

Conciencia de Clase, Cultura y Explotación en el Cine



Joaquina De Donato Lozano

Universidad de Buenos Aires

joaquina.dedonatog2@gmail.com

Resumen

Entre las décadas 1960 y 1980, en plena Guerra Fría, es destacable la relevancia de una clase obrera, en distintas partes del mundo occidental, que se alza por fuera del tutelaje de los partidos de izquierda y la dirigencia sindical, en búsqueda de mejores condiciones de vida. El contexto político coincide, a su vez, con un momento prolífico del cine “independiente” de temática obrera. Es llamativo, sin embargo, lo poco que nos dicen estos filmes acerca del contexto histórico en el que están inmersos. El presente artículo, a través del análisis de cuatro filmes emblemáticos de la época, busca indagar acerca de las posibles causas que expliquen esta aparente contradicción.

Palabras clave

cine
clase obrera
izquierda
cultura

Abstract

Between the decades 1960 and 1980, during the Cold War, it is remarkable the relevance of a working class in different parts of the Western world, which stood outside the tutelage of leftist parties and union leaders, in search of better life conditions. The political context coincides with a prolific “independent” cinema centered around working class thematic. It is striking, however, as the films portray tells us little about the historical context in which they are immersed. This article, through the analysis of four iconic films of the time, tries to investigate the possible causes to explain this apparent contradiction.

Keywords

film
working class
Left
culture

Conceptualizaciones y aclaraciones

Antes de comenzar convendría realizar una serie de aclaraciones. Es necesario dada la naturaleza de la fuente de la que se desprende el presente artículo; el cine. No pretendemos, en el acotado espacio que se nos proporciona, caer en las discusiones acerca del valor histórico de un filme o sobre su capacidad de representar la realidad. Asumimos como punto de partida, que los filmes a analizar (y el cine en general) tienen su utilidad como documento histórico en tanto son expresión de su contexto de producción.

El campo ficcional de las cuatro películas seleccionadas abarca distintos tiempos desde la conformación del proletariado industrial a fines del siglo XIX hasta la llegada

e impacto del neoliberalismo a inicios de 1980. No nos interesa, sin embargo, discutir la autenticidad de la ficción respecto al momento histórico que representa ni la veracidad de las situaciones planteadas. En tanto el pasado es siempre una reconstrucción y el presente existe meramente conceptualmente, todo intento fílmico de captar lo que ya sucedió deriva inevitable e irremediablemente en un anacronismo. A lo cual debemos añadir un tema tratado por Paul Zumthor: “la historicidad de la voz”, es decir, el empleo de la voz en el tiempo.¹ La voz que se utiliza en un tiempo histórico determinado tiende a dejar de existir y no dejar registro. Se torna irrecuperable. Inclusive en el siglo XXI es difícil dejar registro de la voz del ser humano corriente. Y aunque logre ser captada, los medios que intervienen para hacerlo no logran registrarla en su estado puro, pues el mismo hecho del registro corrompe su autenticidad. Es por ello que consideramos un gasto innecesario de tiempo y espacio dedicarse a reflexionar acerca de la autenticidad de los personajes de los filmes a tratar.

Podemos encontrar otras dos razones para justificar esta decisión en dos mediaciones que atraviesan al cine en general: primero, las pretensiones artísticas de su director, el cual tiende siempre a subordinar los hechos históricos en tanto colaboren a un mejor desarrollo de la ficción. Segundo, nunca debe dejarse de tener en cuenta que el cine pertenece a una industria y que ésta interviene constantemente en el proceso de planificación y realización. Eso sin mencionar los mecanismos de regulación gubernamental por los que tiene que pasar cualquier filme que desee ser exhibido.

¿Dónde radica entonces nuestro interés? Queremos analizar la construcción que las películas hacen de la clase obrera. Entendemos que tal construcción es un fenómeno multicausal que deriva tanto de la experiencia personal de vida de cada director, del mensaje que desea transmitir (mediado a su vez por la ideología política a la cual adhiera), del contexto en el que se realiza el filme (y que dispara por ende el deseo de filmar una historia acerca del tema) y a un nivel “inconsciente”, de una ideología que trasciende el acto voluntario del realizador, y se filtra y condiciona ciertos enfoques. Este tema es tratado por Edward Said en su trabajo acerca de la conexión entre la ideología imperialista y la novela decimonónica. En él, Said sostiene que la ideología imperialista irremediablemente interviene en la narrativa, estrechando la percepción de los autores en sus obras. Así, toda ficción narrativa es un medio de dominación en tanto reproduce y perpetua la ideología dominante.² Esto por supuesto no significa que el autor no tenga incidencia sobre la obra.³ La correspondencia entre ficción e imperialismo no es directa y unidireccional, y la ficción tiene, al mismo tiempo, una coherencia interna que proviene de la experiencia personal del individuo que la produce. Pero, si bien no es directa y unidireccional, esta relación existe y debe ser tenida en cuenta a la hora de analizar fuentes que pertenecen al mundo de la cultura.

Como aclaración final, dejamos constancia de que nos proponemos examinar las películas para intentar percibir como éstas presentan y representan a la clase obrera. Para tal fin, buscaremos tener en cuenta como se tratan tres conceptos: la conciencia de clase, la cultura obrera y la relación de explotación. Esto no quiere decir que los realizadores los hayan tenido deliberadamente en cuenta a la hora de hacer el filme. Se trata meramente de conceptos académicos que ordenan nuestro análisis.

