

REPRESENTACIONES DE LOS TRABAJADORES Y SUS CONFLICTOS EN EL CINE ARGENTINO: **LOS TRAIADORES**, DE RAYMUNDO GLEYZER

Pablo Mariano Russo
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
pablomarianorusso@gmail.com

Resumen

Entre las formas corrientes de entender y analizar la representación está aquella que atañe a la imagen en movimiento. Al crear una película, los realizadores conciben una representación consciente o inconsciente en diversos niveles: representación de sus ideologías, del guión, y también de los sectores sociales que ponen en escena a través de los personajes y el uso del dispositivo técnico, tanto en la ficción como en el documental. En comparación a la cantidad de películas existentes, considero que es relativamente pobre la representación (tanto política como artística) que han tenido los trabajadores y sus luchas en la pantalla. Dentro de esa penuria, hay sin embargo algunos casos paradigmáticos ligados principalmente al cine explícitamente político, social o militante. En nuestro país, uno de esos casos lo podemos encontrar en la obra del desaparecido periodista y cineasta Raymundo Gleyzer. Presento aquí un análisis posible de *Los traidores* (1972) –su única obra de ficción, realizada junto al grupo Cine de la Base–, para dar cuenta de los mecanismos de representación que pone en juego en dicho texto, que a su vez tiene como tema específico la deslegitimación de la representación de los trabajadores por parte del sindicalismo burocrático y corrupto.

Palabras clave: cine argentino – representación – trabajadores – Raymundo Gleyzer

“Las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas”.
Bill Nichols, *La representación de la realidad*

Introducción

En la historia del cine, es relativamente pobre la cantidad y calidad de películas en las que el proletariado y sus luchas hayan sido tema central. José Enrique Monterde relaciona esto con la vinculación que tiene el cine respecto a la industria del ocio, lo cual implica la distracción de su opuesto: el trabajo. Otra causa que señala Monterde deviene del carácter industrial del cine, no sólo como “industria del ocio”, sino por su inserción dentro de los mecanismos productivos capitalistas: “el mismo capital que financia cualquier industria es el que está detrás de la producción cinematográfica. Por lo tanto, el punto de vista de clase del cine predominante –el cine norteamericano y sus diversos satélites– no puede quedar marginado, de lo cual debe deducirse que el grado de contradicción a los fundamentos de ese propio esquema estará circunscrito en los límites más o menos fluctuantes que el contexto socio-político imponga” (Monterde, 1997:12). A pesar de esto, una vez creadas las herramientas, estas serán objeto de diversos usos y apropiaciones. Hay épocas en que el denominado “cine social” o “cine político” tiene mayor difusión y aceptación, incluso dentro de los parámetros industriales, variando según los países y momentos históricos.

En la Argentina, al igual que en la mayor parte de Latinoamérica, fueron las décadas del sesenta y setenta uno de los momentos más álgidos del cine político y militante que se ocupó de los trabajadores, los sectores populares, sus vidas cotidianas y sus problemas, luego del primer impulso que le dio Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe a este tipo de cine a fines de los años cincuenta. Fernando Solanas y Octavio Getino promovían su militancia peronista desde Cine Liberación a partir de *La Hora de los Hornos* (1968). Raymundo Gleyzer haría lo mismo con Cine de la Base desde principios de los setenta, ligado al PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo, de tendencia marxista). También se producían en esos años importantes películas sociales y políticas fuera del cine militante: *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974), *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), o *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973), son algunos ejemplos. En Bolivia con Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, en Chile con Miguel Litín y Patricio Guzmán, y en Brasil con Glauber Rocha se repetían experiencias similares a las de Cine Liberación y Cine de la Base. En Cuba, Santiago Álvarez encaraba el cine revolucionario desde la institucionalidad del poder del Estado. En Francia, Jean Luc Godard atravesaba su etapa maoísta que se coronaría en 1972, con *Tout va bien*, en la que combinó grandes estrellas, productora industrial y cine político-militante.

