

## Estrategias de representación documental del movimiento de empresas recuperadas en Argentina. Un análisis de *Grissinópolis, el país de los grissines*<sup>1</sup>

Teresa Álvarez Martín-Nieto

### Resumen

El presente artículo aborda las estrategias que el cine documental argentino ha utilizado para representar el movimiento de empresas recuperadas surgido en el contexto de la crisis de 2001, uno de los hitos históricos del pasado reciente de este país. Para ello, se realiza un análisis estructural y formal de la película *Grissinópolis* (Darío Doria, 2005). Se llega a dos conclusiones. En primer lugar, que el documental reproduce un argumento lineal y dramático que focaliza las figuras de los trabajadores, rol protagónico que es construido a partir de premisas ideológicas del primer peronismo y que se desarrolla siguiendo la estructura clásica del viaje del héroe. Esta construcción de los sujetos se hilvana con la segunda conclusión, ya que los procedimientos formales utilizados en el documental refuerzan el punto de vista de los trabajadores autogestionados, justificando y defendiendo sus acciones.

### Palabras clave

Cine documental - Representación del pasado- Documental histórico- Crisis 2001 Argentina - Movimiento de empresas recuperadas

### Summary

This article discusses the strategies that the Argentine documentary filmmaking has been used to represent the movement of recovered companies arisen in the context of the crisis of 2001, one of the milestones of the recent past of this country. For this, a structural and formal analysis of the film *Grissinópolis* (Darío Doria, 2005) is performed. It reaches two conclusions. First, the documentary and dramatic plays a linear

argument focuses figures of workers, leading role that is built from the first Peronist ideological premises and is developed following the classic structure of the hero's journey. This construction of the subjects were tacked to the second conclusion, since the formal procedures used in the documentary reinforces the point of view of self-managed workers, justifying and defending his actions.

## **Keywords**

Documentary Film - Documentary Representation historical past-Argentina 2001 Crisis - Moving companies recovered

## **Resumo**

O presente artigo aborda as estratégias que o cinema documental argentino tem utilizado para representar o movimento de empresas recuperadas surgido no contexto da crise de 2001, um dos marcos históricos do passado recente desse país. Para isso, se realiza uma análise estrutural e formal do filme *Grissinópolis* (Darío Doria, 2005). Chega-se a duas conclusões. Em primeiro lugar, que o documentário reproduz um argumento linear e dramático que foca as figuras dos trabalhadores, papel protagonista que é construído a partir de premissas ideológicas do primeiro peronismo e que se desenvolve seguindo a estrutura clássica da viagem do herói. Esta construção dos sujeitos se entrelaça com a segunda conclusão, já que os procedimentos formais utilizados no documentário reforçam o ponto de vista dos trabalhadores autogerenciados, justificando e defendendo suas ações.

## **Palavras-chave**

Cinema documentário - Representação do passado - Documento histórico - Crise 2001 Argentina - Movimento de empresas recuperadas

## **Datos de la autora:**

Licenciada en Periodismo (UCM). Doctoranda del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset y la Universidad

Complutense de Madrid (IUIOG-UCM). Tesis en curso sobre las representaciones de la crisis de 2001 en el cine documental argentino.

Correo electrónico: sieteseptiembre@hotmail.com

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 14 de mayo de 2015

## **1.- Introducción**

Argentina dio la bienvenida al siglo XXI registrando una de las crisis más profundas de su historia. El estallido popular de diciembre de 2001 provocó la disolución del modelo neoliberal que había regido el país desde la última dictadura militar (1976-1983), el cual se había profundizado durante los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999) y Fernando De la Rúa (1999-2001). Con el plan de convertibilidad como buque insignia, Argentina permitió la entrada masiva de inversión extranjera en el país, decisión que en el largo plazo se tradujo en nefastas consecuencias: por un lado, en un importante nivel de desindustrialización y el adelgazamiento del tejido productivo del país y, por otro, a medida que avanzaba la década de los noventa, en altos índices de desocupación y pobreza. El conjunto de estos indicadores motivó que la población civil extendiese su desconfianza hacia partidos políticos e instituciones, dando lugar a la aparición de nuevos actores sociales en la esfera pública. Estas resistencias al neoliberalismo tuvieron en el movimiento de empresas recuperadas uno de sus principales exponentes<sup>2</sup>.

Basados en la autogestión de empresas a cargo de los que hasta ese momento habían sido sus simples empleados, los

emprendimientos a los que aquí se hace referencia generaron una fuente de trabajo para aproximadamente 10.000 personas y registraron -entre finales de la década de los años 90 y 2004- más de 200 iniciativas. Sin embargo, la relevancia de estas experiencias históricas no descansa en la incidencia que tuvieron sobre la macroeconomía de un país devastado por la crisis, sino en su carácter alternativo, original y novedoso, puesto que se configuraron como "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).

Estas experiencias han sido objeto de interés del cine documental argentino. La apuesta no supone una novedad en el país ya que los documentales que reflejan conflictos laborales cuentan con un importante recorrido en la producción nacional argentina. Los trabajos de Enrique Juárez (*Ya es tiempo de violencia*, 1969) y del grupo Cine de la Base (*Los traidores*, 1973; *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, 1974) en las décadas de los 60 y 70, fueron los pioneros. A ellos se sumaron, ya en democracia, las miradas de otros realizadores, como fue el caso del grupo Cine Ojo (*La noche eterna*, 1991). Esta tendencia se registró de nuevo al calor de la crisis de 2001, a través de los documentales de un resurgido cine militante nacional y de distintos realizadores independientes comprometidos con la realidad social de ese momento<sup>3</sup>.