En función de lo dicho, sería importante antes explicar que entendemos por cada uno y bajo la óptica de que autor nos sostenemos para justificarlo. Respecto al primer punto, entendemos conciencia de clase desde el enfoque gramsciano. Explicado sintéticamente en Los Estudios Gramscianos Hoy: “Para Gramsci, la conciencia de clase no se derivaba directamente de la clase; era una construcción histórica, no una condición determinada automáticamente. Había diversos niveles de conciencia. La más baja era la llamada “corporativa”, el interés de la gente a una situación material particular. La conciencia corporativa no desafía el *status quo*; solo ve el interés de un

1. Paul Zumthor. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989, pág 23.

2. Edward Said. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1999, pág 13.

3. Idem, pág 26.

grupo. El próximo nivel, más alto, era la conciencia de clase (...). Ésta unificaba varias formas de conciencia corporativa hacia la formación de la autoridad política que desarrollaría un concepto de sociedad basado en la clase fundamental dirigente. La conciencia de clase acentuaba el sentido de la ruptura necesaria para moverse hacia adelante. [Por último] el nivel más alto de la conciencia, para Gramsci, era la conciencia hegemónica. Ésta trascendía la conciencia de clase, incorporando los intereses de grupos sociales “no fundamentales”.⁴

Para el concepto de cultura nos valemos del enfoque de Raymond Williams: la cultura es algo ordinario. Descrito así por el autor: “una cultura supone un conjunto de significados comunes, obra de todo un pueblo, a la que se le brindan significados individuales, fruto de toda la experiencia personal y social comprometida de un ser humano”. Por ende, “cultura es una forma de vida en su conjunto”.⁵ A esto, sin embargo, quisiéramos añadir una acotación hecha por E.P. Thompson en *Costumbres en Común*. Al referirse al término “cultura popular”, Thompson sostiene que debe tenerse cuidado en no generar una visión demasiado concensuada de significados, actitudes y valores compartidos. Debe recordarse que la costumbre es un terreno que está en constante cambio y lucha, lleno de reclamos y contradicciones.⁶

Por último, tomamos el concepto de relación de explotación para referirnos a que tan presente está en las películas lo que Meiksins Wood llama “el principio de no correspondencia”. Esto es, “la propuesta (...) de que las condiciones económicas y sociales no producen mecánicamente ningún tipo de fuerza política correspondiente. [Así] un movimiento político que tiene como objeto una transformación social fundamental no necesariamente debe estar enraizado en condiciones materiales”.⁷ Dicho de otra forma, “la esfera económica” no incide en la esfera política. Esto es sumamente relevante en tanto destruye la percepción de la explotación como un fenómeno social. Se lo circunscribe al ámbito de lo económico. Y es importante para nuestro análisis en tanto nos habla de cómo entienden los filmes las relaciones de lucha de clase y explotación que se proponen retratar.

Contexto histórico, contexto ficcional

Aclarado esto podemos proceder a examinar los filmes y el momento histórico en que se inscriben. Como mencionamos antes, deben ser entendidos desde un contexto determinado y bajo sus formulaciones. Es importante tener en cuenta la acertada observación de Foucault de que procesos históricos determinados permiten que en ciertos contextos particulares haya ciertos temas y preguntas que puedan ser hechos.⁸ En nuestro caso, tenemos un contexto de fuerte actividad de la izquierda y de la clase obrera (no necesariamente van de la mano) entre los años 1960 y 1980. Los motores que disparan estas producciones artísticas deben buscarse en plena Guerra Fría y bajo los llamados “años dorados” del capitalismo. Lo que al principio pareció ser una repetición del breve boom económico que siguió al fin de la Primera Guerra Mundial, pronto se convirtió en un fenómeno de largo alcance que tardaría casi treinta años en caer, afectando positivamente la mayoría de las economías de los países desarrollados. A la cabeza de este avance se encontraban los Estados Unidos, conjugando su gran capacidad industrial, financiera y militar con la voluntad de construir en la mayor parte del planeta un sistema económico y político acorde con los valores del capitalismo. Esta expansión económica traería aparejado, en paralelo, la degradación del trabajo, reduciéndolo a tareas cada vez más elementales y alejando definitivamente la comprensión del obrero del proceso productivo.⁹

Es en este contexto político, social y económico en el que la mayor cantidad de filmes abocados a la temática obrera son filmados. Las cuatro películas que nos proponemos

4. Dora Kanoussi. *Los estudios gramscianos hoy*. Plaza y Valdés, 1998, pág. 140.

5. Raymond Williams. “La cultura es algo ordinario”; en: *Historia y cultura común*. Madrid, Libros La Catarata, Págs 44 a 46.

6. E.P. Thompson. *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica, 1995, pág. 19.

7. Ellen Meiksins Wood. *¿Una política sin clases? El post-marxismo y su legado*. Buenos Aires: R y R, 2013, pág. 187.

8. Susana Murillo. *El discurso de Foucault*. Buenos Aires: Eudeba, 1996, pág. 38.

9. Harry Braverman. Conferencia realizada en 1975 para el Instituto de Tecnología de Virginia Occidental (EUA) publicada en *Monthly Review*, Vol. 34, Virginia, mayo 1982.

analizar son cuatro realizaciones emblemáticas de estos años, reconocidas internacionalmente y valiosas en tanto expresión de un cine por fuera de la industria tradicional, con directores autoproclamados de izquierda.

Pasamos a describir brevemente las películas:

Los compañeros (1963)

Filme ubicado a fines del siglo XIX. Trata sobre la vida de los obreros en una fábrica textil en Turín y la lucha que se desencadena en busca de la reducción de la jornada laboral a partir de la aparición en el pueblo del extraño profesor Sinagaglia. La obra pertenece al aclamado director italiano Mario Monicelli, férreo simpatizante del PC Italiano desde su juventud hasta su muerte a los 93 años de edad. La película, sin embargo, fue rechazada por el PCI en tanto sostuvieron que no podían dar el beneplácito a una cinta que terminaba con la derrota del movimiento obrero. El filme, en cambio, si tuvo el apoyo y promoción del Partido Socialista, aunque a nivel general la obra fue muy mal recibida en Italia. Según Monicelli “Nadie fue a verlo, ni la burguesía, que no quería ver un filme de propaganda a favor de los obreros, ni los proletarios, que estaban cansados de ver películas que lo sabían todo sobre ellos, supuestamente”.¹⁰ En la misma entrevista, cuando el director es interrogado acerca de las intenciones para realizar el filme, responde que no seguía ninguna inclinación partidaria en sí misma aunque el guión llevase la impronta de su ideología izquierdista. Su idea era contar la historia de la organización de una huelga que al final falla, intervenida por momentos cómicos guiados por la relación entre los obreros. Para Monicelli, el final no es ambiguo. La derrota de los trabajadores es rotunda porque no estaban preparados para sostener en el tiempo una ofensiva contra la patronal. Sin embargo es la única forma de aprender como pelear y lo duro que será la lucha. Las palabras de Monicelli, así, reflejan su identificación con el Profesor Sinagaglia.

