se basan en la aparición de personajes secundarios (como promotores del movimiento de empresas recuperadas y miembros de partidos políticos que apoyaron estas iniciativas). Este conflicto es condensado en el documental de Darío Doria a través de las palabras de la diputada de la Legislatura de Buenos Aires Beatriz Baltroc, durante la votación de la ley que afecta a la actividad de los trabajadores de las empresas recuperadas. En ellas, y antes de que la votación se resuelva a su favor, la política reconoce que la ocupación de Grissinópolis representa “la concepción de país que queremos, cuáles son los derechos que priorizamos (...) y qué valor le damos al derecho al trabajo” (1.14.10-1.14.35). Unas imágenes que reiteran el rol que estas narraciones ejercieron como difusoras de las recuperaciones de empresas pero, sobre todo, que sintetizan la función que el cine y el vídeo argentinos cumplieron, como agentes promotores de la viabilidad de la autogestión en un contexto marcado por un fuerte componente de conflictividad social.

Bibliografía

A4 Films (Productores) y Doria, D. (Director). (2005). *Grissinópolis, el país de los grissines* [Película]. Argentina: A4 Films

Arias, C.C. (2008). Representación sindical y fábricas recuperadas: un mapa de la cuestión. *Kairós, Revista de Temas Sociales*, (12). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2777532>

- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa, una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Boedo Films y Contraimagen (Productores) y Remedi, C. et al. (Directores). (2002-2004). *Bruckman, la trilogía + Cuatro Estaciones* [Película]. Argentina: Boedo Films y Contraimagen.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cine de la Base (Productores) y Gleyzer R. (Director). (1973). *Los traidores*. [Película]. Argentina: Cine de la Base.
- Cine de la Base (Productores) y Gleyzer, R. (Director). (1974). *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. [Película]. Argentina: Cine de la Base.
- Culler, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- Cine Ojo (Productores) y Céspedes, M. y Guarini, C. (1991). *La noche eterna*. [Película]. Argentina: Cine Ojo.
- Davolos, P. y Perelman, L. (2005). Respuestas al neoliberalismo en Argentina. *Política y cultura*, (24), 207-229. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702410>
- De la Puente, M. (2011). Cine militante argentino contemporáneo: Una introducción, *PolHis*, (8), 173-182. Recuperado de http://archivo.polhis.com.ar/datos/polhis8_DElaPUENTE.pdf
- Deux Marzi, M.V. y Vázquez, G. (2009). Emprendimientos asociativos, empresas recuperadas y economía social en Argentina, *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, (33), 91-102. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3318501>
- Di Marco, G. y Palomino, H. (2004). *Reflexiones sobre los movimientos sociales en Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General San Martín.
- DI Producciones (Productor) e Incalcaterra, D. (Director). (2004). *Fasinpat, fábrica sin*

patrón [Película]. Argentina: DI Producciones.

Egri, L. (2004). *El arte de la escritura dramática: Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Garavelli, C. (2010). *Urgencia e inmediatez: cine argentino en la crisis de 2001*. Toronto, Congress of the Latin American Studies Association. Recuperado de [https://www.academia.edu/1928741/Urgencia e inmediatez cine Argentino en la crisis del 2001](https://www.academia.edu/1928741/Urgencia_e_inmediatez_cine_Argentino_en_la_crisis_del_2001)

Godfrich, F. (2004). *Radiografía de un documental*. Revista Kane, 1.

Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

Hernández-Santaolalla, V. (2010). De la Escuela de Constanza a la teoría de la recepción cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta. *FRAME*, (6), 196-218. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30079/1.10.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Hudson, J. P. (2012). Empresas recuperadas en la Argentina: una década de lucha de los trabajadores por autogestionarse. *CIRIEC-España, Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*,(76), 158-180. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17425849007>

Lakoff, G. y Johnson, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Pallero, E. (Productor) y Solanas, F. (Director). (1973). *Los hijos de Fierro*. [Película]. Argentina: Edgardo Pallero.

Pampillo, G. (2004). *Una araña en el zapato. La narración: teoría, lecturas, investigación y propuestas de escritura*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.

Piñuel, J.L. y Gaitán, J.A. (1995). *Metodología general. Conocimiento científico e*

investigación en la comunicación social. Madrid: Síntesis.

Pizzi, A. y Brunet, I. (2012). Acción colectiva, autogestión y economía social. El caso de de las empresas recuperadas en Argentina. *Revista de Estudios Sociales*, (42), 57-70. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81523235006>

Rapela, M. (Productora) y Castro, C. (Director). (2003). *Abierto por quiebra*. [Película]. Argentina: Melisa Rapela.

Rebón, J. y Saavedra, I. (2006). *Empresas recuperadas. La autogestión de los trabajadores*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Rebón, J. (2007). *La empresa de la autonomía. Trabajadores recuperando la producción*. Buenos Aires: Picaso.

Ruggeri, A., Martínez, C. y Trincherro, H. (2005). *Las empresas recuperadas en la Argentina: informe del segundo relevamiento del programa*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Sánchez Escalonilla, A. (2002). *Guión de aventuras y forja del héroe*. Madrid: Ariel.

Scholz, P. (4 de agosto de 2005). Primero y ante todo lo nuestro. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/primer0_Hy5SG_JRFx.html

Solanas, F. et al (Productores) y Solanas, F. (Director). (2005). *La dignidad de los nadie*. [Película]. Argentina: Cinesur.

Svampa, M. y Pereyra, S.(2003). *Entre la ruta y el barrio: la experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos.

Virna M. y Ardito, E. (Productores y directores). (2008). *Corazón de fábrica* [Película]. Argentina: Virna Molina y Ernesto Ardito.