Las siguientes páginas indagan en estas últimas representaciones, aunque el objetivo que este artículo se propone es más amplio: en él se pretende determinar, a través de la estructura narrativa y procedimientos formales de un caso concreto, cómo el cine documental ha construido esta experiencia del pasado reciente argentino que es el movimiento de empresas recuperadas. Pero para ello, antes es necesario definir qué se entiende por documental histórico, conocer las principales modalidades de



# Cine Documental

representación que estos discursos utilizan y exponer los límites que esta categoría documental reproduce.

En este sentido, el primer autor que definió el documental histórico, en 1933, fue John Grierson, quien se refirió a este tipo de trabajos como "el tratamiento creativo del pasado" (Kerrigan y McIntyre, 2010: 111)<sup>4</sup>. Una concepción muy importante para el debate sobre el documental histórico que se ha extendido a lo largo de las décadas. Ello se debe a que si bien estos relatos -y a diferencia de las películas del cine de ficción- se configuran a partir de imágenes reales procedentes de una determinada realidad histórica, su construcción como tales precisa de aspectos relacionados con el proceso creativo, punto que sí comparten con la ficción cinematográfica. Así, basta con pensar en las técnicas utilizadas tanto durante el proceso de filmación del documental -como la luz seleccionada, el encuadre o el movimiento de la cámara por poner algunos ejemplos-, como en el periodo de post producción -momento en el que el montaje dota de sentido a este tipo de relatos históricos-, para constatar que el documental se consolida como un discurso en el que las dosis de creatividad son tan elementales como necesarias.

Ya a principios del siglo XXI, aunque partiendo de esta última premisa, el investigador David Ludvigson expuso su definición de documental histórico. En ella afirma que es "un tratamiento creativo del pasado en el que se afirma la creencia de que los objetos, periodos, asuntos o hechos ocurrieron en los términos en que están retratados" (Ludvigson, 2005: 65). Un concepto más preciso e inclusivo en términos formales que el anterior, ya que acepta como documentales históricos aquellos films que utilizan técnicas nuevas y recientes, las cuales son resultado de la evolución de este género cinematográfico. Asimismo, Ludvigson estudiaba los modos de representación más utilizados en los documentales de carácter histórico, siendo estos el expositivo, el de observación y el interactivo (2005: 70).

Por su parte, el historiador Robert A. Rosenstone ha tomado prestada la definición de Ludvigson de documental histórico aunque crítica, además, que a partir del análisis de todo film histórico es posible establecer una serie de límites, aplicables tanto al ámbito de la ficción como al del documental, pues desde su punto de vista estos "comparten la misma estructura e idéntica concepción" (Rosenstone, 2001: 50). Estos déficits son los siguientes: 1) El pasado se presenta como una narración con un principio, un desarrollo y un final, 2) Dicha narración se explica a través de los avatares de individuos, 3) La historia se expone como el relato de un pasado cerrado y simple, 4) El cine personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia, 5) El cine dota de apariencia física al pasado y 6) Las películas muestran la historia como un proceso en el cual las cuestiones políticas y sociales están interrelacionadas. Asimismo, Rosenstone reconoce que los relatos históricos audiovisuales contienen otros elementos que deben ser contemplados como son la tendencia a la condensación, alteración e invención de los hechos así como la frecuente utilización de metáforas, "una de las formas con las que este medio nos transporta al pasado y nos lo comenta" (Rosenstone, 2012: 55).

## **2.- Metodología**

Este artículo analiza, estructural y formalmente, la película *Grissinópolis* (Darío Doria, 2005). Para elaborar el análisis estructural se ha partido de los postulados de la teoría estructuralista, que entiende que todo relato es un texto con una "estructura común, la cual da acceso a un conjunto de unidades y reglas" (Pampillo, Albajari, Di Marzo, Lotito, Méndez y Sarchione, 2004: 25). Esta parte del trabajo presenta varios elementos. En primer lugar, se expone el argumento que presenta la cinta, procedimiento del que se extrae su modelo de desarrollo. Los acontecimientos y los actores que ejecutan tales acciones constituyen el segundo elemento del análisis, con los que descubriremos las relaciones de causalidad que el relato



# Cine Documental

establece, además de que nos proporcionarán los roles que presentan sus actores y las relaciones que entre éstos se desarrollan. Con ellos se accede, siguiendo los postulados de Roland Barthes, a los dos primeros niveles de sentido que contiene todo relato o instancias de descripción, las cuales luego deben ser colocadas "en perspectiva jerarquizada" (Barthes, 1991: 12). Pero una narración no acaba con la exposición de los acontecimientos y la lógica que siguen sus acciones. Todo relato se establece en un tiempo y en un espacio determinados, elementos discursivos que constituyen el tercer nivel de sentido que defiende el semiólogo francés y que aquí se presentan a través de los lugares que aparecen en la película, el orden, la duración y la frecuencia temporales, así como del modo y la voz narrativa utilizados. En lo que respecta al análisis formal, la búsqueda de la gramática del texto se ve completada a través de la aproximación a las estrategias audiovisuales más sobresalientes que se desprenden del visionado del relato, así como la modalidad de representación documental que utiliza: el cine directo.

Las razones por las que se ha seleccionado *Grissinópolis* como objeto de análisis responden a un criterio en el que ha primado la relevancia del documental frente a su representatividad respecto al cómputo general de trabajos que se han centrado en representar el fenómeno de la recuperación de empresas. Para ello, se han tenido en cuenta factores que hemos agrupado en torno a dos conceptos: su difusión y su repercusión. Desde que su estreno comercial tuvo lugar este documental ha tenido un alcance significativo, ya sea dentro de las fronteras de Argentina -debido por una parte a su emisión por televisión, a su estreno en circuitos comerciales o a las reproducciones que han conseguido en canales de reproducción de vídeo en Internet-, como fuera de ellas, al haber desarrollado un recorrido importante en festivales internacionales de cine y obtenido distintos reconocimientos. Asimismo, este trabajo ha registrado una notable repercusión en reseñas, entrevistas y críticas en

prensa en papel generalista, sitios de Internet especializados así como en la bibliografía académica publicada en torno a la temática que aborda.