En otra entrevista se le pregunta al director si la película estuvo inspirada en la huelga de la FIAT ocurrida ese mismo año, 1963, en la misma ciudad en la que Monicelli centra su historia, Turín, pero él niega que haya una vinculación directa. Este comentario llama poderosamente la atención ya que Italia asiste entre 1960 y 1968 a la gestación de movimientos obreros de base que funcionan por fuera de las organizaciones sindicales. Es un tanto irónico por tanto que se haga un filme “a favor de los obreros” donde dichos son retratados sin la mas mínima capacidad organizativa. La experiencia de base que se vive en Italia durante los años sesenta es de hecho profundamente innovadora, ya que no se trata meramente de un planteo sobre la democracia obrera en el plano instrumental, sino que se está hablando de alcanzar la autogestión productiva. En otras palabras, desde las organizaciones de base (y por fuera del control sindical) se le esta discutiendo al capitalista el control sobre el proceso de trabajo dentro de la fabrica.

Esto tiene relación directa con las características económicas que adquiere Italia en la segunda posguerra. Desde 1948 la recién formada República Italiana asiste a un nuevo modelo de acumulación cuyo rasgo fundamental es un crecimiento hacia fuera (producción destinada a la exportación) sostenida en base al pago de salarios comparativamente bajos. Para esto fue necesaria una reestructuración tecnológica y la intensificación de las características tayloristas-fordistas del proceso de producción (incremento de los ritmos y cargas de trabajo, recortes de personal, descalificación obrera, etc.).¹¹ Todo ello sostenido a su vez por las masivas migraciones de trabajadores agrícolas a las ciudades industriales, lo cual exacerbaría las contradicciones entre el Norte y Sur del país. Así se engendraría el llamado “milagro económico italiano” (1953-1963). El crecimiento económico basado en la

10. Entrevista a Mario Monicelli en <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digitalo6/centrocap43.htm>

11. Ana Cristina Laurell. “Ciencia y experiencia obrera: la lucha por la salud en Italia”. *Medicine*, Vol. 9, n° 7, 1975, 6.

superexplotación del trabajo descalificado y los cambios en la composición de la clase obrera italiana por los ciclos de migraciones internas, son el marco que explica las movilizaciones obreras entre 1960 y 1970. El surgimiento de una “minoría de masas” compuesta por una nueva generación de obreros por fuera del control de los sindicatos y los partidos de izquierda sería su principal característica. Este protagonismo de las bases recorrería todo el norte italiano: Toscana, Turín, Valdarno, Venecia, Porto Marghera, etc..¹² La vivacidad de la base impugnaba los tiempos de negociación de los sindicatos y las formas de negociación contractual con la empresa, planteando una lucha hacia el interior de la fábrica que permitía a los obreros el control político de la lucha sindical.¹³

12. Antonio Oliva. “Queremos todo”. *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, N° 30, 2010, Pág 14-15.

13. Idem, Pág 17.

Por todo lo expuesto, no alcanza con que Monicelli centre ambiguamente su guión a fines del siglo XIX como forma de justificar ante el espectador la ingenuidad y la falta de capacidad organizativa de los obreros. De hecho, si no fuera por la aclaración en la primer escena, poco nos indicaría que estamos tratando con obreros decimonónicos.

Resalta del filme la ingenuidad y emocionalidad que caracteriza a los personajes proletarios, cuya solidaridad y compañerismo se desprende de este mismo lazo afectivo que es, sin embargo, poco efectivo a la hora de enfrentarse a la patronal. En contraposición a ellos, emerge la figura del intelectual itinerante, el Profesor. Frío y racional, conoce los medios para organizar a los obreros. Sinagaglia es, sin embargo, un personaje ambiguo. Juega en la historia como aquel que sabe *qué hacer* pero que nunca es del todo comprendido por los obreros, quienes sin su presencia tienden a abandonar la lucha. Al mismo tiempo es un personaje capaz de sacrificar la vida de sus compañeros por el bien mayor (derrotar a la patronal) o irrumpir en un velorio para leer las noticias sobre el avance de la huelga. Según Monicelli, si bien su personaje estaba moldeado a la imagen de Marcelo Mastroianni, también se utilizó la figura de un dirigente sindical italiano a la hora de determinar ciertas características del personaje.

Nuevamente, llama la atención que el filme utilice la imagen de un sindicalista para moldear a la figura sin la cual el resto del elenco estaría indefenso, cuando en esa época los movimientos de base en Italia están por fuera del control de los sindicatos. Desde mediados de 1950, el sindicalismo está en franco retroceso luego de las derrotas sufridas por el sindicalismo combativo y el cambio en la composición de la clase obrera. Esta nueva generación, compuesta por obreros jóvenes, sin tradición o interés en la afiliación sindical, entre los años 1960 y 1970, sería la protagonista de las luchas. Y los dirigentes sindicales se limitarían a acompañar la protesta para no quedar distanciados de las bases.

Por otro lado, esta nueva generación obrera también se distingue por no mostrar interés hacia el PCI. Sin mencionar que el PC leninista y clasista que se muestra en el filme tiene poco que ver con la actividad del PCI en esos años, volcado a una postura pluralista y democrática.

Mientras el filme se realiza lo único que se ajusta a su contexto de producción es la protesta obrera centrada en la mejora de las condiciones de trabajo (reducción de la jornada laboral). En los guiones, nunca hay mención al salario, lo cual se condice con los reclamos de las bases obreras en la época en torno a discutirle al capitalista el control del proceso de trabajo. El empeoramiento de las condiciones laborales a causa de sobreexigidos ritmos de producción, sobre todo en el período 1960-1968, tiene su correspondencia directa en el aumento de accidentes de trabajo. La lucha por la salud obrera durante los años sesenta es un tema clave de la resistencia de las bases. En 1969 se publica, por ejemplo, el “modelo obrero”. Gestado durante años por la interacción de los obreros de la FIAT-Mirafiori y técnicos profesionales, el modelo buscaba concientizar acerca de los riesgos del ambiente laboral y en consecuencia generaba

propuestas para regular las condiciones de trabajo. Lo significativo del Modelo Obrero es que la generación del conocimiento ya no proviene del desligado campo de la ciencia sino que deriva de la subjetividad obrera y de la experiencia colectiva en la fábrica. Sólo secundariamente es complementado por los técnicos. Nuevamente vemos la vitalidad de la base obrera en la década del sesenta y como ella no se encuentra reflejada en *Los Compañeros*.¹⁴

14. Ana Cristina Laurell. "Ciencia y experiencia obrera..." Op Cit. Pág 9.

La clase obrera va al paraíso (1971)

Ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1972, el film es considerado una de las reliquias del cine político italiano. La historia gira alrededor de "Lulù", un ejemplar obrero metalúrgico milanés, cuya vida está completamente absorbida por el trabajo en la fábrica, el cual desempeña con devoción y frenesí, autoimponiéndose ritmos productivos que luego serán aprovechados por los capataces para estandarizarlos. La situación cambia cuando Lulú protagoniza un accidente laboral que le cuesta un dedo. A partir de ahí sus compañeros de fábrica aprovechan la fatalidad para iniciar un movimiento de protesta y Lulú termina estando a la cabeza de la movilización.

