

FIGURACIONES DEL DESAPEGO Y EL AMOR AL TRABAJO

FIGURATIONS OF DETACHMENT AND LOVE OF LABOR

Vanesa Coscia^{***}; Marina Moguillansky^{****}

* Instituto de Investigaciones Gino Germani/Universidad de Buenos Aires; ** CONICET-Argentina; *** Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES)/ Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); vanesa_coscia@yahoo.com.ar; mmoguillansky@gmail.com

Historia editorial

Recibido: 04-10-2018
Primera revisión: 06-05-2019
Segunda revisión: 03-07-2019
Aceptado: 28-08-2019
Publicado: 29-04-2020

Palabras clave

Fábricas recuperadas
Trabajo
Motivos visuales
Documental y ficción

Resumen

En este estudio proponemos un contrapunto entre las imágenes que llamamos del *desapego* frente al trabajo —asociadas con la explotación y el sufrimiento de los trabajadores— y las figuraciones de *amor* al trabajo, cuando es autogestionado por sus propios trabajadores. Para ello, reflexionamos sobre las formas en que históricamente el cine representó al trabajo en la fábrica y analizamos los relieves que presentan estas imágenes históricas, interrogando los modos en los que se articulan estos imaginarios clásicos sobre el trabajo industrial y una suerte de imaginarios contra-hegemónicos o de resistencia que plantean una alternativa al clásico trabajo asalariado. Así, rastreamos los motivos visuales más recurrentes en las producciones contemporáneas sobre el proceso de fábricas recuperadas, luego del 2001 en Argentina, y trazamos una propuesta de iconografía documental y de ficción, resaltando continuidades y contrastes, a partir de las diferentes estrategias de representación que se ponen en juego desde el registro audiovisual.

Abstract

In this study we propose a contrast between the dominant imaginary that shows images of detachment towards work and an alternative, emerging visual imaginary of attachment to work. To do this, we explore the ways in which cinema has historically represented the work in factories, interrogating the ways in which these classical imaginaries represent industrial work. We have also selected more contemporary films about recovered factories in Argentina in order to analyze the visual imaginary of dignity and self-identification towards the factory. In these films we find traces of an emerging anti-hegemonic imaginary that presents an alternative to the previous images. We traced recurrent visual motifs in these contemporary films, both documentaries and fictions, building an iconography based on the different strategies of representation of industrial work.

Keywords

Recovery factories
labor
Visual motives
Documentary and fiction

Coscia, Vanesa & Moguillansky, Marina (2020). Figuraciones del desapego y el amor al trabajo. *Athenea Digital*, 20(2), e2542. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2542>

Cada vez nos resulta más difícil imaginar algo distinto a lo existente

Fredric Jameson

Introducción

Si el trabajo en las fábricas es central en el mundo contemporáneo, pues en ellas pasan la mayor parte de sus días uno de cada cuatro trabajadores, sería razonable esperar que el cine diera cuenta de las experiencias que ocurren cotidianamente en estos escenarios. Sin embargo, las historias que el cine nos cuenta suelen comenzar cuando los

protagonistas salen del trabajo: la exigencia de espectacularidad y de historias extraordinarias parece desalentar la representación del trabajo industrial. Por ello, las relaciones de explotación y la opresión de los trabajadores no han sido demasiado visitadas por el cine ficcional del siglo XX. El cine documental y el cine político-militante, en cambio, se han ocupado más del mundo del trabajo, sus desigualdades y contradicciones. En una investigación previa (Autor, 2017) indagamos acerca de los documentales sobre ocupaciones de fábricas por parte de los trabajadores en Argentina, ya que fueron oportunidades únicas para que ingresaran las cámaras al interior de la fábrica a registrar el trabajo industrial y los procesos de autogestión de los propios trabajadores.

La centralidad de las imágenes —en particular las mediáticas— para construir nuestro sentido del presente se asocia con una creciente dificultad para imaginar el futuro. Según Fredric Jameson (2004, p. 5) “vivimos en un período en el que nuestro sentido del pasado sólo se corresponde con un montón de imágenes y de simulacros, y en el que el futuro es cada vez más difícil de imaginar”. Partiendo de esta reflexión y de un proceso que tuvo a los trabajadores argentinos como protagonistas de la capacidad de resistir e imaginar un futuro laboral mejor, bajo sus propias reglas, en este escrito nos proponemos explorar la elaboración contrastante de imágenes del *desapego* de los trabajadores hacia sus lugares de trabajo y de imaginarios visuales que refieren al *amor* hacia el trabajo, en un corpus heterogéneo que combina documentales y ficciones, de cine y televisión, sobre fábricas ocupadas y autogestionadas, junto a producciones audiovisuales que contienen imágenes históricas sobre el trabajo fabril.¹

Si las imágenes, como sabemos, funcionan como signos de un sistema y significan en sus relaciones diferenciales, para comprender los nuevos imaginarios del amor al trabajo necesitaremos entender qué otras imágenes del trabajo y de los trabajadores están emergiendo. En los documentales que narran las ocupaciones de fábricas —y también en algunas ficciones que lo han abordado— los trabajadores luchan por mantener los puestos de trabajo, ocupan las fábricas y las ponen nuevamente en funcionamiento. ¿Aparecen en estos discursos fílmicos otras formas de imaginar y de visualizar la relación de los trabajadores con las fábricas, con las herramientas, con las máquinas y, en definitiva, con las rutinas del trabajo industrial?

¹ Entre los documentales que retratan procesos de ocupación y recuperación de fábricas que hemos analizado se destacan: *Mate y Arcilla. Zanon bajo control obrero* (Alavio & Ak-Kraak Group, Dzeik & Wagenschein, 2003), *Fasinpat, fábrica sin patrón* (DI Producciones & Incalcaterra, 2004), *The take* (Klein y Alvin, 2004), *Grissinopoli* (A4 Films & Doria, 2005), *No Retornable* (Cáceres, y Parisotto, 2007), *De Guerreros y Maestros* (Such y Cufari, 2007), y *Corazón de fábrica* (Molina y Ardito, 2008). Entre las ficciones se incluyeron el largometraje *Industria argentina. La fábrica es para los que trabajan* (Sánchez Sotelo y Diaz Iacoponi, 2012), el unitario televisivo *Fábricas* (Unicen, 2015) y la telenovela *La Leona* (Echarri, Seefeld, Marra, Luna, Ambrosini y Aiello 2016). Entre los films con imágenes históricas del trabajo fabril, citados en este artículo, cabe destacar: *Tiempos modernos* (Chaplin, 1936), *Trabajadores saliendo de la fábrica* (Farocki, Baute y Mis, 1995), *Los compañeros* (Cristaldi y Monicelli, 1963) y una instalación de vídeo titulada *Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas* (Farocki, 2006), entre otros.

En este artículo proponemos un análisis interpretativo acerca de los contrastes entre los imaginarios del trabajo como espacio de sufrimiento y explotación, y un imaginario emergente que se construye en diversos locus, pero a los cuales ingresaremos en este caso a través del análisis de las representaciones visuales de las experiencias de trabajadores de fábricas recuperadas en la Argentina reciente. Nuestro objetivo será identificar la configuración y los motivos visuales de estos imaginarios, agrupando tales imágenes en dos categorías semánticas: *desapego* y *amor* al trabajo.

Específicamente, entre las imágenes del *desapego* identificamos la presencia de tres motivos visuales: el control y la explotación en el trabajo, la figura del patrón como enemigo y la salida/huida de la fábrica; y entre las imágenes del *amor*, otros tres motivos visuales: el ingreso de los trabajadores a la fábrica, el control de la fábrica por parte de los trabajadores, defendiéndola en los portones y desde los techos, y la figura del trabajador/a como sujeto colectivo y transformador.