### **3.- Resultados**

#### **3.1. Análisis estructural**

##### *3.1.1 .Argumento y modelo de desarrollo*

Este documental es una narración cuyo argumento se desarrolla linealmente, a través del esquema tripartito planteamiento, nudo y desenlace. Las dos primeras secuencias constituyen el planteamiento del relato, un espacio en el que el espectador conoce las causas que provocaron la ocupación de la empresa y los objetivos de las personas que viven en ella: la quiebra de la fábrica y su propósito de gestionarla autónomamente. La importancia de estas secuencias es indudable pues nos aproximan, por primera vez, a la construcción que este trabajo hace de la crisis de 2001, que se desarrolla durante el nudo del relato (secuencias 3 a 24). La misma se plantea como conflicto: de un lado se presenta la batalla legal que tendrán que enfrentar los empleados tras ocupar y poner a producir la empresa, y de otro los problemas personales que deberán sortear los mismos protagonistas, ya que la ocupación de la fábrica no responde a una decisión voluntaria sino que fue la propia crisis económica, materializada en el abandono de la empresa por su parte de sus dueños y la amenaza del desempleo al que se veían abocados los trabajadores, la que les movió a tomar tales decisiones. Finalmente, en las últimas secuencias -de la 25 a la 28- se desarrolla el desenlace de la narración, el cual está constituido por la votación en la Legislatura de Buenos Aires de la modificación de la ley de concursos y quiebras, que permitiría a los obreros autogestionarse legalmente y su posterior aprobación. El documental termina así con la consecución del objetivo marcado en su planteamiento. Una estructura



que permite delimitar el modelo de desarrollo argumental, orientado a una meta, que sigue el relato. El mismo reproduce el estilo clásico de las películas de Hollywood y consiste en la proyección de unos sujetos que persiguen un objetivo, el cual, tras superar algún tipo de dificultad, se obtiene. Ello queda constatado en el análisis de las funciones en las que se proyecta el relato, que reproducen la clásica estrategia formalista del viaje del héroe. Así, los trabajadores de esta fábrica, según la tipología presentada por Sánchez Escalonilla, responden a la categoría de "campeones o guerreros" y se caracterizan por su "valor, fortaleza en la lucha y amor a una causa justa" (Sánchez-Escalonilla, 2002: 57).

### 3.1.2. Primer nivel de sentido: las funciones

Los acontecimientos se han definido como "la transición de un estado a otro que causan o experimentan los actores" (Bel, 1985: 33). Para determinarlos aquí se parte del criterio de elección, que selecciona aquellas unidades del documental que presentan una correlación y siguen una lógica cronológica y causal. Estas unidades se denominan funciones y plantean una elección entre dos posibilidades, determinando el curso que sigue la trama del documental. En el caso del documental analizado las funciones presentes son seis. La primera aparece en la secuencia dos, con la *definición del objetivo* que van a seguir los trabajadores que han ocupado la fábrica: la autogestión de la misma a su cargo. Minutos después llega la segunda. Esta tiene lugar en la primera reunión que el documental muestra entre los trabajadores y su abogado, en la secuencia siete. Aquí el relato define una *llamada a la acción*, que el abogado hace a los trabajadores, apelando a que mantengan su objetivo. La tercera función tiene lugar en la secuencia doce, durante una reunión entre los trabajadores de la fábrica y miembros de asambleas barriales. Aquí se produce un *cuestionamiento* sobre el modus operandi de la cooperativa, a través de los comentarios de un miembro de la asamblea que pregunta por la intervención de partidos políticos

en la actividad de la empresa. La figura del abogado determina una nueva función, la cuarta, en la secuencia diecisiete. En ella el letrado explica la *herramienta necesaria* para regular su situación, que no es otra que la aprobación de la modificación de Ley de concursos y quiebras, que normalizaría su situación. La quinta función aparece en la secuencia veintidós, nuevamente mediante una reunión de los obreros, pero esta vez sin la asistencia de un actor ajeno a la cooperativa de reciente creación. Con el pretexto de decidir cuál va a ser su forma de trabajo en lo venidero, este momento de la película refleja la *toma de conciencia* de los obreros, en su nueva condición como trabajadores autogestionados. Las siguientes secuencias (25-28), constituyen el clímax de la historia y en ellas tiene lugar la última función. Esta se produce durante la votación de la modificación de la Ley de concursos y quiebras, estableciendo las relaciones causales de todo el relato. La misma refleja la *victoria* de los protagonistas debido al resultado favorable de la votación.

### 3.1.3. Segundo nivel de sentido: las acciones

El análisis de los actores constituye el segundo nivel de sentido que configura la estructura narrativa de todo relato. Siguiendo los postulados de la teoría actancial, resumidos por Mieke Bal, los trabajadores que han ocupado la fábrica se sitúan en torno al eje del deseo, pues "tienen una intención, aspiran a un objetivo" (1985: 34), la modificación de la Ley de quiebras, aspiración que los define como sujetos. No obstante, hay autores que sostienen que además las acciones que realizan, los actantes del relato se definen por su dimensión psicológica, pues desarrollan un rol temático, de tipo social, afectivo, moral e incluso cognitivo (Abril, 2007: 171). Este papel también está presente en los sujetos de *Grissinópolis*, a través de los conceptos a partir de los cuales se construye su figura: el trabajo y la familia. El trabajo se presenta en el documental



# Cine Documental

como fuente de dignidad, como muestra la reivindicación de una de las operarias: "Somos viejos para la sociedad y no es así. Somos obreros que tenemos fuerza, que tenemos ganas de seguir luchando por lo nuestro, que tenemos ganas de seguir llevando un salario digno a nuestras familias (4.00-4.13)". Este extracto enlaza con el segundo de los conceptos que el documental asocia a la crisis de 2001: la familia como principal motivación para materializar la autogestión. "Yo lo que quiero es hacer el bien para mí y para mi familia (14.10-14.15)" declara un operario. Una motivación que es apelada en reiteradas ocasiones la cual, junto a la concepción del trabajo como sinónimo de dignidad del obrero, construye la figura de los trabajadores a partir de preceptos de la doctrina del primer peronismo.