El director, Elio Petri, fue militante activo del PC Italiano en los primeros momentos de la segunda posguerra. Para él, un filme no debía tratar de ser meramente una representación de la realidad sino ofrecer un análisis de una determinada situación. Sus motivaciones, en este sentido, fueron siempre de compromiso hacia la lucha social. En *La Clase Obrera va al Paraíso*, la pregunta que originó el guión fue: "¿Quién es la clase obrera?". Para Petri, los objetivos revolucionarios contra el capitalismo debían venir de aquellos quienes tuviesen un interés en la eliminación de la explotación de clase sobre la cual se fundaba el sistema. La pregunta de Petri se desdoblaba de la duda "¿qué pasa si los obreros, aquellos quienes deberían protagonizar esta lucha, están tan integrados y absorbidos por el sistema que no pueden sostener ningún objetivo revolucionario?".¹⁵ Petri, conocedor del marxismo, está directamente preguntándose sobre la conciencia de clase de los trabajadores. He ahí lo que vuelve al filme difícil de apreciar. Es oscuro y los personajes son retratados brutos y grotescos. En el fondo, Petri no cree que la conciencia de los obreros italianos esté lo suficientemente desarrollada para oponerse al capitalismo y eso lo refleja en lo sobrio de las escenas y la poca empatía que generan sus personajes. Según él, la mayoría de los trabajadores son (exageradamente) como Lulú. Podrán tener cierta retórica acerca de la unidad de clase pero en el fondo lo único que les importa es recibir su salario a fin de mes y conservar su empleo. Es una visión muy crítica de la clase obrera. Y llama la atención porque la película fue filmada en una fábrica ocupada y muchos de los obreros que aparecen en el filme son los mismos obreros que estaban ocupando la fábrica. Sin mencionar el contexto en que fue hecha, solo dos años después del "Otoño Caliente".

15. Larry Portis. "The director who must not be forgotten". *Film International* 46. Vol. 8, Nº 4, 2010.

Se le da ese nombre a las gigantescas movilizaciones y luchas obreras que tienen lugar en otoño de 1969, aunque es cierto que se trata más bien de la culminación de movilizaciones que transcurren a lo largo de todos los años sesenta. Como características fundamentales de la lucha se destaca el que se generen desde los centros de trabajo (asumiendo la forma de rebelión contra la organización capitalista del trabajo) y que se generalicen formas de democracia obrera directa compuestas por obreros sindicalizados (viejas generaciones) y no sindicalizados (nuevas generaciones). Las formas de interacción entre obreros, sindicatos y el partido produjeron fuertes contradicciones. Para Ana Cristina Laurell, la no resolución de esta problemática factiblemente explica que la burguesía haya sido capaz de revertir la ofensiva obrera anticapitalista.¹⁶

16. Ana Cristina Laurell. "Ciencia y experiencia obrera..." Op Cit. Pág

Retomando el filme, a lo sumo podría pensarse que su estilo y temática derivan de la decepción de Petri por el frustrado final del "Otoño Caliente", pero estaríamos forzando

la interpretación ya que las bases obreras de los sesenta poco tienen que ver con los apáticos trabajadores de *La Clase Obrera va al Paraíso*. Sin mencionar que parte de la culpa del fracaso de las movilizaciones obreras del período debe recaer sobre los sindicatos. La radicalidad de las propuestas de los delegados de fábrica generaba un fuerte conflicto hacia la legitimidad de la cúpula sindical. Para Antonio Oliva: “El dato general que se extrae del Otoño Caliente, es que los sindicatos lograron recuperar el control del movimiento haciendo propios los objetivos reivindicativos y las formas de lucha espontánea de la clase obrera. Todo intento de coordinar los consejos a nivel nacional, en una perspectiva de transformación revolucionaria, fue boicoteado por parte de los dirigentes sindicales”.¹⁷ Una vez que los sindicatos socavaron los intentos de las bases por unificar los consejos a nivel nacional, lentamente el control de los obreros sobre la negociación de los conflictos fue disminuyendo, entrando en un pronunciado declive a partir de mediados de 1970. Sin embargo, nada de lo expuesto es planteado en el filme.

17. Antonio Oliva. “Queremos todo” Op Cit, Pág 22.

En la película, además, los intelectuales (estudiantes) y los sindicalistas comparten la misma apatía que los personajes obreros, y no están más cerca que ellos de comprender el sistema del que forman parte. Quizás esto pueda atribuirse a un comentario realizado por Petri en una entrevista: “Hay una parálisis del pensamiento marxista de ambos lados. Un lado está dominado por el realismo y pragmatismo de la vida diaria (...) y el otro lado, gritando como loros lo que fue escrito en 1848 o 1905 sin contribuir en lo más mínimo a un intento por cambiar la realidad”.¹⁸ El planteo es válido en tanto lo dirija al PCI pero él lo generaliza a todos los personajes del filme. Es más, la contradicción sorprende ya que su filme está basado en una pregunta marxista teórica que no está tomando en cuenta la realidad política de Italia de inicios de 1970. De hecho, no hay ninguna referencia al contexto económico y político en todo el filme, ni al candente pasado inmediato. Todo esto sin mencionar que desde 1969 hacen su aparición las Brigadas Rojas, una organización obrera autónoma, que optan por el camino de la lucha armada revolucionaria.

18. Larry Portis. “The director...” Op Cit.

Por si fuera poco, Petri creía que un filme no podía generar conciencia en el espectador. A lo sumo podía colaborar haciéndolo hacerse preguntas que antes no se hacía pero no más. En sus palabras, lo que él quería mostrar era que la clase obrera estaba muy lejos de ser lo que la izquierda pensaba que era. Esto es, en lugar de ser una clase combativa, organizada y revolucionaria era una clase sin conciencia, completamente inmersa en la ideología capitalista y sin ninguna otra pretensión que cobrar un salario a fin de mes.