En la primera sección del artículo, presentamos la discusión teórica sobre el trabajo como categoría y actividad fundamental de los seres humanos, siguiendo las ideas de Hannah Arendt, los lineamientos que propone Antonio Gramsci sobre el trabajo fabril y sus condiciones organizativas, y la discusión marxista sobre la alienación de los trabajadores. Luego, en la misma sección, describimos las herramientas metodológicas con las que indagamos acerca de las representaciones audiovisuales del trabajo como tema a través de una serie de motivos visuales. La segunda sección del artículo se dedica a explorar las figuraciones del *desapego* al trabajo, entre las que destacamos las imágenes del control ejercido sobre los trabajadores, la figura del patrón como enemigo y la huida/salida de la fábrica. La tercera sección expone, en contrapunto, los motivos visuales del *amor* al trabajo, en documentales y ficciones sobre fábricas recuperadas y autogestionadas: el ingreso de los trabajadores a la fábrica, el control de la fábrica por parte de los trabajadores, defendiéndola en los portones y desde los techos, y la figura del trabajador como hacedor de su propia historia.

Para concluir, señalamos los diferentes matices que adquieren estas representaciones, según se trate del registro documental o ficcional, y destacamos una iconografía de esta suerte de imaginarios clásicos y contra hegemónicos que podrán ser articulados, en futuros estudios, con otras propuestas audiovisuales que aborden, de manera central o tangencial, las diferentes aristas y conflictos del mundo del trabajo.

Claves teórico-metodológicas para aproximarnos a los imaginarios visuales del trabajo

En *La condición humana*, Hannah Arendt destaca el trabajo como una de las tres actividades fundamentales de la vida activa de los humanos, junto con la labor (como actividad de reproducción del cuerpo) y la acción. El trabajo es una actividad transformadora que parte de un modelo o imagen, utiliza materiales y ciertos medios para lograr como fin la producción de un mundo de cosas, cuya durabilidad otorga a los seres humanos cierta confianza y estabilidad. Si la labor supone un esfuerzo doloroso y agotador, el trabajo en cambio proporciona seguridad, satisfacción y autoconfianza a quien lo ejerce. Esa alegría del trabajo proviene, según Arendt, de la “soberbia sentida al ejercer una violenta fuerza que le sirve al hombre para medirse ante el abrumador poder de los elementos” (1958/1993, p. 153, traducción propia). En su discusión sobre las transformaciones de la revolución industrial, Arendt señala que las formas modernas del trabajo fabril terminan siendo capturadas por la lógica de la labor y, de esta manera, pierden paulatinamente el carácter positivo que antes tuvieran.

Desde la teoría marxista, el trabajo asalariado en el capitalismo se caracteriza por la explotación de los trabajadores (a través de la extracción de plusvalía), pero también por la fragmentación del proceso de producción. La cadena de montaje y la complejización de las máquinas y herramientas son el correlato de una expropiación de las destrezas de los obreros. Así, su trabajo deviene en un tipo de ocupación rutinaria, repetitiva y poco gratificante, en la cual el trabajador ejecuta una mínima parte del proceso de trabajo y desconoce el producto final de su tarea. Ello produce alienación y genera frustración e insatisfacción en los trabajadores (Pereira Jardim, 2008, p. 91). En la relación asalariada asimétrica y alienada de los trabajadores, siguiendo la interpretación de Marx, se rompe la cadena de solidaridad que caracteriza a la comunidad del trabajo, aislando a los individuos.

De esta manera entenderemos las categorías de *amor* y de *desapego* como dos modos diferentes que tienen los seres humanos de vincularse con el trabajo, que se vinculan, como veremos, con las condiciones en que éste se desarrolla. Antonio Gramsci, en sus análisis sobre los “consejos de fábrica” durante el Bienio Rosso en Italia, otorga a la fábrica —en tanto lugar de producción— un rol central en la formación de la conciencia política del proletariado, señalando que “solo en la autogestión se restituye a la clase obrera su soberanía sobre sí misma” (Prestía y Artese, 2015, p. 409). Los consejos de fábrica son una instancia de organización y conforman un poder opuesto al poder burgués. En su discusión, Gramsci enfatiza la cuestión del afecto y la solidaridad entre compañeros, que los impulsa a desarrollar una actividad productiva, autogestionada y autónoma:

El consejo de fábrica es el modelo del estado proletario. [...] Tanto en uno como en otro el concepto de ciudadano decae y es sustituido por el concepto de compañero: la colaboración para producir bien y con utilidad desarrolla la solidaridad, multiplica los lazos de afecto y fraternidad (Gramsci, 1919/1998, p. 99).

Aunque existen diferencias entre los consejos de fábrica que estudia Gramsci y los casos de fábricas ocupadas en Argentina un siglo más tarde, nos interesa recuperar, a los fines de este estudio y de la categoría de amor propuesta, las nociones de solidaridad y de afecto en el contexto de una fábrica que destaca el autor.

En las relaciones asalariadas, dentro del ámbito fabril, la solidaridad y las relaciones afectivas entre compañeros también están presentes, pero dentro de un contexto hostil para el trabajador, que se caracteriza por la opresión, el control y la explotación. Esta configuración del espacio de trabajo produce desapego como resultado de la alienación vivida cotidianamente, de la rutinización de las tareas y de la experiencia de subordinación. Aquello que Adolfo Gilly (1972) entendía como “poder despótico del capital”, en referencia a la asimétrica relación salarial mediante la cual se materializa la explotación y la apropiación de plusvalía (Prestía y Artese, 2015, p. 406). Ese poder despótico del capital se manifiesta en la opresión y el control sobre los trabajadores. En esta línea de pensamiento entenderemos el *desapego* como la cristalización de esta subordinación que puede plasmarse en diversos momentos de la relación laboral asalariada: la falta de pago (o pagos atrasados) del salario, cambios unilaterales en las condiciones laborales o de contratación, vaciamiento y crisis de la fábrica, entre otras. Todo lo cual conduce a un estado de tensión, de distancia y de falta de afición en el trabajador respecto de la actividad que desarrolla en tales condiciones. Es, en parte, también en este sentido que entendemos el *desapego*, como emoción o sentimiento, producto del intercambio desigual en la relación asalariada. Esta desigualdad, que va adquiriendo diversas formas y configuraciones según las épocas y los modelos productivos (fordismo, toyotismo, etc.), se plasma en el escenario laboral actual en relaciones tercerizadas, inestables y precarias, donde “la desmotivación, el desapego por el trabajo, y la resistencia frente a él (...) son contraproducentes con las modernas políticas organizativas basadas en la cooperación laboral y la implicación positiva” (Iranzo y de Paula Leite, 2006, p. 422).

Las figuraciones del *amor* y el *desapego*

Para el abordaje de las figuraciones visuales del amor y el desapego al trabajo retomamos la propuesta del semiólogo Cesare Segre (1985) sobre la relación constitutiva entre tema y motivos en el discurso. Según Segre, el tema es “la materia elaborada en un

texto”, que se formula a través de un conjunto de motivos asociados con dicho tema. Los motivos pueden entenderse como unidades significativas mínimas que aparecen de forma recurrente en varios o el mismo texto. En una relación dialéctica, temas y motivos colaboran a la creación de sentido en un discurso determinado.

Al trabajar con textos fílmicos, resultó fructífero incorporar los aportes de Jordi Balló (2001), acerca de la insistencia de ciertas imágenes visuales, que condensan sentidos y facilitan la interpretación; según el autor, ciertas imágenes que aparecen repetidamente en filmes diferentes, gracias a su disposición visual, se configuran como motivos visuales que cristalizan ciertas asociaciones de sentido, brindando así una información emotiva que el espectador descifra. Entendemos, siguiendo a Zylberman (2017), que los motivos visuales forman parte de estrategias narrativas que, a su vez, sirven al analista del film como herramienta metodológica para desglosar el corpus fílmico. De este modo, nos hemos propuesto delinear una genealogía iconográfica que agrupa las imágenes más recurrentes en relación a la temática del trabajo y de la autogestión fabril en las propuestas audiovisuales analizadas.

