

Para que nos devolvan o roubado

12, 13, 14, 18, 19 e 21 de xullo de 2011 ás 22:00

Proxeccións na Praza da Oliveira. Santiago de Compostela.

Martes 12 de xullo:

Deica logo, espero (À bientôt j'espère,

Chris Marker / Mario Marret, 1968, Francia, 55', vosc)

Mércores 13 de xullo:

Unha pola outra (Coup pour coup,

Marin Karmitz, 1972, Francia, 89', vosp)

Xoves 14 de xullo:

Todo vai ben (Tout va bien,

Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin, 1972, Francia, 95', vosp)

Luns 18 de xullo:

Númax presenta... (Númax presenta...,

Joaquim Jordà, 1980, Països Catalans, 115', vo)

Martes 19 de xullo:

Fasinpat (Fábrica sen patrón) (Fasinpat (Fábrica sin patrón),

Danièle Incalcaterra, 2004, Arxentina, 67', vo)

Xoves 21 de xullo:

Concerto peche de ciclo con DAS KAPITAL

Textos:

O cinema ás portas da fábrica | Bernard Benoliel | páxina 2

Tomar a palabra en Númax | Aurelio Castro | páxina 11

O dereito de ser humanos. Ocupación e xestión obreira de fábricas na Arxentina | Daniel Salgado | páxina 16

O cinema ás portas da fábrica

Bernard Benoliel

«A primeira cámara da historia enfocou unha fábrica, aínda que un século após pódese dicir que a fábrica rexeitou máis ca atraeu o cinema. O filme obreiro non se converteu nun xénero importante, o patio da fábrica ficou nun segundo plano. [...] Case nada do intercambiado nas fábricas durante este último século — mediante palabras, miradas, xestos— foi observado nos filmes». Estas palabras son de Harun Farocki,¹ autor dunha obra de montaxe sobre os cen anos da saída da fábrica, de Lumière e Griffith a Lang, Pudovkin ou filmes anónimos (*Arbeiter Verlassen die Fabrik*, 1995).

Daquela, a fábrica non se viu. Porén, para sermos xustos, tamén debemos dicir de seguido o contrario: o cinema sempre foi mal visto na fábrica e un documento como *Humano, demasiado humano* (Louis Malle, 1973) segue a ser un caso aparte, un filme «roubado», sen descendencia. Case sempre ese espazo de produción, de traballo, de sacrificio, permaneceu en gran medida na beira do invisíbel, do inmostrábel, da imaxe vedada, prohibida polo dono do lugar. E tamén existiu unha resistencia do cinema a se achegar máis: como se a cámara topase con algo alí onde hai violencia, sufrimento, tortura e inhumanidade reais. Ao fin e ao cabo, Auschwitz é a última estación dos trens da Revolución Industrial. As reixas da fábrica ante as cales amorea un subproletariado á busca dun posto de traballo anuncian o aramado dos campos nos que se han apilar homes. Se cadra esa montaxe, ese achegamento entre unha imaxe e un comentario só podían ser feitos por un cineasta alemán. (Aínda que entre *Nuit e brouillard* de Alain Resnais e *Le chant du styrène* tamén haxa afinidades perturbadoras).

¹ Harun Farocki, "D'un pas décidé", *Trafic*, núm 14, POL, París, primavera de 1995.

Independentemente do papel histórico ou político, a fábrica non xurdiu como un lugar en si propio no cinema francés. Non existe un equivalente a *O deserto vermello* de Antonioni, con esa atención á plástica e a cor, agás algunhas escenas de *Meu tío* (Tati, 1958) e *Todo vai ben* de Godard e Gorin (1971); Godard precisamente, un cineasta convertido ao antonionismo por *O deserto vermello*, que podería ser a influencia segreda do seu filme *a priori* esencialmente político. Dito sexa de paso, *Todo vai ben* é quizais a única cinta francesa, xunto con *A nous la liberté* de René Clair, na que se inventou un decorado fabril, na que se pensou unha escenografía: seis caixas en dous pisos, unha maqueta de tamaño natural, un dispositivo teatral que semella un cruzamento entre a fachada d'*A ventá indiscreta* e a casa de bonecas d'*O terror das mozas* (Jerry Lewis, director subversivo?).

O filme de René Clair (1931) constitúe tamén unha fermosa anomalía. Nunha fábrica de soño ou de pesadelo —inventada por Lazare Meerson— na que se mesturan *art déco* e construtivismo, un home, obreiro ao seu pesar, personaxe herdado de Charlot (xusto retorno das cousas, Chaplin inspirarase en *A nous la liberté* para *Tempos modernos*), encarna a desorde elevada a rango de virtude, négase por natureza a seguir a liña establecida, racha coa súa humanidade a xeometría militar do lugar e revoluciona a fábrica. Ao final, Clair inventa a fábrica sen obreiros nin patróns e introduce no cinema francés un vento de liberdade, un certo aire de anarquía. Iso é tanto coma dicir que, nesa década, á marxe de Renoir e a súa célebre *La vie est à nous*, de intención claramente política, non hai outros exemplos; e, dende logo, non o é *Si j'étais le patron* (Richard Pottier, 1934), pequena comedia que recorre ao folclore obreiro, cinta de bulevar onde a fábrica reconstituída na economía non é máis ca un accesorio exótico, o pretexto para o lecer do sábado pola noite.

O feito de que a fábrica, como lugar, problema ou decorado, fose abandonada e evitada explícase, claro está, por razóns concretas, históricas (en 1947 o goberno francés puxo en mans do patrón a facultade de autorizar ou rexeitar a rodaxe), mais reflicte tamén a «relación de forzas» e a ideoloxía dominante; doutro xeito, a concentración en mans duns poucos —escasa ou falsamente preocupados pola clase obreira ou a realidade industrial— do esencial dos medios de produción cinematográficos. O que Truffaut, en 1954, resumiu cunha frase no seu artigo «Une certaine tendance du cinéma français»: «Cal é o valor dun cinema burgués feito por burgueses, para burgueses?». A propia *Nouvelle Vague*, como se lle criticou acotío, filmou as rúas, o ar, as persoas, non os obreiros na fábrica. Por razóns tamén de pertenza social

e de centros de interese. Se cadra tamén porque nese momento a fábrica asimíbase de modo inconsciente ao estudio, o grande inimigo. Tratábase de ser fillos dos Lumière, non de Gaumont ou de Pathé.

Entre o cinema obreiro e o «filme de fábrica», algúns directores politizados de finais das décadas de 1960 e 1970, desprendidos das tentación estética ou poética —o que non quere dicir ausencia de forma, mesmo no caso do cinema directo—, aproveitan a nova situación a pesar da vixencia dunha imposibilidade: rodar unha fábrica activa. O cinema ha sortear o obstáculo. Para iso agroman no proceso de realización dalgúns filmes (o corpus é moi restrinxido) diversas estratexias de arroteamento, cerco e sutil intrusión. Quen o fai por vez primeira é Chris Marker, en *Deica logo, espero*, un filme rodado en 1967 e que segue dende a porta da fábrica o conflito de Rhodiaceta, filial de Rhône-Poulenc. Informa do interior dende o exterior, filme o dentro dende fóra; en realidade, «fai a saída», como ese sindicalista en primeiro plano que camiña baixo a neve e xunta un pequeno grupo de obreiros cando traspasan a reixa. Ao ano seguinte e por casualidade (o obxectivo *a priori* era filmar a folga), a famosa *La reprise du travail aux usines Wonder* capta *in extremis* o intre inverso dese movemento de péndulo entre a entrada e a saída. A célebre obreira descoñecida que bota pestes contra Wonder, esa «cárcere», vese atrapada pola cámara xusto antes da súa desaparición, antes de que pase á outra beira do muro da fábrica, verdadeiro espello sen azougue.