Es completamente cierto que la izquierda y la clase obrera en esa época no están yendo por los mismos caminos pero Petri ha invertido las razones. La separación tiene poco que ver con una apatía de la clase obrera. En cambio sí tiene mucho que ver con el eurocomunismo adoptado por el PCI, es decir, su estrategia de establecer el socialismo mediante la expansión de formas democráticas burguesas y preservando el marco jurídico y político que ésta ofrece.¹⁹ El principio fundamental de la estrategia del eurocomunismo es la “alianza popular” (interclasista) y por ende la búsqueda por desplazar del foco de la cuestión la tensión entre capital y trabajo. Se vuelve, por ende, comprensible que en una época donde el nuevo modelo de acumulación se sostiene sobre la superexplotación del trabajo, haya cierto alejamiento de las bases al partido.

19. Ellen Meiksins Wood. *¿Una política...* Op Cit, Pág 72.

Ellos no usan smoking (1981)

Filme que funciona como un remake de la obra teatral de Gianfrancesco Guarnieri. Los acontecimientos transcurren en 1980 y el guión es adaptado a la época por el mismo Guarnieri y el director Leon Hirzman (ambos militantes del PCB). En líneas generales, el filme mantiene los mismos lineamientos que la producción teatral.

La historia toma lugar en São Paulo, en 1980, y gira en torno a dos protagonistas obreros: Tiao, un joven trabajador a punto de casarse al descubrir que su novia está embarazada. Y su padre, Otavio, un viejo activista y preso político de la dictadura militar, que tiene un rol combativo dentro de la fábrica en la que ambos trabajan. La huelga que se desencadena genera un conflicto entre la familia en tanto uno la apoya (Otavio) y el otro no (Tiao).

A diferencia de Monicelli quien negó la vinculación de su guión con la huelga de la FIAT de 1963, Hirzsmann y Guarnieri se mostraron directamente llevados a realizar el filme por la ola de huelgas que estaban dándose en el ABC (abreviatura de los tres cordones industriales de Brasil), liderada por los obreros automotrices, la supuesta “élite obrera” brasileña.

En el caso de *Ellos no usan Smoking*, como también sucede con *Los Traidores* (Raymundo Gleyzer), hay un extenso trabajo documental del director en su búsqueda por “captar” la realidad del *povo*. De hecho, un año antes del filme, Hirzsmann se embarca en un proyecto documental para filmar las condiciones de los trabajadores del ABC durante la huelga general de 1980. La información que recopiló durante el documental le serviría luego a la hora de reescribir algunos de los diálogos de la obra teatral.

La situación política es algo que también está plenamente presente en el filme. No sólo en el contenido antidictadura (mostrando la violencia desmedida y represiva de la policía) sino además la lucha política entre el PT de Lula (representado en la figura del militante obrero Sartini) y el viejo PC (encabezado por los personajes de Otavio y Braulio). Añadamos también el carácter pluralista y a favor de la democracia y alianza de clases que se plantea como mensaje. Dado el carácter protagónico que le da Hirzsmann a la clase obrera para conducir el avance de las fuerzas democráticas, es en cierta medida irónico el título del filme. “*Ellos no usan Smoking*”. Inconscientemente o no, de esa forma el director traza un límite marcando una distancia de clase.²⁰

Contradicción similar de la obra es que durante la mayor parte de la película el público se identifica más fácilmente con la figura de Tiao, el hijo antimilitante, individualista, pragmático y rompedor de huelgas, mientras que Otavio, devoto y combativo militante, termina siendo una figura problemática con la que se puede simpatizar por sus ideales pero los cuales no pueden compartirse. De hecho, el guión está armado en base a lo que le sucede a Tiao, no al revés.²¹ Por si fuera poco, Otavio destruye la unidad de la familia al impedir que Tiao vuelva a la casa luego de haber estado en contra de la huelga. Esto es algo llamativo que se ve en las tres películas que ya se mencionaron: siempre la unidad de clase y la solidaridad obrera están por encima del vínculo familiar.

Si se tiene que hacer una apreciación de la obra en su conjunto, debemos señalar que más que un filme acerca de los obreros se trata de filme político en contra de la dictadura y a favor del avance de las fuerzas democráticas, lo cual se corresponde con el abierto rechazo a la dictadura militar que gobernaba Brasil desde 1964. Desde la década del setenta, el retorno a las formas de democracia burguesa se convertiría en una exigencia de la lucha de clases del país que el régimen militar no estaba en condiciones de impedir. En especial por el agotamiento del “milagro económico brasileño” basado en la industrialización por sustitución de importaciones.²²

La interrelación que se da desde mediados de los años setenta entre las reivindicaciones laborales y la confrontación con el Estado de excepción termina siendo un factor determinante que durante los años ochenta causará el freno al ascenso del movimiento obrero. El mensaje de Hirzsmann al final de la obra apunta en esta dirección. La búsqueda por la unidad interclasista a favor del avance de las fuerzas democráticas

20. John D. French. “They Don’t Wear Black-Tie: Intellectuals and Workers in São Paulo, Brazil, 1958–1981.” *International Labor and Working class History*. Vol. 59, 2001, Pág 5.

21. Idem, Pág 9.

22. R.M. Marini. “El movimiento obrero brasileño”. *Cadernos Políticos*, Nº 46, 1986, Pág 13.

es, para el director, el punto clave del final de la historia. Por ello, reiteramos, si bien los protagonistas son los miembros de una familia obrera, Hirszman más bien los utiliza para dejar planteado un mensaje político.

Por eso la historia poco nos dice sobre la clase obrera del Brasil de los años ochenta. Por ejemplo, el conflicto establecido desde la “experiencia brasileña de democracia” (1945-1964), es decir, el establecimiento de sindicatos populistas que actuaban en dependencia del Estado (lo cual los volvía impermeables a las iniciativas de movilización de las bases) no está presente en el filme.

Los Traidores (1973)

Cinta originalmente destinada para la clase obrera revolucionaria e intelectuales de izquierda. Única de las cuatro películas seleccionadas que no consiguió la aprobación del Ente de Calificación para ser exhibida y por ende tuvo que hacerlo clandestinamente.