El otro eje narrativo importante que articula el nivel de las acciones es el del poder, el cual se configura a partir de la presencia y las acciones llevadas a cabo por los oponentes y los ayudantes de los sujetos. El rol de oponente en el documental está representado a través de la actuación del diputado Julio Crespo Campos, que muestra explícitamente sus dudas sobre la capacidad de los trabajadores de autogestionarse. La suya es una participación en el relato que aparece en una única secuencia pero cuyas palabras permiten trazar un perfil nítido en torno a su rol temático. Éste se define por su condición de empresario y representante del liberalismo económico, su capacidad argumentativa y elocuencia. El relato plantea así una clara confrontación entre los sujetos y su oponente, por un lado a través de su rol actancial y, por otro, mostrando una dicotomía temática, tanto en su carácter social -empresario y dueño de compañías frente a ex asalariados-, como en su carácter cognitivo -locuacidad y capacidad de argumentación frente a la limitación comunicacional y la falta de formación académica que presentan los sujetos- y moral -desconfianza en oposición a integridad-.

Por último, el eje narrativo del poder también contempla las acciones llevadas a cabo por los ayudantes de los sujetos. Este

rol actancial en el documental aparece bajo la figura de Luis Caro, el abogado de los obreros, que en las dos secuencias en las que aparece con diálogo les proporciona las herramientas necesarias para conseguir organizarse de forma autogestionada y les motiva para seguir adelante; en los políticos que apoyan las reivindicaciones manifestadas, y de cuyo voto depende en gran parte la consecución de su objetivo y, finalmente, pero no por ello menos importante, a través de los miembros de las asambleas populares y familiares de los trabajadores, que son los proveedores directos de ayuda a los sujetos para llevar a cabo su plan de lucha.

#### 3.1.4. Tercer nivel de sentido: la narración

El análisis de funciones y acciones presentes en este documental nos lleva a afirmar que la representación de la experiencia de la autogestión de empresas está focalizada en las víctimas de la crisis, en aquellos sobre los que recayeron las consecuencias más negativas de la misma. Pero lo cierto es que los responsables de la misma también aparecen en la narración, aunque el relato únicamente les otorga presencia a través de las referencias y alusiones que de ellos hacen los sujetos. Estas descripciones son relevantes ya que las mismas explican y justifican las acciones llevadas a cabo por los protagonistas. Por eso, para acceder a esta información es necesario echar mano de otro de los elementos que forman parte de una narración: el tiempo. En *Grissinópolis* predomina el momento presente pero la representación de la experiencia de la autogestión a través de un caso concreto no está exenta de las alusiones y recuerdos que registran los sujetos. Esta "anacronía temporal" (Genette, 1999: 95), conocida como *flashback* o *analepsis*, se presenta en varias ocasiones, cumpliendo una función concreta: invisibilizar a los causantes que motivaron la ocupación de la fábrica. Ello puede apreciarse desde las primeras secuencias del documental y, en concreto, en el monólogo de una trabajadora, reproducido en la secuencia dos. De sus palabras se deduce el tiempo que llevan



# Cine Documental

encerrados en la fábrica -tres meses- así como el momento presente del inicio del relato, agosto de 2002. Pero la relevancia de sus declaraciones es que las mismas dan a conocer los motivos que les movieron a ocupar la fábrica: su negación al cierre de la empresa, impuesto por los dueños, después de estar sin cobrar sus sueldos durante año y medio. Minutos después aparece otra analepsis que muestra al espectador, a través de una breve entrevista a otro de los trabajadores, cómo era la relación con los dueños. De dichas declaraciones se extrae que la comunicación entre ambos era buena, motivo que originó que los obreros fueran cediendo a las presiones impuestas por los gestores hasta llegar a la situación extrema que atraviesan. En ambos casos se trata de anacronías temporales indeterminadas e inconcretas, que no proporcionan información sobre el alcance o la duración de los hechos que están narrando, pero que cumplen otra función relevante: posicionar al discurso en el lado de los sujetos.

Otra de las particularidades del tiempo del documental es su duración. Este trabajo muestra el momento presente que registra la cámara, condensando los acontecimientos que constituyen la historia de la empresa autogestionada, primando las acciones que son relevantes. Y es que en los 80 minutos que dura el documental, su tiempo fílmico, se es testigo de un procedimiento que abarcó casi todo el año 2002. Es el tiempo del discurso, que se vale de la elipsis para dotar de continuidad espaciotemporal al documental. En este sentido, el corte es el mecanismo de transición utilizado en la mayoría de las secuencias, aunque en dos ocasiones se presenta otro tipo de transición para condensar la historia narrada: el fundido. El primero de ellos se registra entre las secuencias 12 y 13, tras las declaraciones de la hija de una de las trabajadoras ofreciendo alternativas para comercializar los productos. Esta actitud solidaria llama la atención de los asistentes en la reunión, algunos de los cuales reconocen mostrarse emocionados. Para representar esta situación la imagen refleja el movimiento de la niña riéndose tras su

alocución, desvaneciéndose lentamente su figura hasta dejar la pantalla en negro, mientras el espectador escucha las risas de los asistentes en la reunión. El mismo recurso se utiliza entre las secuencias 27 y 28, tras aprobarse la modificación de la ley de concursos y quiebras. En esta ocasión la cámara capta la imagen del abrazo entre dos de los trabajadores, figuras que se diluyen lentamente hasta mostrar la imagen de la pantalla en negro durante algunos segundos. La utilización de este recurso es eficaz en ambas situaciones, pues además de condensar el tiempo del relato, su dramatización construye un efecto que capta la atención del espectador sobre las situaciones que refleja la pantalla: la solidaridad mostrada en la causa de la autogestión de la fábrica y la consecución del objetivo de los trabajadores.