Polo que parece, agás unha situación excepcional (folga, ocupación) ou unha reconstrución-escenificación (*Todo vai ben*, pero tamén *Soyons tous* de Serge Le Péron en 1969, *Unha pola outra* de Marin Karmitz en 1971), o cinema non ten máis solución, se quere facer caso omiso do non desexo que se alberga por el nese lugar, que montar garda, ficar na fronteira entre o mundo do traballo e o resto do mundo. De modo que a fita de Marker busca aos obreiros nas súas moradas, na cociña, ante o televisor ou no salón. Son as súas palabras, os seus xestos, os seus rostros, os que filman a fábrica. Como Charlot en *Tempos modernos*, que non se podía ceibar do ritmo da cadea de montaxe e seguía a parafusar no baleiro, os corpos en repouso repiten o traballo ante as máquinas coa súa simple evocación. Trinta anos logo, os veteranos de Wonder, filmados por Hervé Le Roux, recuperan ao instante os seus automatismos e ligan sen cesar o xesto e as palabras. Porén, Marker tamén abrangue no seu filme o tema do dentro e o fóra, pois é tanto o que hai que contar sobre os efectos do traballo sobre a vida, que a fábrica non ocupa oito horas ao día, senón as vintecatro enteiras. E tamén

que os propios obreiros se miden a si propios coma prisioneiros diúrnos (na maioría dos «filmes de fábrica», ficcións ou documentarios, as metáforas son carcerarias ou militares) e aspiran ao exterior, soñan coa natureza: «Aínda que sexa un bo espectáculo, sempre está un fechado. Fóra vívese de verdade», di un deles cunha cara ao Renoir.

Maio do 68 semella unha «operación de portas abertas» na que se invisten as relacións e os valores, onde o fóra e o dentro non teñen o mesmo sentido. O cine está por fin no lugar. Posto que xa está «prohibido prohibir» e que zoa a loita de clases, a fábrica xa non é ese santuario ou esa imaxe imposible. Sen embargo, por causa dos acontecementos, cambia de natureza: os obreiros xa non están ocupados traballando, senón que traballan na ocupación, é dicir, reorganizanse, redistribúen o espazo. A fábrica segue inaprensíbel na súa función produtiva, é rodeada. En consecuencia, o que sucede nela e o que se filma nela remiten á excepción e non á regra capitalista: a fábrica vólvese un lugar de vida, produce o colectivo, o festivo, o humano. A folga, a ocupación tal e como as restitúe o documental (*Oser lutter, oser vaincre* de Jean-Pierre Thorn, sobre a folga dun mes en Renault-Flins en 1968, e tamén *Le dos au mur* en 1979) ou como as reconstitúe a ficción (*Coup pour coup* de Marín Karmitz, 1971) son a ocasión para unha actividade fóra das normas, a contratempo: consignas, lemas, reivindicacións, cantos, bailes e vixilias ao estilo *boy-scout*, —exercicio da democracia directa, tomas de palabra, comités, encontros, relacións, descubrimento do traballo do outro e rexeitamento dos sindicatos establecidos, loitas cos policía, barricadas e autodefensa. En resumo, facer outra cousa co propio corpo, recuperar a súa propiedade. Trátase tamén dun momento de transmisión e aprendizaxe, na acción, da historia do movemento obreiro, a ocasión para lembrar e falar de 1936², no momento da toma de conciencia dunha identidade histórica. Así, nunha fermosa escena de *Oser lutter, oser vaincre*, un obreiro na garita dun piquete de folga, conta a outros obreiros máis novos sentados fronte a el a «súa» folga en 1951 nas fábricas de Ford e a represión da policía «zoscando coas culatas». Durante un tempo, a fábrica convértese en escola, e nos meses de maio e xuño, na universidade de verán da «clase» obreira.

² Sen o visto bo da censura *La vie est à nous* circulará durante trinta e tres anos só nas células e organizacións do PCF antes da estrea comercial — non por casualidade, dende logo— en 1969.

A ocupación da fábrica é, por último, o momento semiteórico e semiprático dunha reflexión política, a tentación da apropiación-desvío dos medios de produción, o bosquejo dunha organización diferente do traballo, o soño da autoxestión. En 1974, entre a morte de Pompidou e a elección de Valéry Giscard d'Estaing, o grupo Cinélutte filma en Montrieux aos obreiros da imprenta Darbois (ese pequeno filme, titulado *Un simple exemple*, se integrará logo en *Bonne Chance la France*).³ Uns obreiros despedidos ocupan os locais e, en ausencia do dono, deciden poñer de novo a andar as máquinas. Nesa versión dócil, da década de 1970, do *Crime de Monsieur Lange*, vemos os xestos do traballo por máis que o seu espírito e a súa finalidade cambiaran. O cal fai xurdir outra cousa, un sentimento moi visíbel en *La vie est à nous* por exemplo, e é que dende entón non deixou de espaxiarse: o orgullo de ser obreiro, a atención cara as cousas, o amor polo traballo ben feito, a sensación dunha responsabilidade: «Batíame o corazón cando as máquinas volveron a pórse en marcha. Intimidoume e gustoume. Estaba contenta.»

O final da década de 1960 é tamén o momento duns coitados exemplos de escenificar a fábrica, para inscribila como decorado na ficción. Agora ben —sen referirnos a *Elise ou la vraie vie* (Michel Drach, 1970), produción «burguesa» na que a fábrica só é o fondo-imaxe dun romance frustrado, non suxeito senón decorado «de moda» que desaparece no fóra de campo ou convértese só en simple continuidade a medida que avanza a fita—, a fábrica en *Camarades* (Martin Karmitz, 1970) xa non é tampouco o suxeito filmado senón un paso obrigado, o pretexto para un discurso político xa elaborado. Deixando da lado o *travelling* aéreo que amosa unha fábrica como un monstro interminábel, o lugar non é visto na súa singularidade, senón como momento da toma de conciencia, como etapa de maduración intelectual dun obreiro, como proceso de politización, que é o núcleo da película, que será xulgada didáctica ou esquemática.

Por riba de todo, esas ficcións non formulan a pregunta da representación senón que ilustran, cos medios habituais do cine (a narración, psicoloxismo, estruturado en escenas), o que queren amosar: as cadencias, os pequenos xefes, etcétera. *Tout va bien* traza un suco solitario; tenta como se dicía en-

³ Sobre a autoxestión na industria, cabe citar tamén segundo a documentación, Bretoncelles: et si un jour ça se passait ainsi?, caso dunha subcontrata de Renault na cal os obreiros rexeitan o peche, despiden ao director e fanse cargo do seu propio destino. Xa nosn é “Se fora...” senón “Se fomos os patróns”.

tón «facer politicamente unha película política», privilexiando o plano fixo e o lento *travelling* lateral (herdanza de Week-End, a fita de ruptura co cinema comercial); sobre todo interroga en voz alta sobre a mellor forma de contar a experiencia proletaria: hai que seguir debullando as miserias coñecidas, caer no naturalismo obreiro? É incluso útil amosar a cadea de montaxe? Ou, se cadra, hai que consagralo todo as formas actuais de loita, ata facer ver os detalles máis concretos, máis triviais? Manifestar o orgullo en lugar da vergoña? *Tout va bien* responde: todo filme militante ten que ser unha película de acción. Tamén nisto Godard élle leal a Renoir.

Sen dúbida teñen visto e escoitado o extraordinario discurso do patrón «liberal» de *Tout va bien*, filmado nun plano secuencia fixo. En todo caso, en 1978-1979, producidos polo Institut National de l'Audiovisuel, Gérard Mordillat e Nicolas Philibert poñen a punto unha táctica orixinal que consiste en abordar a fábrica dende arriba: en *La Voix de son maître* e *Patrons Télévision*, interrogan aos donos das empresas e só a eles, os escasos obreiros visibles nos planos de transición permanecen mudos. Nesta ocasión, a fábrica encárnase no corpo do xefe, na súa fraseoloxía, no seu comportamento. Por suposto, a montaxe, o instrumento por excelencia do sentido e da súa manipulación, é o que traizo a aquí o punto de vista dos filmados. Así, François Dalle, dono de L'Oreal, é visto e escoitado no seu despacho, na súa butaca, e logo a súa voz continúa cun gran plano nun televisor a carón dunha obreira. E mentres di: «O poder non reviste nunca o aspecto cunha orde autoritaria», o seu discurso pasa literalmente á cadea de produción onde unhas pequenas mans afánanse como se foran dirixidas pola voz. Este dispositivo, ao estilo Chaplin, confronta a palabra de arriba coa realidade de abaixo, obriga ao patrón a falar na fábrica e non na comodidade illada do seu despacho, fai sentir o peso das palabras, obriga ao discurso teórico e idealizado a enfrontarse co principio de realidade. Porque, así como as actitudes e a linguaxe da patronal «avanzada» son civilizadas, o que di é moitas veces terríbel, mestura de cinismo, paternalismo moderno, tecnocracia, pretensión, falsa participación e linguaxe estereotipada. Tanto é así que moitas veces as dúas fitas nin sequera teñen que recorrer a dispositivos-montaxe extremos: é suficiente con encadrar e filmar en plano fixo e *ad nauseam* ao que fala para «tomarlle o pelo». Como en 50,81%, o filme de Depardon sobre Giscard, onde todo o traballo é feito polo «ollo de boi» do que falaba Cocteau. A emisión por televisión de *Patrons Télévision* prohibiuse (ao igual que Giscard opúxose sempre e aínda hoxe á difusión de 50,81%).