Esto implica, en un sentido, no sólo dar cuenta de cómo el cine puede mostrar, reproducir y construir imaginarios sociales de una determinada época. Aquí nos referimos a los imaginarios, como indica Bacsko (1991) como modos culturales de construir, interpretar e interpelar al mundo. Pero atendemos también a la capacidad transformadora de los imaginarios en tanto representaciones que permiten proyectar mundos alternativos a los realmente existentes (Jameson, 2004). A través de las herramientas teórico-metodológicas aquí presentadas nos proponemos rastrear y poner en contrapunto distintas representaciones de la relación de los trabajadores con la fábrica (el tema) a través de las figuraciones visuales del amor y el desapego al trabajo, que se actualizan a través de motivos visuales.

Debates previos sobre el trabajo y su (in)visibilidad

Como afirman diversos investigadores, el mundo de las fábricas y las industrias no ha sido privilegiado por parte de las representaciones cinematográficas (Coscia y Moguillansky, 2017; Medici, 2000; Mestman, 2014; Monterde, 1997). No obstante, el cine documental sí tuvo, desde sus inicios, cierto interés por el tópico del trabajo industrial, empezando por la obra pionera *La salida de los obreros de la fábrica* (Lumière, 1895). Pero las cámaras cinematográficas tuvieron casi siempre que quedarse en los portones, afuera de la fábrica: registraban la salida, mostraban aquello que estaba por fuera o que tocaba tangencialmente ese mundo rutinario, muchas veces esclavizado, de sufrimiento y de explotación.

Al respecto, es interesante la perspectiva de Ansano Giannarelli, quien considera que la ideología capitalista logró desestimar al trabajo como valor humano y, en su lugar, se propusieron otros valores radicalmente diversos: la competitividad, el dinero, el éxito, la ganancia de la empresa y el individualismo. Esta constelación de valores busca “convencer incluso a quien trabaja que su rol fundamental no es aquél del ‘trabajador-productor’, con su historia e identidad, con la dignidad que aquello comporta (...) sino del consumidor: se trabaja para ganar y por lo tanto poder consumir” (Giannarelli, 2000, p. 183).

No obstante, en el siglo XX, se destacan algunos ejemplos tempranos de filmes que denunciaron las condiciones laborales de explotación y el control hacia los trabajadores en el sistema industrial. Los filmes franceses *Viva la libertad* (Clifford, Kamenka, Le Bon y Claire, 1931) dirigida por René Clair y *El delito del señor Lange* (Halle des Fontaines y Renoir, 1935), la co-producción alemana-francesa *La tragedia en la mina* (Nebenzal y Pabst, 1931) dirigida por Georg Wilhelm Pabst o la norteamericana *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936). Estas ficciones fueron pioneras en la representación del trabajo fabril y fueron moldeando nuestro imaginario acerca de las rutinas industriales con imágenes icónicas de la cadena de montaje, cuya rapidez y automatismo oprime a los trabajadores. La cadena de montaje será, como veremos, uno de los motivos visuales principales a la hora de configurar un imaginario del desapego al trabajo.

Algunos años después, el neorrealismo italiano, con su intención de inscribir la realidad social y lo cotidiano en la narración cinematográfica, tematiza diversas dimensiones del mundo del trabajo, contribuyendo así a la construcción de un imaginario visual y sonoro acerca de las clases populares y el proletariado. Es el caso de películas tales como *La tierra tiembla* (D' Angelo y Visconti, 1948) dirigida por Luchino Visconti sobre la subordinación social de los trabajadores en Sicilia; *Ladrones de bicicletas* (De Sica, donde se aborda la problemática del desempleo; y *Arroz amargo* (De Laurentis y De Santis, 1948) dirigida por Giuseppe de Santis, que narra la vida de las trabajadoras temporarias de la recolección de arroz en el río Po, entre otras.²

Una intervención política y estética fundamental fue el documental de Harun Farocki, titulado *Trabajadores saliendo de la fábrica* (Farocki, Baute y Mis, 1995) en una cita de la película de Lumière. Allí Farocki coloca en serie diversas secuencias de imágenes de personas saliendo con prisa de las fábricas, con tomas aéreas que muestran la huida de grandes masas de trabajadores.³ Las escenas provienen tanto de documenta-

² Puede consultarse a José Enrique Monterde (1997) para un mayor desarrollo sobre las características del neorrealismo italiano y la representación de diversas aristas del mundo del trabajo.

³ En 2006, Farocki retoma esta cuestión en una instalación titulada *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* (Farocki, 2006), desplegando doce monitores que muestran en simultáneo escenas de diversos films con trabajadores saliendo de fábricas.

les como de ficciones, pues se incluyen el cambio de turnos en *Metrópolis* (Pommer y Lang, 1927), la huelga en *Intolerance* (Griffith, 1916), una escena de Charles Chaplin saliendo de la fábrica empujado por un policía en *Tiempos modernos* (Chaplin, 1936). La experiencia de control, explotación y opresión de los trabajadores en las fábricas es total, e incluye una dimensión política e ideológica. El trabajo con sus ritmos uniformes se asemeja a la tarea de un ejército, y el documental de Farocki muestra cómo, en la Alemania de la década de 1930, la articulación entre fábricas, política y guerra se llevó a la práctica. La reflexión de Farocki es también sobre el propio medio cinematográfico, sobre la cristalización de ciertas imágenes que asociamos con el trabajo fabril y con sus conflictos: las chimeneas de las fábricas, las piernas de los trabajadores caminando a un mismo ritmo, los rostros detrás de los portones o las rejas de la fábrica. En un sentido similar, en *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936) el interior de la fábrica denuncia la alienación del trabajador en el sistema de producción fordista, con tareas rutinarias y cronometradas, los ritmos masacrantes de la cadena de montaje y los mecanismos de control y de vigilancia para disminuir los “tiempos muertos”.

Durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, de la mano de las revueltas globales y la explosión de las vanguardias políticas y artísticas, el cine político-militante, de activismo social o de contrainformación se ocupa de tematizar y visibilizar el mundo del trabajo, esta vez no sólo denunciando aquello que quitaba dignidad al trabajador y lo esclavizaba sino planteando alternativas de lucha para la defensa y conquista de derechos laborales. Algunos ejemplos nacionales e internacionales incluyen a *La hora de los hornos* (Pallero, Solanas, Getino y Solanas, 1968) dirigida por Octavio Getino y Fernando Solanas en el marco del Grupo Cine Liberación, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base y Gleyzer, 1974) dirigida por Raymundo Gleyzer en Argentina; *Los compañeros* (Cristaldi y Monicelli, 1963), *Apollon, una fábrica ocupada* (Apollon y Gregoretti, 1969) dirigida por Ugo Gregoretti o *La clase obrera va al paraíso* (Tucci y Petri, 1971) dirigida por Elio Petri en Italia, *Todo va bien* (Rassam, Godard y Gorin, 1972) dirigida por Jean Luc Godard y Jean Pierre Gorin en Francia, *Numax presenta* (Asamblea de Trabajadores Numax y Jordá, 1979) en España, entre otros.