El tiempo de la narración está configurado, también, por la frecuencia. En el caso de *Grissinópolis* este recurso se registra a través de la repetición, que consiste en relatar determinado número de veces algo que ha sucedido una vez, ya sea visualmente o a través de la evocación. El recurso repetitivo funciona como un dispositivo que subraya y refuerza la densidad dramática de dicho acontecimiento, situación que en el documental se produce a la hora de narrar la ocupación de la fábrica y los motivos que llevaron a realizar esta acción, hechos que se describen en varias ocasiones a lo largo del documental, a través tanto de la sucesión de acciones del relato como del uso de la entrevista.

Finalmente, el análisis estructural de *Grissinópolis* contempla la dimensión espacial del relato. En este documental los escenarios, públicos o privados, aparecen de manera reiterada, aunque el mismo hace hincapié en aquello que acontece en el interior de la fábrica. De hecho, el estudio comparativo de las apariciones de los cinco lugares que se reflejan en la cinta -la Universidad de Buenos Aires, el centro de la ciudad, el metro (subte en Argentina), la legislatura porteña y la fábrica-, arroja un saldo positivo a favor de la representación espacial de la empresa: la misma aparece en el 69% de las secuencias, frente a

un endeble 31% que suponen los lugares públicos. Con estos resultados accedemos a la principal función que cumple el espacio, que coincidiendo con Bill Nichols este no es otro que situar en el interior de la fábrica "el compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal" (Nichols, 1997: 74) ya que los lugares registrados en el documental asocian inexorablemente la fábrica con los sujetos y las acciones que éstos llevan a cabo, dando sentido a las mismas. Pero el espacio cumple otras funciones. Paralelamente, de su análisis se desprende que los lugares mostrados en el documental reflejan una dicotomía con respecto a las acciones que se ejecutan en cada grupo: la persecución del objetivo común de los sujetos se produce en los lugares públicos y el reflejo de los conflictos internos de estos actores en el interior de la fábrica. Por último, una tercera función del espacio es su dimensión alegórica, pues presente y pasado son conectados en la secuencia en la que la trabajadora visita la Universidad de Buenos Aires, al vincular el documental dichas las imágenes con el apoyo brindado por el sector estudiantil e intelectual al movimiento obrero en otras etapas de la historia de este país<sup>5</sup>.

## **3.2. Análisis formal**

### *3.2.1. Estilo directo*

Este documental pertenece a la modalidad de representación de observación o cine directo, que se caracteriza por la mínima intervención del realizador a la hora de captar las imágenes que constituyen el relato. Una postura que le limita a mostrar el momento presente de una determinada realidad pero que, en paralelo, genera en la audiencia una sensación de continuidad, mostrando una transformación coherente "según la lógica secuencial de los acontecimientos representados" (Fernández y Martínez, 1999: 91). Del mismo modo, aunque Nichols subraye que "en su variante más genuina el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las

reconstrucciones o incluso las entrevistas quedan descartados" (1997: 73), en la actualidad el cine directo se ha flexibilizado y los documentales que utilizan esta modalidad de representación han ido incorporando interesantes estrategias discursivas, siendo uno de los estilos predominantes a la hora de representar el pasado. Es el caso de la proyección del movimiento de empresas recuperadas y, en concreto, de la historia que narra *Grissinópolis*. De ahí que sea conveniente la realización de un análisis formal, a partir de las técnicas cinematográficas que contiene este documental. Así, las siguientes líneas estudian, por un lado, los aspectos relativos al movimiento de la cámara, ángulos utilizados y planos dominantes para, a partir de éstos, explicar las metáforas que construye el relato. También tendrán cabida en este espacio el estudio de la música y el sonido, así como a las funciones que cumplen los carteles y entrevistas en el relato.

### 3.2.2. *Movimiento, encuadre y ángulo de la cámara*

En *Grissinópolis* destacan las tomas en movimiento, las cuales se registran de dos maneras: bien mediante *travellings*, bien sobre el propio eje de la cámara. Con respecto al primer tipo, es subrayable el uso en el documental de los *travellings* de acompañamiento de los sujetos, que se observan, fundamentalmente, en las acciones que estos realizan en lugares públicos. En la mayoría de estos casos la cámara utiliza planos medios o americanos, técnica que muestra la expresión de los personajes representados frente al escenario en el que tiene lugar la acción, permitiendo al espectador situarse en la dimensión política que cumplen tales instituciones, asimilar la carga ideológica de las movilizaciones que realizan los sujetos y acceder al apoyo mostrado por el sector académico y el entorno barrial hacia el fenómeno de la autogestión. Por su parte, el movimiento de la cámara sobre su propio eje se reproduce en aquellas escenas que tienen lugar en el interior de la empresa. La técnica funciona para potenciar el dinamismo visual de los



acontecimientos que se suceden en ese espacio y, al contrario de lo que sucedía con el *travelling* de acompañamiento, en estos casos se opta por utilizar primeros planos o grandes primeros planos, recursos expresivos por excelencia. En ellos, el encuadre de la cámara focaliza el rostro de los sujetos, logrando plasmar con eficacia su estado emocional.