A década de 1980 foi pobre en películas sobre a fábrica; pero, en 1996 a fita *Reprise* constitúe un testemuño *a posteriori* (o sistema Tapie en *Wonder*) e marca por si mesma unha un retorno á cuestión ao tempo que parece pechala temporalmente. O filme ten forma de investigación case policial, posto que trata de exhumar unha realidade oculta, sempre viva pero silenciosa, que só pide ser reanimada. Le Roux aviva as brasas e volve quentar un mundo E o fermoso de *Reprise*, ou libro sobre o filme,⁴ é que vese e escóitase aos que interveñen na cadea de produción, a este lembrarse do apelido daquela, a outra identificando un rostro, dar unha indicación, unha dirección que pon a todo o equipo sobre unha nova pista. Unha cadea humana na que aínda ten expresión, ao cabo de vinte anos, unha solidariedade contra a fábrica, a outra cadea, a que divide, afasta, corta, deshumaniza impedindo a entrar en contacto co outro e que se enfee a relación. En *Reprise*, a memoria encárgase da continuidade, monta e produce o filme, lembra polo camiño ese sentimento de grupo reconstruído máis aló das diferenzas e das particularidades, na unidade mítica da clase obreira, e resoa como o eco afastado do mellor do 68.

Desexo agradecer a axuda de Richard Copans (Les films d'Ici), Serge Le Péron, Loïc Greller (Cinemathèque de Toulouse), Guy Chapouille (École supérieure d'Audiovisuel, Toulouse), Philippe Azoury e Hervé Pichard (Cinemathèque Française), la Galerie Nationale du Jeu de Paume, Jean-Pierre Thorn e Les Productions de La Lanterne.

(Texto publicado en *Cahiers du Cinéma*, num. Hors-série 68, 1998.)

PD 2008: Non escribo esta posdata para comezar a lista de filmes que, dez anos despois, persistiron en tentar filmar a clase obreira (*Recursos humanos*, Laurel Cantet, 1999) e a fábrica, ou o que queda desa imaxe (*Chemin d'humanité*, Marcel Hanoun, 1997; *Sorties d'usine*, Hervé Le Roux, 2000; *Ce vieux rêve qui bouge*, Alain Guiraudie, 2001; *Rêve d'usine*, Luc Decaster, 2002...) Non se trata aquí unha vez máis de sinalar os desprazamentos, ben sexan os novos lugares de alienación onde resta algunha cousa do «espírito» do traballo en cadea e continúa a súa paciente destrución do humano (*On n'est pas des steaks hachés*, Alina Arouali e Anna Galland, 2002).

⁴ Hervé Le Roux, *Reprise*, Calmann-Lévy, París, 1998.

Non, escribo esta posdata para arranxar un esquecemento, debido á ignorancia que tiña na época dunha aventura humana e cinematográfica sen parangón no cinema francés: a dos grupos Medvedkine de Besançon e Sochaux (1967-1974), un proceso de creación inédito que porén fora inaugurado por *À bientôt, j'espère*. Mais en 1998, eu pensaba no filme de Chris Marker e Mario Marret como unha experiencia que non deixara proxenie ningunha, xa que esta mancha de filmes sublimes tiñan practicamente desaparecido de todos o programas, chegándose mesmo a perder o recordo do proxecto colectivo que lles dera vida, quedando só pegadas de loita gardadas preciosamente —na espere do seu redescubrimento— por SLON/Iskra, cooperativa independente de produción e de difusión iniciada xustamente para dar a luz no seu tempo a *Lonxe de Vietnam* e *À bientôt, j'espère*.

Estes filmes, realizados por cineastas obreiros, son coñecidos agora⁵, mais é importante aínda citalos: *Classe de lutte*, *Lettre à mon ami Pol Cèbe*, *Le Traîneau-échelle*, *Sochaux*, *11 juin 1968*, *Le Trois-quarts de la vie*, *Week-end à Sochaux*, *Septembre chilien*, e sobre todo para o que nos ocupa, a serie «Nouvelle Société» (*Nouvelle Société 5*, *kelton*; *N. S. 6 Biscuiterie Buhler*; *N. S. 7 Augé Découpage*), para rematar o filme que pecha a paréntese cun berro esgazador: *Avec le sang des autres* de Bruno Muel (1974). Desta vez, o cinema filma a fábrica como a súa materia verdadeira; a fábrica que contamina todo o resto da vida, mesmo aquela que se desenvolve afastada dela, a fábrica onde un volve como o preso volve a detrás das reixas. Por todo, séntese a cadea. Ás veces, os filmes falan dela por non a poder mostrar (*Classe de lutte*, *Les Trois-quarts de la vie*) ou xiran ao seu redor como se quixesen derrubar os muros (*N. S. 5*, *N. S. 6*). Outras veces, filman de contrabando, pasando cámaras de fotos embaixo do abrigo perante as barbas do encargado, usando despois subtítulos e efectos de montaxe (*N. S. 7*). E outras máis, xogan a reconstruíla, unha cadea falsa para ensinar mellor o absurdo dunha suposta racionalidade (*Week-end à Sochaux*). Un filme captúraa directamente, dentro de fábrica Peugeot de Sochaux, en diferentes tomas, con precisión, demostrándose nela (*Avec le sang des autres*): o traballo dos homes e de mulleres máquina que soldan, ensamblan, encaixan en silencio, pintan con pistola os

⁵ Para unha historia detallada deste movemento cinematográfico fóra de categoría, pódese consultar: "Gruopes Medvedkine: le cinéma autrement", *L'Image, le Monde*, nº 3, outono 2002. Grazas a Iskra, todos os filmes apareceron en DVD, editados por Éditions Montparnasse (2006)

carros que, en compensación, parten en anacos (inesquecível monólogo do obreiro Christian Corouge que di como o traballo en cadea aféctalle á cabeza e ás mans). Muel non fai ningún comentario, senón que deixa actuar ás voces daqueles que saben e fan falar as imaxes.

O filme de Bruno Muel, o de Louis Malle á súa maneira (*Humano, demasiado humano*, filme de contrabando que acerta o golpe, mais prohibe a repetición), non invalidan a frase de Harun Farocki citada ao inicio do meu texto dez anos atrás. Non son senón as excepcións que confirman a regra: a fábrica non foi filmada como debería ter sido filmada, e o cinema que quedou á porta desde a orixe, coa ben titulada *Saída dos obreiros da fábrica*. Mais hai excepcións que salvan a honra do cinema.

Tomar a palabra en Númax

Aurelio Castro

Coas 650.000 pesetas que aínda gardaban na caixa de resistencia da folga, e que partilladas no tocaban a nada, matinaron en facer un libro ou algunha cousa semellante para lembraren esta experiencia. Daquela un amigo púxose en contacto comigo. Comecei a grabar un magnetófono, con moitos deles, os diversos acontecementos e opinións daquela historia. Decateime axiña de que tiña que ser un filme.

Joaquín Jordá J. M. García Ferrer e Martí Rom

[Sobre o termo «proletariado»] É o nome baixo o que os mudos falan e as persoas sen historia se outorgan unha historia.