En síntesis, como señala Farocki, “la primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, después de más de cien años se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo” (2013, p. 195). La experiencia dominante en el cine se concentra en el después o el afuera de la fábrica. La imagen colectiva de los trabajadores, insertada al inicio o al final de una película, funciona más bien como una imagen de tarjeta postal, sin conflictos ni tensio-

nes. En la siguiente sección, nos ocuparemos de desglosar los sentidos y los motivos visuales del desapego al trabajo en diversas producciones audiovisuales.

Cabe recordar que —dentro del corpus heterogéneo analizado, en el cual se incluye tanto documentales militantes como ficciones sobre el tema de la recuperación de fábricas— los documentales militantes tienen características ideológicas y de producción específicas relacionadas, en parte, con la tradición del cine político y militante argentino, tal como se analizó en un trabajo previo (Coscia y Moguillansky, 2016). Sin embargo, la idea de analizar también ficciones argentinas (cinematográficas y televisivas) se debe a que la cuestión de las fábricas recuperadas y del trabajo autogestionado se re-coloca en la esfera pública y en el circuito de masas, comercial y masivo, incluso desde el registro televisivo seriado, poniendo a consideración pública la temática de la autogestión del trabajo en horarios centrales de la televisión abierta.⁴

Figuraciones del desapego frente al trabajo

En las películas que analizamos para este artículo, la representación del mundo del trabajo industrial privilegia una mirada crítica y se propone mostrar los mecanismos de la explotación, así como las diversas estrategias de control que ejercen los patrones con los trabajadores. Definimos entonces el *desapego* como el motivo visual que despliega esta falta de afición o interés, esta fisura entre el trabajador y su trabajo, su tarea cotidiana o, en otras palabras, que reúne aquellos aspectos que destacan el lugar de subordinación, desigualdad y opresión del trabajador, por parte del poder empresarial, en las relaciones laborales asalariadas. Dentro de las imágenes del *desapego* identificamos tres motivos visuales específicos: el control y la explotación de los trabajadores, la figura del patrón como enemigo y la huida/salida de la fábrica.

Si bien la explotación laboral en las fábricas tiene lugar principalmente a través de salarios bajos, también se concretiza en los controles y las violencias que ejercen sobre los trabajadores tanto los capataces como, cada vez más, diversos sistemas técnicos de monitoreo y vigilancia. El control y la explotación en la fábrica es el primer motivo visual del *desapego* que identificamos en estos audiovisuales. Este aspecto de la explotación se torna presente en la vida cotidiana de las fábricas y se expresa a través de diversas estrategias visuales. En el documental *No Retornable* (Cáceres y Parisotto, 2007) se inserta una ilustración gráfica de un gran ojo en el fondo contra el cual se recortan varios trabajadores realizando sus tareas (ver figura 1). En otro *insert*, en la figura 2, se

⁴ Profundizar en la especificidad de las ficciones argentinas actuales, en particular en aquellas televisivas seriadas, sus relaciones con la matriz melodramática y con un modelo de representación costumbrista, en Borda y Lehku-niek (2016).



Figura 1. Fotograma de *No retornable*
Fuente: Cáceres y Parisotto, 2007



Figura 2. Fotograma de *I Compagni*
(Cristaldi y Monicelli, 1963), insertado en
el documental *No retornable*
Fuente: Cáceres y Parisotto, 2007



Figura 3. Fotograma de *Industria Argentina, la fábrica es para quienes trabajan*
Fuente: Sánchez Sotelo e Iacoponi, 2012

visualiza una escena de la película italiana *I Compagni* (Cristaldi y Monicelli, 1963), dirigida por Mario Monicelli, en la cual el capataz vigila, desde lo alto, a los trabajadores ubicados en la planta baja de la fábrica.

Las figuras 1 y 2 dan cuenta del espacio de la fábrica como un espacio hostil, como una cárcel opresiva de la que sólo se deseaba huir a toda velocidad. Si en sus momentos de auge las fábricas explotan a los trabajadores, cuando la actividad y las ganancias merman en períodos de crisis capitalista, la estrategia es la reducción de la planta a través de los despidos y el vaciamiento, con el desguace de maquinarias y herramientas. La explotación llega a niveles extremos en los cuales los trabajadores pueden incluso dejar de recibir el salario durante períodos más o menos prolongados. En *Industria Argentina, la fábrica es para quienes trabajan* (Sánchez Sotelo e Iacoponi, 2012) se recrea una escena en la que el patrón se excusa a través del encargado de recursos humanos por no pagar salarios en término e impone el cobro en cuotas. La puesta en escena, en la figura 3, destaca a través de la composición del plano la asimetría de poder y la jerarquía de posiciones entre quien representa al sector patronal —cómodamente sentado en la oficina— y el trabajador —de pie, incómodo— en una desigual negociación por el pago del salario atrasado.

Por otro lado, en las ficciones se detallan los modos en que los patrones aceleran el vaciamiento de las fábricas, como en el caso de *La Leona* (Echarri et al., 2016) con la rotura de una máquina y la decisión de no repararla, o las jugadas financieras para provocar la quie-

bra y no pagar indemnizaciones. En la etapa final de la crisis se reconstruyen los momentos en los cuales las áreas de recursos humanos y/o los patrones “sinceran” la crisis a sus trabajadores. En la figura 4, la familia Miller, dueños de la Textil Liberman en *La Leona*, le habla desde el semipiso de la fábrica (en alto) a los trabajadores que están escuchándolos (abajo): destacan que la empresa está en crisis, anuncian recortes de personal, despidos y proponen retiros voluntarios. La disposición en el espacio de la imagen señala también aquí la jerarquía entre patrones y trabajadores, según el modelo clásico de trabajo asalariado.

En el marco de las imágenes del *desapego* que estamos analizando, la figura del patrón como enemigo aparece de manera recurrente. En líneas generales, en los documentales seleccionados, aquello que suele prevalecer es la representación de un patrón despiadado y sin escrúpulos que busca solo su beneficio personal. En *No retornable* (Cáceres y Parisotto, 2007) el patrón se visualiza a través del recurso de las ilustraciones de Luis Schiaroli, que muestran un barco hundiéndose con personas adentro; una pesa que aplasta a los trabajadores y que resalta, metafóricamente, el concepto de subordinación y desigualdad de fuerzas entre patrón y trabajadores. También, metonímicamente, se ve, en la figura 5, un dedo índice inquisidor que correspondería al dedo del patrón que apunta y señala lo que tienen que hacer los trabajadores.

Continuando con el análisis del patrón en tanto motivo visual, el documental *Mate y Arcilla* (Alavio et al., 2003) pone en escena y da voz a Luigi Zanón, dueño de la empresa de cerámicos, la mayor de América Latina. Zanón aparece siendo entrevista-



Figura 4. Fotograma de *La Leona*
Fuente: Echarri et al., 2016

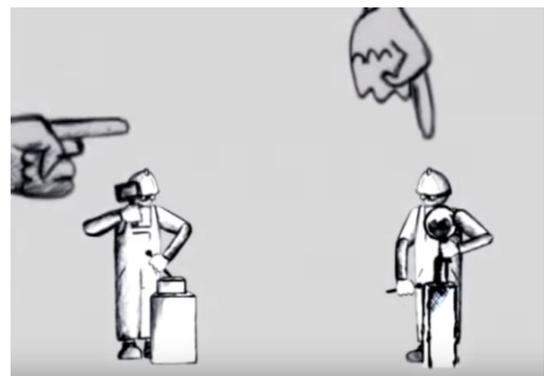


Figura 5. Fotograma de *No retornable*
Fuente: Cáceres y Parisotto, 2007



Figura 6. Fotograma de *Mate y Arcilla*,
Zanón bajo gestión obrera
Fuente: Alavio et al., 2003

do por las realizadoras alemanas, en una elegante oficina (ver figura 6). Al ser invitado a comentar acerca de su opinión sobre la ocupación de la fábrica, Zanon se ríe y afirma, en un español italianizado: “la fábrica es mía, yo invertí, yo la fundé”.