El ángulo de la cámara también desempeña un rol destacado en el documental. A pesar de que en la mayoría de las secuencias de *Grissinópolis* se componen mediante ángulos rectos, la presencia de ángulos picados y contrapicados es especialmente relevante en las primeras y últimas secuencias del documental. Los ángulos contrapicados sirven para magnificar al sujeto que representan y los picados, para empujearlo, motivo por el que es interesante hacer la comparación entre la manera en que se inicia y la forma en que termina este relato. Así, el comienzo del documental, cuando se enuncia el propósito de los obreros y su situación de vulnerabilidad en la fábrica, aparecen ángulos picados de la trabajadora en su recorrido por la Universidad de Buenos Aires y ángulos contrapicados de los estudiantes que la observan mientras da su parlamento. Por el contrario, al término del mismo, cuando tiene lugar el resultado de la votación en la Legislatura porteña y se aprueba la ansiada norma que permite la autogestión, la cámara registra la situación inversa, ya que en esta ocasión son los trabajadores quienes aparecen representados a través de ángulos contrapicados y el diputado Julio Crespo Campos, su oponente, con picados. Una oposición en términos formales que muestra la el posicionamiento del documental y la retórica visual que el mismo contiene.

### 3.2.3. Metáforas

En este punto es cuando entran en juego las metáforas visuales que proyecta el documental, las cuales funcionan como mecanismo de estructuración conceptual a partir del cual se organiza la experiencia histórica, ya que las metáforas implican "todas las

dimensiones naturales de nuestra experiencia" (Lakoff y Johnson, 2012: 280) <sup>6</sup>. La descripción del uso del ángulo de la cámara realizada líneas más arriba facilita una primera aproximación a ellas. En este sentido, la modificación del uso del ángulo utilizado -picado y contrapicado respectivamente- para representar a los sujetos del documental en dos momentos cruciales de la estructura del relato como son su planteamiento y su desenlace funcionan como mecanismos de registro, metafórico, de la evolución de los trabajadores de la fábrica a lo largo de la trama: los mismos han pasado de ser trabajadores de una empresa en quiebra acechada por la crisis a personalizar la experiencia de la autogestión y configurarla como una alternativa viable para superar dicha crisis. Asimismo, el uso distinto del ángulo de la cámara establece una segunda metáfora, aunque en esta ocasión asociada a los personajes y los modelos económicos que simbolizan. La misma se establece en la secuencia de la votación de la ley, en la que el único personaje que se muestra contrario a la materialización de este emprendimiento, en su rol de oponente, es representado a través de ángulos picados y los sujetos a través de ángulos contrapicados. Una nueva metáfora que contrapone el modelo que alegóricamente representa el diputado Julio Crespo Campos, el neoliberalismo, a la autogestión de empresas como emprendimiento alternativo surgido con la crisis de 2001. Por último, además de variación y oposición, las metáforas también funcionan como recursos de justificación de las acciones de los sujetos. Esta metáfora puede observarse durante la visita de la operaria a la UBA solicitando ayuda para el fondo de huelga de los trabajadores, único sustento con el que cuentan en ese momento. Durante su disertación, en una de las aulas, en la cinta se superpone un primer plano de los apuntes de una de sus estudiantes con las palabras, en *over*, de la obrera. En el texto se puede leer el título, de la obra de Thomas Kuhn, *Las revoluciones como cambios del concepto del mundo*. Esta metáfora, a través del montaje, se configura como un signo de la defensa que el documental hace a favor de la autogestión, justificando sus acciones.

### 3.2.4. *Intertítulos*

El uso de intertítulos en el documental también es significativo, no por su cantidad sino por su iteración a lo largo de la trama y el cumplimiento de varios roles de éstos en la misma. Ello se aprecia desde la primera secuencia de la cinta, con la aparición de un intertítulo que da inicio al documental, en el que se exponen distintos datos económicos acerca de la crisis de 2001 y el surgimiento de los emprendimientos autogestivos, respuesta a tal crisis. El texto cumple un rol referencial, pues ubica al espectador en un espacio y en un tiempo determinado. Pero a su vez, este dispositivo ejerce de paratexto, ya que predispone a los espectadores y posiciona al autor del relato. Esta condición se aprecia en la jerarquización que se hace de la información - cuatro párrafos en los que se prioriza la exposición de las causas de la crisis para atender después a sus consecuencias y finalizar legitimando la ocupación de fábricas-, y en el rol a la vez acusador y defensor del texto, que responsabiliza de la situación a las políticas neoliberales llevadas a cabo en los 90 y se muestra partidario de la actitud de los trabajadores de las empresas autogestionadas, como única vía de escape posible. Asimismo, a lo largo del documental aparecen de manera repetida numerosos mensajes escritos, ya sea a través del uso de pancartas o folletos, que también a modo de intertítulo rezan, entre otros enunciados: "Grissinópolis tiene una esperanza", "Luchamos por trabajo" o "Grissinópolis ¡Presente!". En estos casos, se trata de herramientas que funcionan para reivindicar la ocupación de la empresa y que, a su vez, constatan los cambios registrados por los obreros de la empresa, como el cartel "Venta de grissines. Producción obrera" colocado tras la reunión de los trabajadores de la fábrica, secuencia en la que explícitamente toman conciencia de su nueva situación.

### 3.2.5. *Sonido*

El sonido del documental, a través de diálogos, ruidos y música, es otra técnica importante que dota de sentido al relato. Con respecto a los ruidos, los mismos están presentes de manera protagónica en varias secuencias, subrayando la relevancia de tales imágenes. Ello puede comprobarse en los extractos (secuencias 3 y 16) que tienen lugar en el interior de la fábrica, donde el ruido de las máquinas trabajando ejerce su hegemonía sobre las figuras de los obreros trabajando, a través del cual se comprueba la capacidad de los obreros de autogestionarse. Por su parte, el recurso de la música también es relevante, a pesar de aparecer únicamente en dos ocasiones. La más importante tiene lugar en la secuencia 28 cuando aparece, heterodiegeticamente, en el homenaje que reciben los operarios que permanecieron en la empresa tomada una vez su actividad ya es legal y han conseguido su objetivo. Esta melodía, de carácter instrumental, está presente en toda la secuencia, aunque no tiene protagonismo hasta que una de las trabajadoras, la encargada de conducir el acto, comienza a nombrar a cada uno de sus compañeros. En ese momento el documental pasa a mostrarnos los rostros en primer plano de varios asistentes para después hacer un recorrido de imágenes de la propia trama ya emitidas, en las que se refleja uno a uno a los obreros que ocuparon la empresa en distintas situaciones, todas ellas relacionadas con la consecución de su objetivo. La función de la música aquí es la de enfatizar la emotividad que se desprende de las imágenes, personalizando pero sobre todo, dramatizando las dificultades que los sujetos han atravesado.