Sobre políticas estéticas Jacques Rancière

Númax presenta sucede en 1979, mercé a unha caixa de resistencia e mais ao rexistro da palabra. Nas marxes do Eixample Dreta barcelonés, preto da Sagrada Familia, a toma obreira dunha fábrica de ventiladores desistía. Era tamén, mentres se amañaban na Moncloa pactos de veludo e unha xeración de invisíbeis enchía os cárceres italianos. «Extrañamente militante», ao dicir do propio Jordá, esta película bastarda, re-escrita vinte e cinco anos logo, estende feridas aínda no relato modélico da transición. Envorca amais o tránsito colectivo de certa Europa cara a «unha forza de traballo escolarizada, precaria, móbil, que odia a ‘ética do traballo’, que se contrapón frontalmente á tradición e á cultura da esquerda histórica e sinala unha clara discontinuidade respecto do obreiro da liña de montaxe»¹. Porque *Númax*, por certo, apenas consiste na ocupación de Númax, coma na desocupación da engranaxe fordista. Tampouco a autoría larga e des-

¹ Virno, Paolo. “Do you remember counterrevolution?” en *Contrapoder* 4/5. 2001

centrada do realizador catalán proseguirá indemne a tal éxodo. Do que nos ha informar en adiante o seu celuloide de contrabando —nomeadamente *Monos coma Becky* e *De nens*— é dunha dominación instalada nun tempo e espazo abertos, dos ruídos da vida, de intemperies *do político*.

Un Ao comezo da fita, no primeirísimo plano, a asemblea de traballadoras e traballadores apresetábase mediante a lectura dun texto colectivo. A cámara vai ao tempo enfiándoa face a face, corpo a corpo, cun *travelling* circular que *realiza* esta voz unánime. E non por acaso: hai ao longo do filme unha posta en escena que ha nacer dunha posta en palabras —do material que xa viña de circular na gravadora de Jordá. Como lle ocorre a *Cronique d'un été*, a *Pour la suite du monde*, a arquitectura de *Numax* alicérase nos movementos da fala.

Deseguido, eles e elas propias poranse a reconstruír o réxime laboral que precedía a toma. É con tal escena que asistimos ao facer mudo, concentrado, intensivo, «dunha tecnoloxía que mira ao fondo os individuos, mesmo no seu corpo, no seu comportamento (...) unha caste de anatomía política, de anatomopolítica, unha anatomía que se dirixe aos individuos deica anatomizalos»². Para ocupar a fábrica cómpre daquela expulsar do seu interior, de cada man e cada aceno, esta disciplina de silencio. *Numax* xógase no transo de se desprenderen verbalmente. De tramar comunicación.

Dous «Teño esquizofrenia e opino que son coma unha planta. Teñen que fertilizarme, darme diplomacia, ética, e tratarme ben, iso o primeiro. O segundo é o tratamento de pílulas, mais falando tamén se pode curar, falando ben (...). Precisamos de alimento, de palabras, por iso o filme é terapia e o teatro é terapia». Ramsés razoa sobre si, no remate de *Monos coma Becky*. O desenlace do documental cadra co acontecemento verbal de quen, no arrinque da fita, rexeitaba displicente o obxectivo de Carles Gusi. Que foi entremetres? A representación teatral sobre a vida de Egas Monitz —pai da lobotomía— daba acordado o manicomio de Malgrat da súa somnolencia crónica. Da des-aprehensión do dicir e dunha estranxeiría biopolítica. A «parte sen parte» era posta a producir. Proceso do filme e

² Foucault, Michel. “Las mallas de poder” en *Estética, ética y hermenéutica* Barcelona: Paidós. 1999

filme coma proceso, ambos, unlla e carne, conspiraron unha positividade que confirma tamén a súa propia e programada disolución. Diríase que o celuloide de Jordá encirra, en cada xeografía humana, unha nova «división do sensíbel»: «A política sobrevén cando aqueles que non ‘teñen tempo’ collen ese tempo necesario para se erixiren en habitantes dun espazo común e para amosar que a súa boca emite perfectamente unha linguaxe común e non soamente un berro que denota sufrimento»³.

Tres Todo ansía en *De nens* a visibilidade —agás *De nens*—. Quer a locución nidia, implacábel, dos xornalistas á saída de cada sesión xudicial, coma os discursos de verdade que médicos e avogados espetan no corpo de Xavier Tamarit. Coma tamén, o plano urbanístico que deitará luz, por fin, no enzoufado barrio chino. «Pois, de certo, tratábase diso, de ensanchar as avenidas para que ninguén atopase nelas o xeito de se atrincheirar. Na segunda metade do noso século, vimos de asistir a un outro ensanche de proporcións inusitadas: a amplificación das avenidas mirou esta vez de convertelas en autopistas —da información— cuxos límites se confunden coas extremas da Terra, un espazo no que ninguén pode xa atopar acubillo ou erguer unha barricada»⁴. Pep García, presidente da Associació de Veïns del Raval e promotor avantaxado das mudanzas de Ciutat Vella, confesa no filme ter ollado (en moi poucas ocasións) «*hacia otro lado*», se é que o proceso cobraba algún «*sacrificio*». Joaquín Jordá rexeita no canto afillar a ollada do amo —esta visibilidade permanente— para se establecer no anaco abxecto que se cerna, nas tebras do barrio, no banquiño do acusado enfermo. Este ha ser o emprazamento da cámara.

Da beira de Tamarit, cohabitamos unha precariedade transida polo *flash* dos media e pola palabra normativa do tribunal; ao tempo, sospeitamos do presunto crime e máis aínda, da súa escenografía luminosa. O artefacto *De nens* acredita lúcido, irredento, que «todas as luces do espectáculo non abondarán para rematar coa escuridade do mundo»⁵.

³ Ranciére, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. 2005

⁴ Pardo, José Luis. “Espectros del 68” en *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos. 1999.

⁵ Comolli, Jean-Louis. “Cine contra espectáculo” en *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg. 2002

Catro O cineasta catalán no porto de Livorno, un sábado de 2003: «Diante de quen manda qué podes facer: desobedecer. É o único que podemos facer. Aínda máis, aprender a desobedecer e máis que a isto, a pasar deles. É moi difícil unha guerra frontal co poder. Hai que procurarse zonas, espazos e comezar a xogar con eles. Consonte se ramifica vai perdendo poder. Diría que cómpre terlle menos medo, non digo convivir con el, senón despreocuparse, desprezalo. Non se pode xogar con inxenuidade, senón con astucia, mais nunca tentar ocupar o seu sitio. Desprezalo, menosprezalo dun xeito razoábel. Vaste e entras, ves e vas, enfróntaste, non te enfrontas. Cómpre mudar as estratexias que existiron durante moito tempo»⁶.

A contraíto, a súa filmografía asomou tacticamente, cun dólar no peto, en territorios de consenso. No Caso Raval ou na memoria da transición, coma un parásito das informacións contemporáneas e da matemática do poder. E para referir a man invisíbel do Capital non precisaría, porén, dunha poética de planos senón da apropiación e do azar. Non só sismógrafo da dominación, Jordá despreza a propiedade formal do autor; os orzamentos do guión; a cámara, coma exercicio de autoridade.

Cinco Númax presenta conclúe cunha festa na que cadaquén, esta vez de maneira individual, conta as súas arelas para o que ha vir. Quedan todas ben lonxe da factoría de ventiladores. Cada vontade encamiña sempre contra o traballo asalariado ou a miúdo, contra calquera caste de traballo, como a Pepis, que pretende «*no dar un palo al agua en lo que me quede de vida*». Se a tarefa do filme era voltarlle a palabra ao corpo asembleario, o derradeiro baile liquida zouponamente a suxeción disciplinar de partida. Pero o pequeno papel que, dobrado, de man en man, citaba a todas e todos no patio para discutiren qué facer tras os primeiros despedimentos, non só viraría a primeira peza desta loita autónoma. Amais — comprobáremos en *Vinte anos non é nada*—, dun tempo produtivo de seu extensivo, dun novo modelo socioeconómico que manexa diálogos, afectos, modos de vida. Tamén aquí, o posfordismo principia con revoltas.