Por su parte, en *Fasinpat* (DI Producciones e Incalcaterra, 2004), se hace un paneo por el despacho de Zanon, mientras una voz en *off* dice: “este es el despacho de Luigi Zanon, es el único lugar de toda la fábrica donde los trabajadores no quieren entrar”. Son los espacios simbólicos del cual los trabajadores se alejan, y se buscan separar. La frase da cuenta no solo del *desapego* a la figura del patrón, sino que condensa el sentimiento de sufrimiento, de tristeza y de rechazo de los trabajadores a un sistema de explotación y de control.

En las ficciones, tanto en la serie *La Leona* (Echarri et al., 2016) como en la película *Industria Argentina, la fábrica es para quienes trabajan* (Sánchez Sotelo e Iacoponi, 2012), se le otorga más espacio que en los documentales a la reconstrucción de la figura del patrón y se matiza, incluso, este perfil psicológico de empresario inescrupuloso. Aquello que es relatado por los trabajadores en algunos de los documentales como en *Corazón de Fábrica* (Molina y Ardito, 2008), o que es mostrado elíptica y metafóricamente en otros, como en *Fasinpat* (DI Producciones e Incalcaterra, 2004) o en *No retornable* (Cáceres y Parisotto, 2007), al ser ficcionalizado adquiere rostro y personalidad, suscita incluso contradicciones, pena, identificación con los espectadores, además de enojos. Este es el caso del personaje de Klaus Miller, dueño de la Textil Liberman en *La Leona* (ver figura 7).



Figura 7. Fotograma de *La Leona*
Fuente: Echarri et al., 2016

mente en otros, como en *Fasinpat* (DI Producciones e Incalcaterra, 2004) o en *No retornable* (Cáceres y Parisotto, 2007), al ser ficcionalizado adquiere rostro y personalidad, suscita incluso contradicciones, pena, identificación con los espectadores, además de enojos. Este es el caso del personaje de Klaus Miller, dueño de la Textil Liberman en *La Leona* (ver figura 7).

En ambas escenas (figura 6 y 7) se pueden distinguir rasgos de estilo y de clase, típicos de los sectores patronales: cuadros, muebles históricos, detalles en lámparas y decoraciones.

Por último, el tercer motivo visual es el que da cuenta más clara y cabalmente del desapego con relación a la fábrica. Nos referimos a la huida del lugar de trabajo: la salida apresurada, casi en estampida, que ha sido registrada en muy diversas imágenes, en su mayo-



Figura 8. Fotograma de *Trabajadores saliendo de la fábrica*. Obreros salen corriendo de una fábrica de Lyon en 1957
Fuente: Farocki et al., 1995

ría de carácter documental, reunidas por Harun Farocki para su película titulada, en homenaje a los Lumière, *Trabajadores saliendo de la fábrica* (Farocki et al, 1995) y luego también para una instalación de video titulada *Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas* (Farocki, 2006, ver figura 8).

Esta huida o salida de la fábrica, que no suele estar presente en los documentales analizados sobre fábricas recuperadas en Argentina, se pueden rastrear en algunas ficciones pero de modo más matizado y con un énfasis diferente: dado que en la mayoría de estas producciones el espacio de trabajo en sí mismo —aún bajo la modalidad capitalista— aparece como un lugar ambivalente —por momentos de encuentro, de aprendizaje, de compañerismo—, la salida de la fábrica, entonces, aquí no aparece como un gap, un salto marcado que separa el fin de la jornada de trabajo con el inicio del placer, sino que puede identificarse un *desapego* con la labor productiva, pero una cierta continuidad de esos lazos de afecto y de momento compartidos, aun por fuera de la fábrica, en el barrio o en la casa.

En la siguiente sección, como contrapunto de los tres motivos visuales que denominamos del *desapego* relacionados con a) el control y la opresión, b) la figura del patrón como enemigo, y c) la salida/huida de la fábrica, nos ocuparemos de describir los motivos visuales que asociamos al *amor* al trabajo y que identificamos en estas producciones audiovisuales.

Figuraciones del *amor* al trabajo

Las imágenes visuales que aquí denominamos de *amor* al trabajo refieren a aquellas figuraciones que dan cuenta de la relación afectiva de los trabajadores con respecto a sus lugares de trabajo —las fábricas— y por extensión también con respecto a sus compañeros de trabajo, a los espacios que habitan, a las herramientas que utilizan cotidianamente y a la actividad productiva que desarrollan. Si las imágenes del *desapego* tendían a simbolizar la fábrica como una cárcel opresiva de la que sólo se deseaba huir a toda velocidad, hay un tipo de imaginario que se puede rastrear en otros discursos fílmicos y que refiere a la identificación de los trabajadores con la fábrica, a través de una serie de motivos visuales que muestran la defensa del trabajo en un sentido amplio. Este imaginario parte de y se configura a través de la lucha de los trabajadores frente a las condiciones laborales de explotación y de opresión y, sobre todo, en su resistencia a los vaciamientos y cierres de fábricas.

Dentro de las imágenes del *amor* identificamos tres motivos visuales específicos el ingreso de los trabajadores a la fábrica, el control de la fábrica por parte de los trabaja-

dores, defendiéndola en los portones y desde los techos, y la figura del trabajador/a como sujeto colectivo y transformador.

El primer motivo visual que rastreamos como parte de este imaginario del *amor al trabajo*, de una cosmovisión que permite construir una resistencia a la opresión e imaginar vínculos afectivos y de afición con el mundo laboral, con la actividad que desarrollan estos trabajadores de manera autogestionada y sin patrones es, precisamente, el ingreso a la fábrica, a través de fichar el horario de entrada, donde la fábrica misma es representada como espacio de pertenencia y de identidad laboral en los documentales. Es el momento de iniciar la jornada laboral, el lugar de reencuentro con los compañeros, el ingreso al espacio de trabajo. En estos casos, que son registrados luego de la ocupación y recuperación de la fábrica, se ven trabajadores sonriendo, relajados, con deseos de entrar al espacio fabril y de compartir el día junto a sus compañeros, a diferencia de lo que mencionamos previamente con las imágenes retratadas por Farocki sobre la huida de la fábrica.



Figura 9. Fotograma de *Fasinpat, Fábrica Sin Patrón*
Fuente: DI producciones e Incalcaterra, 2004



Figura 10. Fotograma de *Industria Argentina, la fábrica es para quienes trabajan*
Fuente: Sánchez Sotelo e Iacoponi, 2012

Este primer motivo que identificamos sobre el fichado para ingresar a la fábrica –que se contrapone explícitamente con las secuencias de “huida” que recopiló Farocki– puede observarse tanto en *Fasinpat, Fábrica Sin Patrón* (DI producciones e Incalcaterra, 2004), en la figura 9, como en *De Guerreros y Maestros* (Such y Cufari, 2007). En estas imágenes, los trabajadores colocan orgullosamente sus tarjetas para fichar el horario de llegada mientras miran a cámara con una sonrisa. En la ficción *Industria Argentina, la fábrica es para quienes trabajan* (Sánchez Sotelo e Iacoponi, 2012) también aparece el ingreso a la fábrica como motivo, aun cuando el lugar de trabajo resulta un espacio ambivalente, cargado tanto por la opresión como por el deseo, ya que se encuentra en crisis y los trabajadores no están cobrando correctamente sus sueldos. Allí, el amor al trabajo aparece en su forma más extrema, presente incluso cuando las condiciones son más desfavorables.