Trata sobre la vida de un militante sindical, Víctor Barrera, que simula su propio secuestro para ganar las elecciones en el sindicato. A partir de allí, el filme recorre la vida del personaje desde sus comienzos en la Resistencia peronista (pos golpe militar 1955) hasta su posterior ascenso al poder. La película fue y es considerada por muchos como el único filme argentino que profundizó, indagó e investigó con audacia el accionar corrupto y mafioso de la CGT. Su director, Raymundo Gleyzer, militante del PRT-ERP, fue desaparecido por la dictadura militar argentina de 1976.

Los Traidores es la película que mejor rescata la “historicidad de la voz” en tanto Gleyzer entrevistó para escribir el guión a varios dirigentes sindicales de la época. Muchas de las respuestas obtenidas fueron textualmente utilizadas en los diálogos. Así, Víctor Barrera se parece físicamente a J. Rucci, habla como Lorenzo Miguel y termina muerto como A.T. Vandor.²³ El filme además está inspirado en un cuento de Víctor Poncet, quien se inspira en un acontecimiento verídico que leyó en los diarios (el autosecuestro del dirigente sindical Andrés Framini).

23. Fernando Martín Peña y Carlos Vallina. *El cine Quemado: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones la Flor, 2000, pág 97.

Al igual que en *Ellos no usan Smoking*, varias escenas transcurren en el mismo momento histórico de su producción, haciendo que Gleyzer cambie o agregue detalles en base a los acontecimientos del día a día. Es lo que sucede cuando añade de fondo las pancartas de la masacre de Trelew (1971) entre los obreros que toman la fábrica al inicio del filme. Este mismo carácter documental lo fogonea el hecho de que muchos de los personajes que se utilizan en el filme no son actores o el que no haya montajes. Se deja, deliberadamente, poco espacio para la ficción poética.

Sin embargo, pese a cierto carácter documental que adquiere el filme (también muy vinculado al pasado documentalista de Gleyzer) es posible notar la subjetividad de la obra en un plano que trasciende su mensaje ideológico. Pese a tratarse de un militante del PRT-ERP, por ejemplo, en el filme todos los obreros que se muestran son peronistas. No hay lugar para obreros de otra afiliación o simpatía política. E inclusive en el personaje del padre de Barrera, donde Gleyzer deposita ciertas esperanzas clasistas, se deja entrever que ninguna salida política para la Argentina podía darse sin la incorporación de las bases peronistas a la lucha.²⁴ Gleyzer, de hecho, estaba en Ezeiza recibiendo a Perón en su regreso en 1973.

24. Mariano Mestman. “Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores (1973)*”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2008.

Una marcada diferencia que queremos destacar entre Raymundo Gleyzer y los demás directores es el rol que juega para él el cine. Dice en una carta: “Creo (...) que plantearse un cine concientizador tiene su mérito, pero más lo tiene cuando el cineasta como

25. Fernando Martín Peña y Carlos Vallina. *El cine Quema..* Op Cit, Pág 71.

26. Idem, Pág 137.

27. Ellen Meiksins Wood. *¿Una política...?* Op Cit, Pág 257.

28. Fernando Martín Peña y Carlos Vallina. *El cine Quema..* Op Cit 123.

revolucionario se incorpora a una estructura revolucionaria. No creo en el cine revolucionario, creo firmemente en la Revolución".²⁵ Con esto Gleyzer echa por tierra el molde del intelectual que se propone colaborar al desarrollo de la conciencia del espectador sin trascender el umbral de su puerta. La postura señalada explica otros dos elementos que giran en torno a *Los Traidores*: la forma de distribuirla en base a la lógica de "la película tiene que ir a la base y la base no va al cine. Al cine va la clase media",²⁶ y el final del filme. Ampliamente criticado por la militancia, inclusive Gleyzer llegó a entender de él que estaba trunco. Matar al dirigente sindical no cambiaba las cosas. No cuando por detrás yacía inerte una estructura burocrática. De hecho Gleyzer pensó en rehacer el final pero fue desaparecido antes de que pudiera concretarse el proyecto.

Pese a las críticas que recibió y a lo endeble del mensaje (lo cual a su vez es lógico dado la tradición de asesinatos a dirigentes sindicales que tuvo la Argentina), es el único de los cuatro directores que se anima a plantear una salida acorde con objetivos revolucionarios. En *Ellos no usan Smoking*, es verdad que el final deja planteado un proyecto político pero en tanto simplemente se posiciona a favor de la democracia (institución constitutiva del sustento de la hegemonía burguesa)²⁷ no hay postura que trascienda las estructuras capitalistas.

En síntesis, *Los Traidores* es el filme que mejor rescata el contexto en que fue hecha y tiene un interés deliberado por representar la realidad política de la Argentina de los años setenta. El mensaje se relaciona directamente con la intención de desnudar el funcionamiento de la burocracia sindical que se consolidó en el país a partir de 1966 y concientizar a los obreros. "De teoría podríamos hablar aquí varios días –dice Gleyzer– el problema es cómo llegar a un hombre concreto (...) que tiene derecho a que por lo menos le aportemos un mensaje, contribuyamos a su propio esclarecimiento, dentro de nuestros límites de intelectuales pequeño burgueses".²⁸

Guiones y conceptos

Pasamos a analizar a continuación como se entremezclan los conceptos mencionados anteriormente.

En los cuatro filmes, la conciencia de clase que se percibe no trasciende lo que Gramsci describe como la fase corporativa. Si bien se muestra el desarrollo de cierta capacidad organizativa y combativa (algunos espontáneamente como en *La Clase Obrera va al Paraíso* o a través de un intelectual, *Los Compañeros*) los intereses nunca trascienden el horizonte de la fábrica. Inclusive en *Los Traidores*, nunca hay una correspondencia a nivel político. Los proyectos y expectativas de los obreros acaban siempre a nivel del sindicato.