En 2005 enxergamos o taxista, outrora obreiro de *Númax*: a cidade monumental é agora, fóra da fábrica, a súa fábrica. A comunicación some-

⁶ Atxaga, Bernardo; Berger, John; Malventi, Dario; Rozas, Ixiar; *Miradas y memoria desde el margen*. Diputación Foral de Guipuzcoa; Periferike. Donostia, 2005

sa ao turismo, o seu novo medio de produción. Vémolo aprender italiano de forma iterativa, funcional, cabo dunha clientela efémera. Darse á sociabilidade lingüística. Facer parte do relato simbólico de Barcelona. Que a transmisión oral de coñecemento —quer a docencia como a formación profesional— sexa a saída laboral de quen deixaron atrás a asemblea, dá en sinalar o destino daquel éxodo: «O proceso laboral xa non é máis taciurno senón locuaz. O ‘actuar comunicativo’ non pertence máis a un terreo privilexiado, exclusivo, nas relacións éticas-culturales e na política, estendéndose, no canto, ao ámbito da reprodución material da vida»⁷.

Seis Por caso, calcular a creba que vai de *Númax presenta a Vinte anos non é nada* coma vitoria ou derrota estragaría o saber da súa correspondencia fílmica; o seu miolo intelectual, a prol de nostalxias. «Non se trata de preguntar qué réxime é máis duro, ou máis tolerábel, xa que cada un deles enfrenta as liberacións e as servidumes (...) Non se trata de temer ou de agardar, senón de buscar novas armas»⁸.

⁷ Virno, Paolo. “Diez tesis sobre la multitud y el capitalismo posfordista” en *Contrapoder* 7. 2003.

⁸ Deleuze, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control” en *Conversaciones: 1972-1990*. Valencia: Pre-textos. 1999.

O dereito de ser humanos.

Ocupación e xestión obreira de fábricas na Arxentina

Daniel Salgado

I. Paisaxe para antes da ocupación.

A palabra de orde foi «que se vaian todos!». O país coa clase media máis ancha de América Latina ardía. Remataba o ano 2001 e no corazón do verán austral, os arxentinos decidían apertar a historia, botarse á rúa e estarrecer a clase dirixente que naquela altura presentaba o rostro de Fernando de la Rúa. Millóns de manifestantes ocuparon o trazado de imitación europea do centro de Buenos Aires e durante as xornadas do 19 e 20 de decembro de 2001, o día extraordinario que abroga décadas anódinas semellou materializarse¹. O estrondo dos cazolos nos que petaban homes e mulleres na avenida 9 de julio acurrunchou o goberno De la Rúa. O falso reformista radical² escapou da Casa Rosada, sita na mesma praza de Mayo onde as nais dos desaparecidos deran voltas esixindo xustiza e verdade até a caída da ditadura de Videla, montado en helicóptero, mentres a policía so o seu mando sementaba de cadáveres a rebelión. O levantamento popular, cociñado en parte dende as asembleas de barrio que funcionaban por todo o país pero tamén disposto sobre aquel espontaneísmo do que falou Rosa Luxemburgo, pechou en apenas dous meses a traxectoria presidencial de Fernando de la Rúa.

A crise arxentina de decembro de 2001, malia a se manifestar sobre todo na superestrutura e afectar directamente ao poder político, fixo, e aínda fai, parte dunha crise total, é dicir, económica, política, social e cultural³ arrastrada durante décadas. Dende que en 1976 o exército, mediante

¹ Expresión de Vladimir Ilich Ulianov, Lenin.

² Radical, obviamente, da Unión Cívica Radical, o ambiguo movemento político laico fundado a finais do século XIX na Arxentina.

³ Esta resulta a tese dos integrantes do grupo de traballo cubano Historia Reciente Beatriz Rajland e Daniel Campione, exposta no artigo “La crisis de hegemonía. Nuevas formas de organización de los trabajadores (ocupados y desocupados) y territoriales”, na páxina en rede da Fundación de Investigaciones Sociales y Políticas de Buenos Aires, <http://fisyp.rcc.com.ar>

un golpe de estado integrado nos planos da política exterior estadounidense para América do Sur e que deixou trinta mil persoas desaparecidas, instaurou a nova orde económica manada da Escola de Chicago, a débeda externa aferrollou o país nunha espiral da que aínda non deu saída. A caída dos militares, en 1983, abriu paso a unha democracia representativa e de hexemonía burguesa, na que unha inicial liquidación de contas cos alicerces do totalitarismo deveu na amnistía decretada polo infausto presidente Carlos Saúl Menem⁴. Da xestión governamental de Menem, alén diso, ficaram os índices de desemprego máis elevados da historia arxentina, unha polarización social consecuencia da desaparición da clase media, o índice de pobreza achegado á metade da poboación e mesmo a reaparición de enfermidades erradicadas na poboación infantil. O primeiro e sobresaínte alumno das políticas de axuste estrutural do FMI revelou toda a crueza da macroeconomía do imperio. Destapou a caixa podre da corrupción administrativa na Arxentina e estragou o abeiro dun estado que foi desmantelado e vendido a prezo de saldo para cadrar os balances do brazo armado do capitalismo especulativo financeiro.

As condicións obxectivas da Arxentina na transición de século forzaron a organización do que unha vez se chamou masas. Antes do estoupido propiamente revolucionario de decembro de 2001-revolucionario no sentido da toma da Bastilla, do Pazo de Inverno, da Casa Rosada—, o suxeito histórico arxentino xa avanzara métodos de resposta de seu durante a década de noventa, no ronsel da experiencia latinoamericana após a Operación Cóndor⁵. Segundo o sociólogo estadounidense James Petras⁶, América Latina asistiu nos últimos vintecinco anos a tres «ondas superpostas e interrelacionadas de movementos sociais». As agrupacións en defensa dos dereitos humanos que xurdiron nos estertores das ditaduras e que centraron o seu traballo na recuperación da identidade dos desaparecidos

⁴ O filme de Pino Solanas *Memoria do saqueo (Memoria del saqueo)*, Arxentina, 2004), apenas proxectado na Galiza, explica lucidamente as consecuencias dos anos de goberno de Menem.

⁵ A sinistra Operación Cóndor, posta en marcha polos servizos secretos de Estados Unidos e coa supervisión do Secretario de Estado Henry Kissinger, estableceu pautas comúns de actuación para as ditaduras asasinas de América do Sur no derradeiro cuarto do século XX.

⁶ No artigo 'El movimiento argentino de los *piqueteros*', en *Monthly Review* n^o3. *Movimientos de resistencia al capitalismo global*, Barcelona: Hacer editorial, marzo de 2005.

formaron o primeiro dos chanzos que trata Petras. A segunda forza social procedeu fundamentalmente das áreas campesiñas e da clase obreira rural e comezou a actuar mediada a década de oitenta. O MST (Movemento dos Sen Terra) en Brasil, os *cocaleros* e campesiños de Bolivia, a Federación Nacional de Campesiños de Paraguai, as FARC (Forzas Armadas Revolucionarias de Colombia) ou a CONAIE de indios e labregos de Ecuador compuxeron e compoñen o movemento de organizacións de masas que empregaron a acción directa para faceren valer os seus dereitos e defenderen os seus intereses de clase. Dentro da terceira vaga considerada polo sociólogo estadounidense, concentrada nas zonas urbanas⁷, atópanse as diferentes asociacións e estratexias dos grupos subalternos arxentinos contra o estado de cousas do axuste estrutural.

Entre as forzas antagonistas ao capitalismo global na Arxentina salienta, dende os anos de Menem, o movemento de traballadores desocupados. As estatísticas referidas ao paro, que no goberno de Eduardo Duhalde inmediatamente posterior ao derrocamento de De la Rúa atinxiu a case un cincuenta por cento da capacidade industrial instalada e na que, dependendo do lugar, entre o 30 e o 80% da forza de traballo atopábase subempregada ou desempregada⁸, marcaron a axenda da clase traballadora arxentina. Na experiencia francesa de 1995, cando os parados armaron un ano de folgas que preparou a arribada electoral do goberno da «esquerda plural»⁹, residira a primeira toma de conciencia do novo e atomizado suxeito obreiro do capitalismo avanzado. O medre das masas urbanas desocupadas substitúe, ou se cadra alimenta, a centralidade do proletariado industrial defendida por sectores marxistas 'ortodoxos'. A revolta en Franza, finalmente e por agora sufocada, e a implacábel, activa e sofisticada organización arxentina dos desocupados desafían a interpretación esquemática da mudanza social e propoñen novas perspectivas de transformación.