En la figura 10, el protagonista de *Industria Argentina* (Sánchez Sotelo e Iacoponi, 2012) tiene la mirada perdida, no está relajado, sino preocupado y tenso por la crisis de la fábrica y porque no le están pagando su salario en tiempo y forma. A su vez, en *La Leona* (Echarri et al., 2016) este motivo también aparece y se repite: retrata un momento colectivo, un reencuentro cotidiano con compañeros de trabajo, algunos ya amigos, con quienes se ingresa a la jornada laboral y ese vínculo humano de compartir tantas horas juntos todos los días parece devolverles cierta felicidad, a pesar del momento de crisis. En estas escenas, se ve a los trabajadores haciendo bromas, sonriendo o dialogando sobre cuestiones de la vida privada de cada uno/a, fortaleciendo los lazos de amistad y de complicidad. También puede asociarse al orgullo de pertenecer colectivamente a esa fábrica con un fuerte sentido de identidad por el trabajo, por esa tarea específica que la mayoría realiza desde hace muchos años.

Además, identificamos, como segundo motivo visual, la lucha en los portones y desde los techos de las fábricas, ante el posible desalojo del predio de la fábrica, donde los trabajadores defienden con sus cuerpos sus espacios laborales y su fuente de trabajo.

En estos casos, puede verse en *La Leona* (Echarri et al., 2016), a la protagonista María Leone, detrás del portón de rejas de la fábrica que divide a los trabajadores de los policías. La protagonista femenina será, en palabras de Libertad Borda y Ramiro Lehkuniek (2016), una luchadora de carácter inquebrantable que no duda en enfrentar a quien sea para defender lo que considera justo y la primera heroína de telenovela que es reprimida por la policía (ver figura 11). También imágenes similares de la represión policial se repiten en *Industria Argentina* (Sánchez Sotelo e Iacoponi, 2012): se muestra a los trabajadores fuera de la fábrica, pero ocupando la vereda con carteles, mesas y banderas, cuando llegan los fiscales y la policía que los intenta desalojar.



Figura 11. Fotograma de *La Leona*. Desalojo de Textil Liberman
Fuente: Echarri et al., 2016

Por otra parte, este contrapunto de imágenes entre dos actores en disputa rememora la herencia de los momentos históricos de lucha registrados en los documentales político-militante de los años setenta en Argentina, o en algunas ficciones de aquella época como *Los traidores* (Cine de la Base y Gleyzer, 1973) dirigida por Raymundo Gleyzer. La iconografía que simboliza los dos bandos, trabajadores vs. patrones/policías/Estado, está presente en la mayoría de las propuestas audiovisuales analizadas. Sin embargo, mientras en las ficciones se privilegia la reconstrucción dramática de este enfrentamiento, en los documentales, tal oposición se destaca a partir del relato de los trabajadores, de la inserción de imágenes de archivo de otras represiones o de desalojos registrados en otros conflictos. Al respecto, Como (2000) señala que, si el cine históricamente no ha dicho o no ha mostrado el trabajo, al menos suele visibilizar sus puertas, sus rejas, dice y/o muestra la relación entre el externo y el interno del mundo de la fábrica. Respecto de este espacio complejo que señala la frontera entre el adentro y el afuera, Farocki afirma:

Las puertas de la fábrica estructuran la formación de los obreros y las obreras reunidos por el orden del trabajo y esta compresión produce la imagen de un proletariado (...) Sin embargo, los obreros se transforman en individuos ni bien cruzan el portón: esa es la parte de sus vidas que recupera la mayoría de las películas de ficción. (Farocki, 2013, p. 197)



Figura 12. Fotograma de *Fasinpat, Fábrica Sin Patrón*

Fuente: DI producciones e Incalcaterra, 2004

También, en algunos documentales como *Fasinpat, fábrica sin patrón* (DI producciones e Incalcaterra, 2004) se muestra parte de la dinámica de defensa de los trabajadores de su espacio de trabajo, en este caso destacando las gomeras con las que resisten desde adentro a las balas policiales que vienen desde el afuera (ver figura 12).

Específicamente, en lo que respecta a la lucha o protesta con ocupación de fábricas, estas imágenes tienen también otra particularidad, que es recurrente tanto en documentales como en ficciones: los trabajadores desde los techos de las fábricas, que ya no están sólo detrás de las rejas de los portones, sino también desde las terrazas de las fábricas, se enfrentan y le ponen el cuerpo a funcionarios y policías que buscan desalojarlos. Se destaca entonces la icónica imagen de los trabajadores en los techos, ocupando su propio espacio de trabajo, visibilizando la protesta con banderas colgando que gritan y

exaltan los motivos de esa lucha (ver figura 13).⁵ Los directores de *The Take* (Klein y Lewis, 2004) la eligen incluso como imagen de portada del documental (ver figura 14).

Finalmente, y unido a esta lucha por la defensa y la recuperación de la fábrica, se destaca el último motivo identificado: la figura del trabajador como hacedor de su propia historia y capaz de transformar la realidad cuando le es adversa. Se trata de un trabajador que no sólo sabe cómo hacer funcionar las máquinas, sino que se pone al hombro la responsabilidad de la fábrica, porque la siente como *su* fábrica: la ocupa, la recupera, la cuida, la autogestiona, la busca transformar en cooperativa.

En los documentales, las imágenes de las máquinas y herramientas de los trabajadores, quienes van relatando su labor al interior de la fábrica, dejan entrever esa amalgama con un trabajo cotidiano que les pertenece, que los dignifica y los identifica con esa tarea. En *De guerreros y maestros* (Such, y Cufari, 2007) se estetiza este proceso de trabajo con los cuadros pintados por Marta Such (ver figura 15), dotando a las imágenes de un rasgo emotivo y cautivante.

Esta identificación y orgullo con la labor de cada día en la fábrica, que incluso existía antes de su ocupación, ahora con la autogestión se revaloriza. Esto puede verse también en *No retornable* (Cáceres, y Parisotto, 2007)



Figura 13. Fotograma de *Mate y Arcilla, Zanón bajo control obrero*
Fuente: Alavio et al., 2003



Figura 14. Fotograma de *La Toma/The Take*
Fuente: Klein y Lewis, 2004



Figura 15. Fotograma de *De guerreros y maestros*
Fuente: Such y Cufari, 2007

⁵ Destacamos una analogía con una ficción extranjera, que resultará interesante, para continuar profundizando en futuras investigaciones. En la serie televisiva italiana *Un posto al sole* (Doyle, Ventriglia, y Bowen, 2020-1996), en los capítulos del 1 al 10 de junio de 2018, se declara la crisis de un astillero en la ciudad de Nápoles, y los empresarios deciden llevar adelante una reestructuración de la fábrica, despidiendo a más de la mitad del personal, y definiendo los trabajadores como “costos superfluos”. Ante esta situación, los trabajadores declaran la huelga y, ante la falta de respuesta, deciden detener toda producción, tomar la fábrica y subir a los techos con una bandera que dice “sin trabajadores no hay trabajo”.



Figura 16. Fotograma de *Fasinpat, Fábrica Sin Patrón*. Reunión en asamblea, bajo los árboles, en el predio exterior de la fábrica

Fuente: DI producciones e Incalcaterra, 2004



Figura 17. Fotograma de *La Leona*

Fuente: Echarri et al., 2016

durante la visita guiada de niños en edad escolar a la ex fábrica Zanón, donde los trabajadores van detallando cada uno de los pasos de construcción de la cerámica o en *Fasinpat, Fábrica Sin Patrón* (DI producciones e Incalcaterra, 2004) cuando, mientras trabajan, relatan el modo correcto de uso de la máquina que manejan. Estas representaciones audiovisuales del proceso de trabajo se articulan con los espacios de la fábrica donde se organizan las reuniones para las asambleas y se evalúan los pasos a seguir para autogestionar la fábrica y para su transformación en cooperativa. En el registro documental se suele mostrar parte de las asambleas, los encuentros para la toma de decisiones (ver figura 16) y en general se explican los pasos para armar la cooperativa desde el relato en primera persona de los trabajadores, que detallan los conflictos y avances por los que fueron pasando hasta lograr conformarse en cooperativa.