El que la organización de los obreros sea el eje de las cuatro historias nos revela algo similar. Aparentemente, desde el punto de vista de los directores, organizarse es un fin en sí mismo. Y dado que en los guiones los obreros siempre fracasan, nunca hay lugar para generar ni siquiera un planteo a nivel político. La problemática está confinada a girar en torno a las dificultades para que esto se dé. Por si fuera poco, la clase obrera es constantemente presentada como débil y dividida. He aquí uno de los detalles fundamentales que guiaron la realización del presente artículo: ¿por qué se dio así? Si el contexto que contiene la realización de tales películas nos dice todo lo contrario. O por lo menos nos dice cosas distintas a las que los guiones muestran. En el caso de *Los Traidores*, la crítica es más sutil, pero cabe señalar que en mayo de 1969 la ciudad de Córdoba había protagonizado el Cordobazo. Sólo un año después se da en la misma provincia la experiencia clasista de SITRAC-SITRAM. Y para cuando Isabel Perón ocupa la presidencia (1974) el sindicalismo independiente y la guerrilla, crecen

en importancia. Pasemos a Italia. Entre 1960 y 1970, como ya hemos mencionado, se da una fuerte militancia de base. A lo que sumamos a partir de 1969 el protagonismo de las Brigadas Rojas. La lucha es también significativa en los ochenta en Brasil, donde los objetivos de las movilizaciones obreras se entremezclan con el rechazo a la ilegítima dictadura militar. Y si bien es cierto que la conclusión histórica de este protagonismo obrero se acerca en momentos a los finales de *La Clase Obrera va al Paraíso* o *Los Compañeros*, no es algo que pudiese haber sido intuido por los directores al momento de filmar sus películas. Y no es un elemento que a nosotros nos ayude a explicar tamaña grieta entre la ficción y la realidad histórica.

En relación a la conciencia de clase cabe mencionar otro dato: no hay nunca en los personajes una percepción del antagonismo de clase en el sentido de identificar a la patronal como un enemigo al que se le discuta el legítimo derecho de ser dueño de la fábrica. Las demandas siempre apuntan a que la explotación se de en niveles más “razonables”. En otras palabras, no hay un cuestionamiento a las relaciones de producción capitalistas. En *La Clase obrera va al paraíso* o *Ellos no usan Smoking*, la patronal ni siquiera aparece. Y en los otros dos filmes, donde si lo hacen, nunca se genera una situación para que entren en contacto. Sin mencionar que la aparición de la patronal es casi un cameo en la historia. Rescatamos, de todas formas, la sutileza de Monicelli poniendo al dueño de la fábrica en silla de ruedas, como expresando que el hombre que controla la vida de los obreros es un invalido que ni siquiera puede pararse por su cuenta.

Refrámonos ahora a como se exhibe la cultura obrera en los filmes. Al señalar que existe una “cultura obrera” estamos implícitamente estableciendo que existe una cultura acorde a dicha clase, engendrada por la experiencia. En palabras de Alejandra Pisani: “la cultura obrera encuentra anclaje en la especificidad de la experiencia de clase”.²⁹ Lo mismo hace la conciencia de clase. Por lo tanto, lo que estamos queriendo decir es que requiere cuanto menos un extenso trabajo documental tratar de captar los elementos constitutivos de esa experiencia. Ninguno de los filmes a analizar se toma semejante trabajo.

29. Alejandra Pisani. *Experiencia, cultura y conciencia de clase. Lineamientos teórico metodológicos para el estudio de la clase obrera azucarera tucumana entre 1966-1975*. Monografía s/p.

Es cierto que algunos tienen mayor mérito que otros. El trabajo documental de Gleyzer y el utilizar citas textuales de sindicalistas y trabajadores para componer los diálogos de los personajes, le da cierto mérito a la hora de captar (aunque en un pequeño grado) la “historicidad de la voz”. El que muy pocos personajes sean interpretados por actores profesionales o que no haya montajes colabora a lo mismo. Cierta delicadeza documental también está presente en Hirzsmán pero en él predominan la ficción y el mensaje político a representar.

Sin embargo, en líneas generales, no hay cultura obrera que podamos detenernos a contrastar en los filmes. La construcción del “modo de vivir” obrero que realizan los directores tienen más que ver con una mezcla de sus propias experiencias de clase y lo que creyeron que la clase obrera era (¿o debía ser?). Es interesante, por ejemplo, como en todos los filmes salvo *Los Traidores*, todo se estructura en torno a la familia y el hogar, y al mismo tiempo, la solidaridad de clase termina siendo siempre más importante que el lazo filial. En *Los Traidores* ocurre lo contrario, la traición de Víctor Barrera a su clase es también su traición a su familia. A su padre, su esposa e inclusive a su amante.

El último de los temas a tratar, como se muestra y plantea la relación de explotación, esta a su vez interrelacionado con los dos anteriores. La experiencia de la que se desprende la cultura y la conciencia de clase se construye en base a la posición estructural de la clase obrera dentro del sistema de relaciones capitalistas. Por ende, se construye en base a la relación de explotación. Y si ya hemos hecho notar lo trunco de las dos

representaciones anteriores, es lógico que aquí no encontremos algo diferente. En primer lugar, la relación de explotación es percibida como un fenómeno estrictamente económico, causado por la avaricia de la patronal. No hay ninguna percepción o referencia al Estado o a otras instituciones como componentes constitutivos de la explotación de los trabajadores. Esto nos dice algo acerca del mencionado “principio de no correspondencia”. Para los directores, no hay ninguna percepción acerca de que la situación de explotación que atraviesan sus personajes no muere en la patronal, sino que hay un modo de producción por detrás y un Estado que perpetua y avala dicha explotación. Ni siquiera en Petri, quien estructura su guión en base a la noción del capitalismo como modo de producción que absorbe todos los aspectos de la vida de la clase obrera. En Gleyzer hay una mirada un poco más amplia al incorporar a la dinámica obreros/patronal al sindicato como institución burocratizada que media a favor de los capitalistas, pero el análisis no trasciende al cuestionamiento del sindicalismo como institución en sí misma más allá de la experiencia histórica concreta de la Argentina. Y eso que en los cuatro casos estamos hablando de directores familiarizados con el marxismo. Hirszman inclusive termina planteando la democracia y el pluralismo como salida. En tanto no hay una crítica al sistema capitalista en su totalidad no hay, por ende, una salida revolucionaria.

Conclusión

El objetivo que guió la realización del presente artículo fue una pregunta. Si tenemos un contexto político de fuerte combatividad obrera y directores que quieren colaborar a la lucha desde su lugar de intelectuales (en tanto artistas) ayudando a concientizar al espectador, ¿cómo puede ser la producción final tan impermeable a la realidad de la clase obrera?