⁷ Petras cita, amais dos arxentinos, o movemento de pobres e desempregados da República Dominicana ou o dos habitantes dos ranchitos de Venezuela arredor do "estandarte populista do presidente Hugo Chávez".

⁸ Vid. Petras, James, artigo citado.

⁹ Coalición do Partido Socialista e do Partido Comunista, que acadaron a súa medida máis radical na instauración da xornada laboral de 35 horas. A dereita abrogou a lei hai un par de anos.

O movemento de traballadores desocupados da Arxentina válese da táctica *piquetera* para comunicar ao conxunto social as raíces e as causas da súa protesta. Empregando métodos pacíficos de parálise que logo recolleu a oposición boliviana ás privatizacións dos recursos naturais xa en 2004-2005, os *piqueteros* cortan o tránsito en estradas e avenidas e rúas e deteñen a economía nacional arxentina, mesmo o seu estadio, até o intre intocábel, financeiro¹⁰. Así, os obreiros e traballadores en paro, sobrepóndose á ofensiva económica e ideolóxica do capital contra a organización de clase e toma de conciencia do proletariado, traza dende a segunda metade da década de noventa a paisaxe de resistencias que desembocou na caída de De la Rúa. Os cinco presidentes que o sucederon en menos dun mes tamén sucumbiron á presión popular. A Arxentina constrúe a súa efervescencia política e muda nun laboratorio de experiencias sociais concretas á altura da metamorfose do capitalismo global de transición e do seu impacto sobre a formación social local¹¹.

II. O capitalismo dubidoso.

As dinámicas estruturais da economía arxentina, con todo, non viraron a traxectoria. Os niveis de desemprego astronómicos e os peches patronais de máis de 2000 fábricas, en parte para se cinxir ás esixencias do FMI, continuaron debuxando o panorama social do país austral. Amáis, segundo o economista Eduardo Lucita¹², «a ofensiva do capital —na súa fase neoliberal— levou ao límite da ilexitimidade o sistema de representación político-social e diluíu o papel integrador que nel xogan as institucións da democracia representativa». Se ben o fenómeno da progresiva ilexitimidade institucional da democracia de hexemonía burguesa resulta inherente á etapa actual do capitalismo, no que as grandes empresas transnacionais ocupan literalmente o goberno das cousas do mundo, na Arxentina vítima do apertón do FMI e das corruptelas a grande escala do mandato Menem, a ausencia de espazo real para a soberanía popular acentúase. E as clases

¹⁰ Así ocorría en agosto de 2001, cando grupos de traballadores en paro impediron o tráfico en máis de 300 estradas de Arxentina. Vid. Petras, James, artigo citado.

¹¹ En Lucita, Eduardo; 'Ocupar, resistir, producir. Fábricas ocupadas y gestión obrera en Argentina', na páxina en rede www.geocities.com/economistas_de_izquierda/producir1

¹² Vid. artigo citado.

subalternas, expulsadas da cidade e das canles de participación tradicionais, busca e acha os seus propios métodos de afirmación social.

Nun proceso autónomo que cadra co concepto desenvolvido por Toni Negri de 'poder constituínte'¹³, os traballadores de máis de 160 das 2000 factorías declaradas en creba decidiron pasar a acción e ocupar os seus sitios de traballo contra o parecer patronal. O movemento de ocupación fabril e de xestión obreira sumouse aos novos xeitos de artellamento da clase traballadora arxentina: As agrupacións de traballadores desocupados, as asembleas de barrio —xuntadas no Movemento de Asembleas Populares (MAP)— ou mesmo a existencia e espallamento de clubs de troco armaron un movemento social radicalizado que creou os seus propios vieiros de expresión. No entanto, a característica sobranceira do episodio da ocupación fabril céntrase no cuestionamento total do principio de propiedade privada. Como se asumisen aquel verso do poeta que pedía 'esquerdos humanos' e rexeitaba a orixe de clase da Declaración de Dereitos Humanos, os traballadores enfróntanse ao abandono dos patróns e, a través do mecanismo sintetizado no retrouso «ocupar, resistir, producir» escollen outra maneira de estar no mundo.

Os acontecementos obxectivos marcan os chanzos da escada que leva do despido laboral á autoxestión obreira. O economista Eduardo Lucita fala de «atrincheiramento» dos traballadores no seu «territorio laboral: ocupan as plantas primeiro, resisten os desaloxos despois —por medio de batallas legais e físicas— e por último xestionan a súa produción»¹⁴. Os empregados das fábricas ocupadas demarcan un lugar onde as leis do capitalismo non rexen. Para o teórico comunista francés Jacques Texier, a partir «do intre no que a forza de traballo deixa de ser mercadoría, é dubidoso falar de capitalismo»¹⁵. Nas máis de cen fábricas ocupadas da Arxentina entre 2001 e 2002, nas que andan empregadas unhas 10.000 persoas, «é dubidoso falar de capitalismo».

¹³ “[...] procura levar os procesos da produción de subxectividades cara a construción dunha alternativa social e política efectiva, cara a un novo poder constitutivo”, na páxina 59 de Negri, Antonio e Hardt, Michael, *Imperio*, Barcelona: editorial Paidós, 2002.

¹⁴ Vid. Lucita, Eduardo, artigo citado.

¹⁵ En Sève, Lucien; Texier, Jacques e Samary, Catherine; *Socialización, democracia, autogestión. Un debate marxista en los tiempos de la izquierda plural*, Madrid: Ediciones de Intervención Cultural / El viejo topo, 2004.

III. Ocupar, producir, resistir.

O proceso obxectivo da ocupación e autoxestión de fábricas na Argentina emparéntase, a dicir do membro de Economistas de Esquerda Eduardo Lucita, coa tendencia histórica que «amosa como, en distintas épocas e períodos, con distinta forza e intensidade, o traballo tentou desprazar o capital, substituílo pola organización obreira, buscando tomar nas súas mans o control das empresas»¹⁶. Os soviets da Rusia revolucionaria, os consellos de fábrica de Turín, centos de experiencias puntuais en todo o mundo, incluída a ocupación da fábrica de reloxos LIP, na Franza pos-68 —aquelas máximas célebres e fermosas: «Producimos, vendemos, pagámonos»; «os patróns despiden... despedamos os patróns»—, as vagas de ocupacións na mesma Argentina entre 1958 e 1962, escriben o mapa da autonomía operaria na historia da clase obreira¹⁷. Seguindo a Antonio Gramsci, a xestión de espazos autónomos obreiros evita «a apropiación burguesa de xeitos de asociación nados e desenvolvidos no período histórico dominado pola clase burguesa»¹⁸. Un Gramsci que escribía pouco logo da vitoria revolucionaria soviética e que asistía á consolidación da sociedade leninista consideraba o control do traballo e da produción o primeiro chanzo cara ao triunfo obreiro na loita de clases.

Os acontecementos de apropiación obreira das fábricas non responden, con todo, a un programa común exportábel a calquera tempo e a calquera terra. A lucidez do Lenin xa avisara de que no marxismo non se xogaba máis, nin menos, que «a análise concreta dunha situación concreta» e a ocupación fabril realízase de acordo coa realidade concreta argentina, malia a que a súa relación co marxismo non resulta, por veces, outra que inconsciente. No país latinoamericano, arestora, as formulacións de xestión operaria dividiron as súas estratexias en dous modelos ou réximes principais de propiedade, o cooperativo ou o control obreiro directo. Seguindo o economista Eduardo Lucita, na disxuntiva entre control obreiro ou

¹⁶ Vid. Lucita, Eduardo, artigo citado.

¹⁷ Resulta significativa a ampla listaxe de filmes que trataron este fenómeno ao longo da historia (secreta) do cinema. Consúltese apéndice do presente traballo.