### 3.2.6. Entrevistas

Por último, entre los recursos cinematográficos que destacan del documental se encuentran cuatro pequeñas entrevistas, formuladas a trabajadores que mantienen la ocupación de la fábrica. Estas están ubicadas en distintos puntos del relato: inicio, ecuador y final -secuencias 5, 15 y 23-. Son declaraciones equitativas en cuanto al género de los testimonios que se reproducen -dos

hombres y dos mujeres-, el tiempo que ocupan -no más de un minuto cada una de ellas-, coincidiendo el lugar de registro en todas ellas: el interior de la fábrica. También el plano utilizado para validar las palabras de los sujetos es el mismo: se hace uso del primer plano y del plano en detalle, registrándose movimientos de cámara sobre su propio eje y siguiendo las acciones de los personajes. En lo que respecta al contenido de las declaraciones de las entrevistas, éstas funcionan para recoger información en torno a los conflictos internos de los protagonistas -principalmente sobre la organización interna de la fábrica, cómo les ha afectado el encierro y las motivaciones que les auspician a mantenerlo-. Con estos datos se puede acceder a otra de las funciones que las entrevistas cumplen en el relato: acercarnos a la intimidad de la fábrica, haciéndonos partícipes de una situación nada idílica en las primeras opiniones, la cual va transformándose al final, con la aseveración del último obrero entrevistado, en la que constata la unidad de los trabajadores y su adaptación al grupo.

#### **4.- Consideraciones finales**

Del análisis estructural y formal que acabamos de exponer se derivan dos conclusiones principales. La primera de ellas es que el documental *Grissinópolis* reproduce una estructura narrativa tradicional, a través de un argumento lineal y tripartito, en la que se focalizan las figuras de los trabajadores autogestionados frente a otros actores participantes de esta experiencia histórica. En segundo lugar, del análisis se desprende que el relato utiliza unos procedimientos formales que refuerzan el punto de vista de los trabajadores autogestionados, justificando, defendiendo y posicionándose a favor de las acciones que estos llevan a cabo.

Así, hemos asistido a un relato en el que la experiencia de la autogestión de empresas es construida como una historia con un principio, un desarrollo y un final feliz, como si de una

narración de ficción se tratara, tal y como critica el historiador Robert A. Rosenstone. Una representación cerrada del pasado en la que, continuando con los déficits expuestos por este historiador, se ha puesto el foco en los avatares de los trabajadores autogestionados, subordinando el rol ejercido por otros actores que participaron en el movimiento de empresas recuperadas. En este sentido, llama la atención la construcción que se realiza de la figura de los protagonistas, pues a partir de la exposición de las distintas funciones que aparecen en el relato constatamos que estos reproducen la estrategia del viaje del héroe en los mismos términos que los formalistas rusos, con Vladimir Propp a la cabeza, expusieron en sus teorías hace casi un siglo. Del mismo modo, tampoco pasa desapercibida la representación de los trabajadores a partir de la asignación de conceptos de la doctrina del primer peronismo, especialmente su percepción del trabajo como fuente de dignidad de la persona y la posición central que ocupa la familia, pues esta se configura como principal motivación para que estos lleven a cabo la ocupación de la fábrica y posterior autogestión de la misma.

Estos rasgos estructurales se ven potenciados en la dimensión formal que plantea el relato. Así, como se señalaba al principio siguiendo los postulados de David Ludvigson en torno al estilo utilizado en los documentales históricos, *Grissinópolis* reproduce una de las modalidades de representación propias de estos trabajos, el cine directo. Una apuesta que a pesar de caracterizarse por la mínima intervención del realizador a la hora de registrar las imágenes, en este caso manifiesta un posicionamiento o punto de vista a favor de los sujetos representados en el relato. Esta conclusión es perceptible tanto en la selección de los encuadres y en el movimiento de la imagen a través del montaje como en la música utilizada, que dramatiza las acciones de los protagonistas. Pero fundamentalmente se hace visible en las metáforas visuales que impregnan el relato, las cuales funcionan para organizar la experiencia histórica representada en el documental, bien jerarquizando la información,



# Cine Documental

bien justificando las acciones de los protagonistas y defendiendo su postura, oponiéndola a la de otros personajes que forman parte de la narración, la cual queda rechazada a través de esta vía de representación.

Un análisis estructural y formal que nos mueve a una reflexión más profunda en torno a las representaciones históricas que hace el cine documental. Porque los elementos aquí expuestos, ¿se comportan como límites de la representación o en realidad son oportunidades para (re)construir esa pequeña porción del pasado que fue la autogestión de empresas en Argentina en el contexto de la crisis de 2001? En este sentido, conviene señalar que el cine es un medio de comunicación que precisa de unas condiciones especiales en lo que respecta a su dimensión receptiva, elementos que sobrepasan los límites de este artículo pero que, sin embargo, se relacionan con el concepto de documental histórico: el tratamiento creativo de la realidad histórica. Y es precisamente esta necesidad que tiene el discurso fílmico de transmitir el pasado de manera atractiva la que justifica la utilización de determinadas estrategias narrativas. Mecanismos que, desde nuestro punto de vista, no se contraponen a la representación legítima del pasado, tal y como llevan a cabo otros discursos históricos, como por ejemplo los de carácter escrito.