En las ficciones, en cambio, aquello que se destaca no son tanto los momentos de la producción y del trabajo en fábrica sino al trabajador/trabajadora y su entorno social y afectivo. En *La Leona* (Echarri et al., 2016), tratándose además de una telenovela, el espacio de la fábrica es el contexto en el que se desarrollan vínculos de amistad, relaciones amorosas e infidelidades, donde se organizan encuentros y festejos. Sin embargo, esos mismos espacios, cuando comienza la crisis de la fábrica, serán los espacios en los cuales se organizan los mítines, se pintan banderas para visibilizar el conflicto, se negocia con los patrones, se resiste y se va construyendo la idea de una fábrica autogestionada, liderada además por una mujer (ver figura 17). Dicha conducción femenina implica también una distancia con el estereotipo de mujer característico del verosímil del género telenovela. Además, esta ficción va a otorgar mayor preponderancia al conflicto gremial que a la historia de amor (Bazán, 2017).

En el largometraje *Industria Argentina, la fábrica es para quienes trabajan* (Sánchez Sotelo e Iacoponi, 2012) ocurre algo similar: las escenas de producción también son muy escasas y el énfasis está puesto más bien en el conflicto y en la identidad laboral del trabajador, en este caso, encarnado en el personaje de Carlos Portaluppi.

Aquí se desplaza la idea de trabajar realizando cualquier tarea y se destaca la necesidad de Portaluppi de volver a su trabajo en fábrica, es decir, a sus tareas como trabajador metalmeccánico, a aquello que le otorga identidad, una identidad individual pero también colectiva. Es entonces cuando decide volver a la fábrica quebrada y unirse en la lucha a sus compañeros que buscan recuperarla y, hacia el final, logran formar la cooperativa.

Desde distintas estrategias de representación, esta figura del trabajador/a se asocia al imaginario de un/una “trabajador-héroe/heroína”, hacedor/a de su propia historia, que transforma la realidad y recupera la fábrica para él/ella y sus compañeros. Este motivo se destaca, casi sin contradicciones, en la mayoría de las propuestas documentales y de ficción analizadas.

De este modo, los motivos visuales del *amor* al trabajo, los pudimos identificar a través de las imágenes de ingreso de los trabajadores a la fábrica autogestionada, su lucha en los portones y desde los techos de la fábrica, poniendo el cuerpo contra policías y patronos, para defender aquella fuente de trabajo que los re-valoriza y los dignifica, y la misma figura del trabajador representado como protagonista de su propia historia: mostrado repetidamente en asambleas, pintando carteles para visibilizar la resistencia, riendo con compañeros, discutiendo los pasos a seguir para poner en marcha la actividad productiva.

En síntesis, podemos delinear un contrapunto general entre los motivos visuales del *desapego* y del *amor* en estas producciones audiovisuales analizadas: a) la salida/huida de, y el ingreso a la fábrica; b) el control/explotación hacia los trabajadores, y los trabajadores que toman el control de su fábrica, defendiéndola desde sus portones y techos; y c) la figura del patrón como enemigo y la figura del trabajador como hacedor de su propia historia, con capacidad de transformar la realidad.

Conclusiones

A modo de cierre, nos interesa señalar la novedad histórica que suponen las representaciones cinematográficas de las fábricas ocupadas, que aprovechan la oportunidad de ingresar a las fábricas para registrar el mundo del trabajo desde sus rutinas. Sin embargo, no dejamos de reconocer que este ingreso se produce siempre, de alguna manera, demasiado tarde —como diría Michel De Certeau (1999): es la belleza de lo muerto— pues es precisamente cuando se ha perdido el carácter específico del trabajo industrial capitalista cuando las cámaras finalmente logran trasponer los portones.

A partir del análisis de documentales y de ficciones que, luego del 2001, tematizaron procesos de ocupación y recuperación de fábricas en Argentina, nos hemos concentrado en identificar los relieves que presentan estas figuraciones, realizando un contrapunto entre estas dos categorías semánticas, es decir, los motivos visuales que denominamos del *desapego* y aquellos que llamamos del *amor* en estas representaciones filmicas del trabajo.

En función de ello fuimos identificando los motivos visuales del *desapego*, asociados a los sentidos de falta de afición o de interés del trabajador con su trabajo, a la huida/salida de la fábrica como espacio opresor y carcelario, a las escenas fabriles que dan cuenta del control y de la explotación hacia los trabajadores, y a la figura del patrón como aquella que condensa el lugar del enemigo, pero también el de la asimetría en la relación de fuerza empresarios/trabajadores en un sistema capitalista de relaciones laborales.

Respecto de los motivos visuales del *amor*, asociados a los sentidos del afecto entre compañeros, de los deseos de trabajar, de la dignidad e identidad laboral, de la solidaridad, hemos podido identificar también tres motivos visuales privilegiados: la acción de fichar para ingresar a la fábrica, el control de la fábrica por parte de los trabajadores, defendiéndola en los portones y desde los techos de la fábrica y la misma figura del trabajador/a transformador/a, héroe/heroína, que re-invierte la desigual relación de fuerzas, a través de la autogestión de la fuente trabajo, recuperando, como sujeto colectivo la fábrica, *su* fábrica. Y en ese movimiento se recupera a sí mismo. Ya no huye de la fábrica, como mostraba Farocki ni es explotado y controlado por el patrón, como se veía en *Tiempos Modernos* (Chaplin, 1936).

En el recorrido presentado se ha buscado destacar también las diferencias más significativas en relación con las estrategias de representación de documentales y ficciones y, a su vez, dentro de cada registro audiovisual, señalar algunos matices y esfumados que permiten trazar una iconografía de las figuraciones visuales del *desapego* y del *amor*, con las particularidades de cada caso; incluyendo además paralelismos históricos que permiten no perder de vista la importancia de las trayectorias filmicas y su influencia en las producciones audiovisuales contemporáneas. Será tarea de futuras investigaciones continuar indagando en la identificación de otros motivos visuales que tengan al tópico del trabajo y el conflicto laboral como tema central en las argumentaciones audiovisuales.

Referencias

- A4 Films (Productores) & Doria, Dario (Director). (2005). *Grissinópolis, el país de los grissines* [Documental]. Argentina: A4 Films.
- Alavio; AK-KRAAK Group (Productores); Dzeik, Susanne & Wagenschein, Kirsten (Directores) (2003) *Mate y Arcilla. Zanón bajo control obrero* [Documental] Argentina: Alavio & AK-KRAAK Group.
- Arendt, Hannah (1958/1993). *The Human Condition*. The University of Chicago Press: Chicago.
- Asamblea de Trabajadores Numax (Productores); Jordá, Joaquim (Director) (1979). *Numax presenta*, [Documental]. España: Asamblea de Trabajadores Numax.
- Balló, Jordi (2001). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bazán, Camila (2017). *Leonas: Construcciones disruptivas de la feminidad en la telenovela La leona*. Tesis de Grado inédita. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Borda, Libertad & Lehkuniek, Ramiro (2016, septiembre). Matrices culturales y telenovela: La leona y Los ricos no piden permiso, en *XVIII Congreso de Redcom, Red de Carreras de Comunicación y Periodismo*. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 6-9 de setiembre de 2016.
- Cáceres, Sebastián & Parisotto, Damián (Productores y Directores) (2007). *No retornable* [Documental]. Argentina: Sebastián Cáceres y Damián Parisotto.
- Chaplin, Charles (Productor y Director) (1936). *Modern times/Tiempos modernos*. [Película]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions
- Cine de la Base (Productores) & Gleyzer, Raymundo (Director). (1973). *Los traidores*. [Película]. Argentina: Cine de la Base.
- Cine de la Base (Productores) y Gleyzer, Raymundo (Director). (1974). *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. [Película]. Argentina: Cine de la Base.
- Clifford, Frank; Kamenka, Alexandre & Le Bon, Roger (Productores) & Clair, René (Director) (1931) *A Nous la Liberté/Viva la libertad*. [Película]. Francia: The Criterion Collection.
- Collettivo Apollon (Productores) y Gregoretti, Ugo (Director) (1969). *Apollon, una fabbrica occupata/Apollon, una fábrica ocupada*. [Documental]. Italia: Cinegiornali liberi y Collettivo Apollon.
- Como, Eliana (2000). Paessagi di fabbrica. Ciminiere e stabilmenti industriali nel cinema italiano dal fordismo al postfordismo. En Antonio Medici (Comp.), *Filmare il lavoro*. (pp 118-129). Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento operaio e democratico (AAMOD).
- Coscia, Vanesa & Moguillansky, Marina (2016). Militantes Kino und transnationaler Aktivismus in Dokumentationen über übernommene Fabriken in