¹⁸ No artigo “O consello de fábrica”, recollido en Gramsci, Antonio; *Antología*, selección, tradución e notas de Manuel Sacristán, Madrid: Siglo Veintiuno de España editores, 2ª edición, 1974.

cooperativismo débátese «a ruptura coa lóxica do capital ou a reintegración na mesma»¹⁹.

O modelo cooperativo —que escolleron factorías como Impa, Milhojas, El Aguante, La Baskonia, Imprenta Chilavert, Grissinópolis, etcétera²⁰— opera como figura legal na Arxentina. Para Eduardo Lucita, a cooperativa recupera as fontes de traballo, unha distribución máis igualitaria dos ingresos no interior de cada «unidade de produción» e mesmo posibelmente un meirande rendemento por mor dunha racionalidade administrativa diferente. No entanto, fóra as melloras cualitativas respecto do dominio patronal, a forma cooperativa non foxe da lóxica do sistema de produción capitalista, isto é, a competencia no mercado. As marxes do capitalismo impiden que os niveis salariais, as condicións de traballo ou as produtividades fiquen fóra da lei da selva do mercado (neo)liberal. O sistema é quen de reintegrar esta caste de reformas, que amais contan co sospeitoso apoio da igrexa, a través de Pastoral Social, e de membros do Partido Justicialista²¹. Antonio Gramsci advertira, contra 1920, que a unha organización cooperativa obreira se lle presenta o perigo de mudar nunha «empresa comercial de carácter pequenoburgués»²².

O camiño do control obreiro directo das factorías, que enfronta problemas máis agudos pero tamén unha independencia de clase meirande, escollérono empresas tales as emblemáticas Cerámicas Zanon, na altura de hoxe FaSinPat (acróstico de Fábrica Sin Patrón), e a Têxtil Brukman —devolta aos seus patróns logo dun período de xestión obreira directa. O método do control obreiro mantén a empresa so a titularidade do capital, mais os traballadores controlan o proceso produtivo completo. A esixencia dos traballadores céntrase na estatización da factoría, sempre so a condi-

¹⁹ Vid. Lucita, Eduardo, artigo citado.

²⁰ No artigo “Argentina: fábricas ocupadas bajo control obrero, los trabajadores de Zanon y Brukman”, de Josefina Martínez, na páxina en rede Agenda de las Mujeres, <http://agendadelasmujeres.com.ar>

²¹ Unha das dúas formacións políticas arxentinos gonzo do bipartidismo —a outra son os radicais—, no que milita o actual presidente arxentino, Néstor Kichner, e no que tamén o facía Carlos Saúl Menem.

²² Vid. Gramsci, Antonio, artigo citado. Tamén a militante trotskista francesa Catherine Samary apercibe esta eiva: “[...]: se non se modifica o marco de conxunto [...] as máis simpáticas cooperativas obreiras mudarán fatalmente en máquinas de despedir para reducir custos e ser competitivas...”, en Sève, Lucien, libro citado.

ción de conservar o control de todas as etapas do proceso de produción. Outra volta Eduardo Lucita considera que a xestión obreira directa resulta «unha ‘reforma non reformista’, propia dun período de alza da loita de clases, que non resulta integrábel polo capital e cun futuro que depende dunha xeneralización e unha mudanza profunda na relación de forzas sociais»e que «se afirman no carácter social da súa produción —diferenciada polo tanto da lóxica do gaño [...]»²³. Gramsci afirmaba que o control obreiro da fábrica asentábaa como a forma na que «a clase obreira se constitúe nun corpo orgánico determinado como célula dun novo Estado, o Estado obreiro [...]»²⁴. O movemento da ocupación de fábricas e a xestión obreira directa participa dos riscos assemblearios que imbuíron a esquerda arxentina despois da explosión de democracia de base arredor das xornadas de decembro de 2001. Os obreiros volveron, volven, coller os seus asuntos nas mans e, como explica o traballador de FaSinPat Raúl Godoy, «se volve un patrón, vai ter un problema: os compañeiros afixéronse a decidir»²⁵. Regrésase á vella e quizais senlleira ensinanza de Karl Marx, e é que os seres humanos somos quen realizamos a historia.

IV. En concreto: FaSinPat.

O obreiro de FaSinPat Raúl Godoy asegura que os operarios da antiga Cerámicas Zanon foron «moi ao óso; atacamos a propiedade privada porque a propiedade privada nos estaba matando». O que agora se chama FaSinPat, instalada en Neuquén, no sur arxentino, atópase en poder dos traballadores dende xullo do ano 2000. O propietario da fábrica de cerámicas, Luis Zanon, un privilexiado dos anos de goberno Menem, declarou a creba da empresa premido pola débeda. Na altura de hoxe, Luis Zanon reclama o seu dereito de propiedade aos obreiros autoxestionarios. As forzas de produción de FaSinPat piden a nacionalización da factoría sempre so o control obreiro directo. Segundo os estudosos da xestión obreira na Arxentina Beatriz Rajland e Daniel Campione, «as loitas [...] dos traballadores que toman o control dos seus lugares de traballo [...] son xeitos de lles dificultar aos empresarios a expulsión en masa da forza laboral, ou ben de lles

²³ Vid. Lucita, Eduardo, artigo citado.

²⁴ Vid. Gramsci, Antonio, artigo citado.

²⁵ Declaracións tiradas do filme documental *Mate e arcilla* (*Mate y arcilla*, Alemaña, 2004)

facen ver as consecuencias sociais e políticas de o facer»²⁶. A sinistralidade laboral de FaSinPat minguou significativamente respecto da vella Zanon.

Cando a situación obxectiva se corresponde con aquela tópica mais espelida definición que daba o Gramsci para crise —cando comeza a aparecer o novo e o vello non dá desaparecido—, experiencias como as dos obreiros de FaSinPat encarnan o novo. A reformulación das estruturas económicas, o novo trazado das relacións entre capital e traballo, a desmercantilización das forzas de produción, provocan un tremor que afecta aos niveis sociais que se alicerzan encol da acumulación de capital. FaSinPat está a desenvolver procedementos avanzados de organización que, amais, serven de referente non unicamente para a clase obreira arxentina e mundial, se non para as asembleas populares e de barrio ou para os movementos estudiantís. FaSinPat cumpre o axioma que o teórico da autoxestión Pierre Rosanvallon pretendía para as experiencias colectivas de autoorganización produtiva: «Un novo modelo de desenvolvemento non consiste só en producir outra cousa doutro xeito, consiste tamén en rematar coa confusión entre desenvolvemento e produción industrial»²⁷. A implicación da factoría de cerámicas no medio social mudou notabelmente. A comunidade mapuche pasou a fornecer de materias primas —arxila— a factoría, contra a sabotaxe dos provedores habituais. O produto cerámico de FaSinPat eliminou os adobíos de inspiración europea e comezou a fabricar motivos da tradición mapuche. A maduración das condicións subxectivas nos traballadores autoxestionarios elevouse até o punto de armar un horizonte común que consista na «aspiración dunha nova caste de Estado, baseado na autoorganización obreira e popular, contra o Estado dos capitalistas»²⁸. Para Christian²⁹, tamén obreiro de FaSinPat, trátase de «traballar na horizontalidade, o máis horizontal posíbel».

²⁶ Vid. Rajland, Beatriz, e Campione, Daniel, artigo citado.

²⁷ En Rosanvallon, Pierre; *La autogestión*, Madrid: editorial Fundamentos, 1979. Polo demais, trátase dun libro superficial, gratuíta, contraditoria e lamentabelmente antimarxista.

²⁸ Vid. Martínez, Josefina, artigo citado.

²⁹ Durante o mes de maio, este traballador arxentino de FaSinPat deu varias conferencias explicativas da experiencia autoxestionaria en diversas localidades da Galiza.

V. As marxes do río

Do río que todo arrastra din que é violento.