No estamos tratando con películas de propaganda pro sistema, por el contrario, fueron hechas o completamente por fuera del sistema (*Los Traidores*) o a través de sistemas de cooperativas y por fuera de los circuitos de distribución comercial masivos. Son lo que la industria del cine ha querido llamar “filmes independientes”. En verdad no existen filmes verdaderamente independientes pero es cierto que el calificativo les atribuye un grado mayor de libertad para mostrar lo que quieran. ¿Y en que culmina? En la representación de una clase obrera dividida, derrotada, iletrada y desorganizada, que no es capaz de conseguir ninguna victoria. ¿Por qué? ¿Contra qué valores y contra que acontecimientos se está tratando de contraponerlos? ¿Por qué no se desnuda al capitalismo? ¿Por qué en las películas no hay una referencia a la afiliación política de los obreros? ¿Por qué siempre se asume que el patrón es el dueño de la fábrica con justo derecho, y todo se limita a la cantidad de horas, condiciones de trabajo y salario? Nuevamente, reiteramos, el problema que engendra las preguntas es que estamos hablando de directores de izquierda, autodefinidos como tales, que no están haciendo filmes ni de propaganda burguesa ni de propaganda del partido al que pertenecen. En casos como los de Gleyzer y Monicelli sus mismos partidos rechazan darle apoyo al filme. Estamos tratando, por ende, con puntos de vista que no responden a una encomienda sino a miradas auténticas de estos cuatro directores, que analizan la situación política que están viviendo y que quieren dejar un filme que lo refleje.

Quizás una explicación a este extraño actuar debemos buscarla en un tema tratado por E.P Thompson en su obra *The Romantics*: la apostasía. Dice el autor: “Existe una tensión entre una aspiración sin límites (a la libertad, la razón, la igualdad) y una dura y peculiar realidad. Mientras perviva esta tensión, existirá un impulso creativo. Pero cuando esta tensión se deshaga, con ella también morirá el impulso creativo (...), es entonces cuando estamos al borde de la apostasía; el fracaso de la moral y la

imaginación”.³⁰ Y es un fracaso, explica Thompson, porque implica la mutilación de la experiencia. Si trasladáramos esto a nuestro análisis nos atreveríamos a sugerir que la distancia de clases (la distancia experiencial correspondiente al lugar que cada una ocupa dentro de las relaciones de producción) genera un vacío experiencial que es llenado por la ficción. Que a su vez tiene que ver con un comentario hecho por Thompson en el mismo libro: “existe en toda clase dominante un temor a una auténtica cultura popular por fuera de su vigilancia y control.”³¹ Pero con ello no agotamos el problema. El término ficción puede resultar un tanto engañoso si uno se limita a asociarlo a la imaginación y a la capacidad creativa del artista. Tan relevante como la intencionalidad de un individuo es la ideología correspondiente al modo de acumulación capitalista que media e interviene en sus percepciones.

El cine es un artefacto cultural burgués. Tanto Said como Paul Zumthor describen a la novela literaria como el artefacto cultural burgués por excelencia del siglo XIX.³² Nos atrevemos a sugerir que desde mediados del siglo XX ese lugar lo ocupa el cine. Siendo así, su mecanismo narrativo está altamente regulado por un sistema de referencias sociales que se desprenden de las instituciones existentes en la sociedad burguesa.³³ En otras palabras, hay un límite de lo que dicho artefacto es capaz de concebir y mostrar. Por supuesto, no deseamos hacer generalizaciones excesivas. Sería justo agregar que el que más trata de romper este molde es Raymundo Gleyzer, al plantear el cine como un instrumento de difusión que se pone al servicio de la lucha revolucionaria. El contenido de su obra es, por ende, mucho más valioso. También hay que tener en cuenta que pudo serlo porque la película se proyectaba clandestinamente y no tuvo la aprobación del Ente de Calificación.

Ahora bien, si estamos sosteniendo que la mayor libertad que tiene *Los Traidores* está íntimamente relacionada a su circulación por fuera de los circuitos de distribución de la industria cinematográfica, estamos dejando ver (implícitamente) que hay un estrecho control del Estado (y a través de él del capitalismo) sobre el cine, y por ende sobre el mundo de la cultura.

Queda mucho por analizar que no puede ser hecho dado el acotado espacio que ofrece para ello un artículo. Una grave falencia que deja nuestro escrito, por ejemplo, es que no tenemos manera de recoger testimonios de como la misma clase obrera recibió y percibió estos filmes. A lo sumo tenemos cierta información de sindicalistas o el recuerdo de los mismos directores, pero no una respuesta de primera mano de un trabajador corriente y de su experiencia. Tampoco ha habido lugar para realizar un análisis pormenorizado de la cultura obrera del momento en que fueron hechos los filmes, lo cual seguramente revelaría más claramente la distancia entre la ficción y la realidad.

Pese a estas falencias, creemos que el artículo colabora al reflexionar acerca de la importancia de manejar sutilmente conceptos como cultura obrera y conciencia de clase, y al hacer ver como dichos conceptos se derivan directamente de la experiencia histórica de una clase en un contexto determinado. Y cómo fácilmente las experiencias de una clase al narrar las de otra, reemplazan, superponen y fusionan sus “modos de vivir” y al hacerlo los convierten en la realidad misma.

Partimos de la creencia del artista como un intelectual, como lo que Gramsci ha dado en llamar “intelectuales orgánicos”: “intelectuales que refuerzan la hegemonía de las clases históricamente ascendentes”.³⁴ Por supuesto no queremos que la afirmación tenga un carácter totalizante. Ya hicimos notar como Edward Said menciona que la intencionalidad deliberada del autor está tan presente en su obra como la ideología a la que responde (muchas veces sin siquiera pensarlo). En la historia del cine ha habido grandes directores que han sido capaces de producir brillantes obras críticas

30. E.P Thompson. *The Romantics: England in a Revolutionary Age*. Nueva York: The New Press, 1997, pág 37.

31. E.P Thompson. *The Romantics...* Op Cit, Pág 19.

32. Edward Said. *Cultura...* Op Cit, Pág 127.

33. Idem, Pág 128.

34. C.R. Aguilera de Prat. *Gramsci y la vía nacional al socialismo*. Madrid: Ediciones Akal, 1984, pág 63.

del sistema en el que estamos inmersos. Pero lleva a un error grosero olvidar que el arte por más individual e independiente que se lo quiera hacer parecer, no es autónomo. Es un fenómeno social y como tal está mediado por el modo de producción en el que se inserta y sus formas de dominación.