- Argentinien. *Peripherie* 36(3), 455-480.
<https://doi.org/10.3224/peripherie.v36i144.25717>
- Coscia, Vanesa & Moguillansky, Marina (2017). Escenas de la recuperación de fábricas en documentales y en ficción: entre la política, el trabajo y la familia. *Revista Question*, 56(1), 1-16. <https://doi.org/10.24215/16696581e005>
- Cristaldi, Franco (Productor) & Monicelli, Mario (Director) (1963) *I compagni/Los compañeros* [Película] Italia, Francia y Yugoslavia: Lux Film, Vides Cinematografica, Méditerranée Cinéma Production y Avala Film.
- D'Angelo, Salvo (Productor) & Visconti, Luchino (Director) (1948). *La terra trema/ La tierra tiembla*. [Película] Italia: Universalía.
- De Certeau, Michel (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Laurentis, Dino (Productor) De Santis, Giuseppe (Director) (1948) *Riso amaro/ Arroz amargo*. [Película] Italia: Lux Film
- De Sica, Vittorio (Productor y Director) (1948) *Ladri di biciclette/Ladrones de bicicletas*. [Película] Italia: PDS Produzioni De Sica.
- DI Producciones (Productor) & Incalcaterra, Daniele (Director). (2004). *Fasinpat, fábrica sin patrón* [Documental]. Argentina: DI Producciones.
- Doyle, Wayne; Ventriglia, Gino & Bowen, Adam (2020-1996) *Un posto al Sole/ Un lugar en el sol* [Telenovela] Italia: Rai Fiction, FremantleMedia Italia y Centro di produzione Rai Napoli.
- Echarri, Pablo; Seefeld, Martin; Marra, Gustavo (Productores); Luna, Negro; Ambrosini, Pablo & Aiello, Omar (Directores) (2016). *La leona* [Telenovela]. Argentina: El Arbol y Telefé Contenidos.
- Farocki, Harun (Productor y Director) (2006) *Arbeiter verlassen die Fabrik/Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas*. [Instalación de video] Austria: Cinema Like Never Before.
- Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Casa Negra.
- Farocki, Harun; Baute, Christian; Mis, Heinrich (Productores) & Farocki, Harun (Director) (1995) *Workers leaving the Factory/ Trabajadores saliendo de la fábrica* [Documental]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.
- Giannarelli, Ansano (2000). Il punto di vista. En Antonio Medici (Ed.), *Filmare il lavoro* (pp.181-203). Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento operaio e democratico (AAMOD).
- Gilly, Adolfo (1972). Democracia obrera y consejos de fábrica: Argentina, Bolivia, Italia. En Valentino Gerratana (Ed.), *Consejos obreros y democracia socialista* (pp. 143-194), Córdoba: Pasado y Presente.
- Gramsci, Antonio (1919/1998). *Escritos Políticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Griffith, David Wark (1916) *Intolerance/ Intolerancia*. [Película]. Estados Unidos : Triangle & Wark.
- Halley des Fontaines, André & Renoir, Jean (Productores) y Renoir, Jean (Director) (1935) *Le crime de Monsieur/El delito del Señor Lange* [Película] Francia: Films Obéron.

- Iranzo, Consuelo & De Paula Leite, Marcia (2006). La subcontratación laboral en América Latina. En Enrique De la Garza (Coord.), *Teorías sociales y estudios del trabajo* (pp. 268-288). México D. F.: Anthropos.
- Jameson, Fredric (2004). Posmodernidad y globalización. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 63, 105-118.
- Klein, Naomi; Lewis, Alvin (Productores) & Lewis, Alvin (Director) (2004) *The Take/La Toma* [Documental]. Canadá: Barna-Alper & Klein Lewis Productions.
- Lumière, Louis (Productor y Director) (1895) *La Sortie des usines Lumière/ La salida de los obreros de la fábrica Lumière* [Documental] Francia: Société Lumière.
- Medici, Antonio (2000). Una ricerca in progress. En Antonio Medici (Ed.), *Filmare il lavoro* (pp. 9-23). Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento operaio e democratico (AAMOD).
- Mestman, Mariano (2014). Opciones visuales en torno a la protesta obrera. *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, 4, 11-30.
- Molina, Virna & Ardito, Ernesto (Productores y Directores) (2008). *Corazón de fábrica* [Documental]. Argentina: Virna Molina y Ernesto Ardito.
- Monterde, José Enrique (1997). *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Nebenzal, Seymour (Productor) & Pabst, Georg Wilhelm (Director) (1931). *Kameradschaft/ La tragedia en la mina/* [Película] Alemania y Francia: Nero-Film
- Pallero, Edgardo; Solanas, Fernando (Productores); Getino, Octavio & Solanas, Fernando (Directores) (1968) *La hora de los hornos* [Documental]: Argentina: Cinesur
- Pereira Jardim, Lourdes (2008). Teoría social y concepción del trabajo: una mirada a los teóricos del siglo XIX. *Gaceta Laboral*, 14, 81-101. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33614104>
- Pommer, Eirch (Productor) & Lang, Fritz (Director) (1927). *Metrópolis*. [Película] Alemania: UFA producciones
- Prestía, Martín & Artese, Agustín (2015). Antonio Gramsci: el consejo de fábrica, germen de la sociedad futura. *Revista Question*, 1(46), 403-413. Recuperado de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2452>
- Rassam, Jean Pierre (Productor); Godard, Jean Luc & Gorin, Jean Pierre (Directores) (1972). *Tout va bien/ Todo va bien* [Película] Francia e Italia: Anouchka Films, Vieco Films y Empire Films.
- Sánchez Sotelo, Néstor (Productor) & Diaz Iacoponi, Ricardo (Director) (2012) *Industria Argentina. La fábrica es para los que trabajan*. [Película] Argentina: Del Toro films.
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Such, Marta & Cufari, Santiago (Productores y Directores) (2007). *De guerreros y maestros*. [Documental]. Argentina: Marta Such y Santiago Cufari.
- Tucci, Ugo (Productor) y Petri, Elio (Director) (1971) *La classe operaia va in paradiso/ La clase obrera va al paraíso*. [Película] Italia: Euro International Film

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - UNICEN –
(Productor) (2015), *Fábricas*, [Unitario televisivo]. Argentina: UNICEN.
Zylberman, Lior (2017). Recuerdos de un aprendiz tesista. *Avatares de la comunicación
y la cultura*, 13. Recuperado de:
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/13730>



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)