Mais ninguén di violentas

as marxes que o comprimen

Bertolt Brecht

O remol da esquerda tradicional, que abala entre a capitulación parlamentarista³⁰ e a esclerose do pensamento crítico e concreto, reaccionou con diferentes actitudes perante o fenómeno da ocupación fabril e a xestión obreira na Arxentina. A organización do proletariado no país austral aínda tarda en se ceibar do xugo peronista, aquela mobilización entre chauvinista e populista que propugnou, mal que ben, a conciliación dos estratos sociais. Se nalgún intre Juan Domingo Perón ou Eva Duarte ou os seus herdeiros políticos se valeron dunha certa retórica esquerdista, nos sucesos de praza de Mayo canda o retorno do xeneral en 1971³¹, ficou nidio o filofascismo que sempre bordeara as tomadas de posición peronistas. E na propia xenética do peronismo existe unha tendencia patrioteira que nega a independencia de clase.

Hoxe en día, os elementos peronistas situados máis á esquerda, dentro dos que quizais se move o actual presidente da república argentina Néstor Kichner, amparan a forma cooperativa de control obreiro. Mais, e malia a unha palpábel diminución da potencia represiva estatal, a xestión obreira directa, esa que significa «un avance concreto cara á conciencia da posibilidade do socialismo, un réxime no que ningunha propiedade obtida mediante o traballo alleo resulte lexítima»³², é combatida dende instancias mesmo xudiciais a cotío.

A preocupación central dos obreiros autoxestionarios pola unidade dos traballadores leva canda si a busca de pontes con, sobre todo, os movementos de traballadores desocupados. Contra a atomización das clases subalternas, esa arma burguesa da época da posmodernidade, en FaSin-

³⁰ A crítica ao parlamentarismo de certa esquerda non significa negarse, por principio, a participar nas institucións da democracia representativa, senón facer dese risco da política o único horizonte de loita posíbel.

³¹ Nun discurso dende o balcón da Casa Rosada, en praza de Mayo, Perón renegou da á esquerda do seu propio movemento, os Montoneros, organización armada esgazada das Xuventudes Peronistas.

³² Vid. Rajland, Beatriz e Campione, Daniel, artigo citado.

Patentan de seguido o medre do número de postos de traballo, que se ofrecen aos integrantes das asociacións de desocupados de Neuquén. Os sectores máis lúcidos do control e a xestión obreira directa queren e precisan que os partidos e sindicatos da esquerda real organicen, como pretendía Gramsci, «as condicións políticas (externas xerais) para favorecer a aceleración do proceso revolucionario, isto é, a formación de consellos de fábrica» onde operen «as forzas produtivas liberadas»³³. Exceder os lindes de cada factoría ou coordinar e planificar a produción «diferenciándose polo tanto da anarquía capitalista» son, segundo o economista Eduardo Lucita³⁴, as vantaxes que o proletariado autoxestionado debe expor perante a sociedade para amosar que outras relacións de produción e, daquela, sociais resultan posíbeis. Unha cousa é «precisar de inversión para producir e outra moi distinta é ‘precisar’ capitalistas»³⁵. Ao cabo, a cuestión reside nas palabras de Christian, o obreiro de FaSinPat: «Pelexamos polo dereito de sermos humanos».

VI. Apéndice: Cinema obreiro.

Cando, contra finais do século XIX, os irmáns Lumière gravaban os obreiros saíndo da fábrica, rexistraban, no primeiro plano da historia do cinema, a contradición fundamental da nosa época: os traballadores que non son propietarios do seu traballo. O cinema comezou a camiñar pegado aos conflitos e mesmo ás laparadas revolucionarias dos días que lle tocaron en sorte. Xa o Lenin teimaba na centralidade do cinema para a concepción bolxevique da emancipación humana. A Unión das Repúblicas Soviéticas, a reconstrución da Italia posfascista, a vitoria guerrilleira e a consolidación do socialismo en Cuba, as revoltas arredor de 1968, a experiencia colectiva do Chile de Salvador Allende, a descolonización afroasiática, a loita armada da esquerda latinoamericana, etcétera. Todos estes e outros procesos desencadearon unha intervención paralela do cinema, que ben amosou, ben explicou, ben tomou partido, ben revelou a barbarie e a gloria do seu, do noso tempo, ben realizou isto e máis asemade.

Daquela, tamén o colapso das estratexias neoliberais para a Arxentina acolleu o nacemento dun cinema militante que arrodea ese «laboratorio de

³³ Vid. Gramsci, Antonio, artigo citado.

³⁴ Vid. Lucita, Eduardo, artigo citado.

³⁵ Vid. Rajland, Beatriz e Campione, Daniel, artigo citado.

experiencias sociais» que, segundo Eduardo Lucita³⁶, funciona na altura de hoxe no país austral. A xínea esquerdista do medio cinematográfico arxentino nace con Fernando Birri³⁷ e o seu manifesto por un cinema «realista, crítico e popular» e acha paraxes obrigadas en Pino Solanas³⁸ ou o desaparecido Raymundo Gleyzer³⁹. A partir dos anos da visibilización da podremia do réxime de Menem, novas agrupacións de cineastas botan as cámaras á rúa para, amais de efectuar a periódica e necesaria ventilación do medio cinematográfico, axudar no proxecto doutro país posíbel. Cinema Obrero, Cine Insurgente ou a Asociación de Documentalistas trazan no celuloide a peripecia dunhas camadas subalternas que se reinventan contra a fase actual do capitalismo, a globalización.

Dentro do proceso histórico arxentino, a ocupación fabril e a xestión obreira, os espazos autónomos, fóra da dinámica do capital, onde se materializa a posibilidade doutro mundo, atravesan ese cinema de barricada. Malia a nacer tamén dunha certa tradición, filmes verbo da autoxestión operaria⁴⁰, o cinema da ocupación de factorías revelouse na Arxentina con, polo menos, tres fitas importantes. A xornalista canadense Naomi Klein, co director Avi Lewis, explicaron, nunha obra de feitura convencional pero politicamente rigorosa —*A toma (The take)*—, os acontecementos desenvolvidos en Cerámicas Zanon —agora FaSinPat— e na Têxtil Brukman. O Grupo Alavio emprestou axuda a un fato de cineastas alemáns para realizar

³⁶ Vid. Lucita, Eduardo, artigo citado.

³⁷ Preocupado por fundar un “nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano”, Fernando Birri abriu a porta para un cinema da América Latina non colonizado co seu filme *Tiré Dié* (Arxentina, 1959).

³⁸ Autor, xunta Octavio Getino, das catro horas e media d’*A hora dos fornos (La hora de los hornos)*, Arxentina, 1969) e militante no peronismo de esquerdas.

³⁹ A obra deste director pertencente ao PRT-ERP, partido marxista entre a tradición trotskista e o guevarismo, e asasinado, desaparecido, pola ditadura de Videla en 1976, fica esquecida malia ao seu interese ético e estético: *Nin esquecemento nin perdón: 1972, a masacre de Trelew (Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew)*, Arxentina, 1973), a non estreada *Os traidores (Los traidores)*, Arxentina, 1973) ou *Mátanme senón traballo: A folga obreira na fábrica INSUD (Me matan sino trabajo: La huelga obrera en la fábrica INSUD)*, Arxentina, 1974).

⁴⁰ Poñamos por caso *Numax presenta (Numax presenta)*, Joaquín Jordá, Catalunya, 1979) ou *Unha pola outra (Coup pour coup)*, Marin Karmitz, 1972).

Mate e arxila (Mate y arcilla). Cunha menor atención á técnica, dotados de menor infraestrutura económica e mediática, os facedores de *Mate e arxila* acadan un grao de intensidade nas conversas gravadas cos operarios de FaSinPat raramente presente n'*A toma*. No entanto, a correspondencia ético-estética a meirande nivel entórnase na obra de Daniele Incalcaterra titulada precisamente *FaSinPat*. Nos sesenta minutos que dura a fita, os traballadores da factoría autoxestionada semellan autoxestionar tamén o filme. Desaparece a mediación e, nunha metraxe de lugares anchos, asistimos á revolución da vida cotiá na que muda a ocupación e a xestión obreira da vella, antiga, arcaica, Cerámicas Zanon.

(Este texto publicouse orixinalmente
no número 63 [xullo, agosto, setembro de 2005]
da revista *A Trabe de Ouro*.)