De hecho, en el caso que aquí hemos abordado sobresale una conclusión: la constatación de que se han usado procedimientos de construcción de sentido coherentes con la realidad histórica representada. En este sentido, el documental analizado cumple con varias de las funciones enunciadas por Michael Renov<sup>7</sup>, y son numerosos sus puntos fuertes. Entre ellos, la información y los conocimientos que transmite sobre la realidad histórica que aborda, como los aspectos relacionados con la crisis de 2001, el surgimiento del emprendimiento autogestivo como respuesta a la misma, el desarrollo intrínseco del proceso legal para materializar dicha iniciativa o el ambiente social que reinaba

en ese momento.

Todo ello nos lleva a concluir que los recursos discursivos utilizados en *Grissinópolis* no dotan sino de valor añadido al documental, multiplicando las posibilidades de lectura del mismo por parte de la audiencia y, en paralelo, fomentando su capacidad crítica. Unas funciones que todo relato sobre el pasado deberían cumplir.

## 5.- BIBLIOGRAFÍA

Abril, Gonzalo (2007), *Mirar lo que nos mira. Análisis crítico de textos audiovisuales*, Síntesis, Madrid.

Barthes, Roland (1991), *Análisis estructural del relato*, Premiá editora de libros, México.

Bal, Mieke (1985), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.

Gionco, Pamela C. (2011), "El pueblo unido...En las calles. Movilización social y esfera pública en los documentales de intervención política post 2001" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comps.), *Una historia de cine político y social en Argentina. Volumen II (1969-2009)*, Editorial Nueva Librería, Buenos Aires.

Dávolos, Patricia y Perelman, Laura (2005), "Respuestas al neoliberalismo en Argentina", en *Revista Política y Cultura*, 24, pp. 207-229.

De la Puente, Maximiliano (2011), "Cine militante argentino contemporáneo: Una introducción", en *Revista PolHis*, 8, pp. 173-182.

Fernández Federico. y Martínez Abadía, José. (1999), *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós, Barcelona.

Genette, Gérard (1999), *Figuras III*, Lumen, Barcelona.

Hudson, Juan Pablo (2012), "Empresas recuperadas en la Argentina: una década de los trabajadores por autogestionarse", en *CIRIEC-España, Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, 76,



pp. 159-180.

Kerrigan, Susan y McIntyre, Philip (2010), "The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice", en *Journal of Media Practice*, 11, pp. 111-129

Lakoff, George y Johnson, Mark (2012), *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.

Ludvigsson, David (2003), *The historian--filmmaker's dilemma. Historical documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius*, University of Uppsala, Uppsala.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre cine documental*, Paidós, Barcelona.

Pampillo Gloria, Albajari, Augusto, Di Marzo, Laura, Lotito, Liliana, Méndez, Alicia y Sarchione, Ana (2004), *Una araña en el zapato. La narración: teoría, lecturas, investigación y propuestas de escritura*, Libros de la Araucaria, Buenos Aires.

Renov, Michael (1993), "Toward a poetics of documentary" en Michel Renov (ed) *Theorizing documentary*, Routledge, New York, pp 12-36.

Rosenstone, Robert A (2001), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Ariel, Barcelona.

Rosenstone, Robert A. (2012), *Fim on history. History on film*, Pearson, Harlow.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (2002), *Guión de aventura y forja del héroe*, Ariel, Madrid.

---

## Notas

<sup>1</sup> En las sucesivas alusiones al documental, el título es acortado al nombre de la empresa recuperada: *Grissinópolis*.

<sup>2</sup> La autogestión fue motivada, además por la desindustrialización y el desempleo, por la creciente precariedad laboral, que se acentuó a medida que la economía entraba en depresión. Así, a partir de 1998, a las reducciones de personal se sumó la acumulación de deudas salariales, la generalización del pago en vales y en forma fraccionada, fuertes deudas provisionales, motivos por los que surgieron estos procesos de autogestión, que se llevaron a cabo "a través de la acción directa

de la toma y ocupaciones de empresas, a veces durante meses (Dávolos y Perelman, 2005: 205).

<sup>3</sup> Durante la década de los años 90 y en paralelo al empeoramiento económico y el aumento de los conflictos sociales, surgieron numerosos grupos de cine documental militante en Argentina. Del mismo modo, trabajos de autores independientes también reflejaron estas problemáticas. Ambos tipos de trabajos se caracterizaron por sus objetivos de denuncia, contrainformación y cambio social, y se diferenciaron del cine argentino militante de los años 60 y 70 en "la ocupación del espacio público por parte de las producciones contemporáneas" (De la Puente, 2011: 174).

<sup>4</sup> Todas las citas de textos que no han sido publicados en castellano han sido traducidas por la autora de este artículo.

<sup>5</sup> La misma responde al componente simbólico que presenta un espacio singular como es la Universidad de Buenos Aires (UBA), "cuya historia política defiende la relación entre el movimiento obrero y el estudiantil (Gionco, 2011: 619).

<sup>6</sup> Estos autores son los responsables del desarrollo de la teoría conceptual de la metáfora, la cual entiende que la función de esta figura en una narración es organizar la experiencia histórica representada en ella. La misma responde a la capacidad de estructurar que tienen las metáforas, ya que esta "impregna toda la vida cotidiana, no solo el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción" (2012: 39).

<sup>7</sup> Entre las mismas destacan la visibilización y explicación de un tema relevante dentro del contexto histórico en el que se enmarca. Renov, Michael (1993), "Toward a poetics of documentary" en Michel Renov (ed) *Theorizing documentary*, Routledge, New York & London, pp 12-36.