El objetivo de estas páginas es intentar un análisis de *Los traidores* (1972), única obra de ficción del desaparecido periodista y realizador Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base, en la cual se representa críticamente el modo de organización sindical,

en concordancia con la coyuntura histórica de la película y las fuerzas ideológicas detrás de cámara. Podemos identificar en ella un tema central: el conflicto sindical y la representatividad de los trabajadores; y varios subtemas, como ser: las condiciones laborales, la huelga, la lucha de clases, la oposición al statu quo, etc. Con el fin de dilucidar cuáles son las estrategias de representación que se ponen en juego, aspiro a vincular el texto con su contexto, al menos con algunas de sus condiciones de producción, ya que las condiciones de reconocimiento varían con el tiempo y la coyuntura (su *distancia*, que separa lo que propone el texto y lo que hace de éste su lector, se acrecienta con el tiempo). Tal como afirma Roger Chartier, para entender las representaciones hay que tener en cuenta los intereses que las han llevado a ser producidas, los géneros en los que se les inscribe, y los destinatarios que avizoran, para reconstruir entonces las reglas y las restricciones que gobiernan las prácticas de la representación de lo popular. No hay relación de inmediatez y transparencia entre las prácticas y sus representaciones (Chartier, 1995: 134). Si bien hoy no receptionamos esta película del modo en que lo haríamos en los setenta, es innegable la vigencia de su contenido, que convierte a Raymundo Gleyzer en referente indiscutido del cine político militante que en nuestro país se ocupa de los trabajadores y sus conflictos. “Nosotros no hacemos filmes para morir, sino para vivir mejor. Y si se nos va la vida en ellos, vendrán otros que continuarán...” afirmaba el realizador a un periodista de su época (Galeano, Jaime, 2006: 11).

Texto

Rodolfo Barrera es un dirigente sindical corrompido, enfrentado por un sector de los trabajadores que toman una fábrica y ya no lo reconocen como líder. El protagonista se autosecuestra (se esconde con su amante) días antes de las elecciones del gremio, su gente denuncia a la lista opositora por esto y él gana las elecciones. A medida que se desarrolla el conflicto principal, Gleyzer utiliza el recurso del *racconto* para narrar en paralelo la historia de Barrera, desde sus inicios como joven peronista rebelde que lucha contra la dictadura poniendo bombas, hasta su decadente actualidad. Su padre lo convence de la necesidad de organizar a las bases en las fábricas, y el protagonista defiende a sus compañeros como delegado y pelea contra el trabajo incentivado, hasta que negocia con la patronal y gana la conducción del sindicato. Las escenas transitan desde el soborno a una comisión interna de fábrica por parte de los gerentes, hasta la conversión del sindicato en una empresa capitalista que levanta “guita en negro” con quiniela clandestina, invierte en otros sindicatos apoyando listas, negocia un porcentaje de indemnización con los patrones por el despido de trabajadores, acepta incentivos del Banco Interamericano de Desarrollo y del gobierno de Estados Unidos, y transa con los militares golpistas.

El acento está puesto en la burocracia sindical y el modo en que esta burocracia imposibilita prácticas democráticas dentro del movimiento obrero. El camino elegido es la puesta en escena de la formación de un burócrata, que deja de ser representante de los intereses de los trabajadores para convertirse en intermediario entre los trabajadores y el capital: un traidor a su clase, que ya no es un obrero ni un patrón. ¿Cómo se relaciona el protagonista con el conjunto de los trabajadores? Gleyzer expone en esta película su visión de la lucha interna dentro del sindicalismo y las diversas corrientes ideológicas, la resistencia contra la dictadura militar de fines de los años sesenta, y la toma de conciencia, a partir de la experiencia, por parte de los trabajadores de que las organizaciones sindicales tradicionales ya no los representan.

Las agrupaciones de base son su objetivo político extracinematográfico, y tiende entonces un puente para la discusión con sectores del peronismo. Pone en boca de un peronista un discurso sobre la lucha por el poder económico y contra el verticalismo sindical; deja al descubierto las diferencias existentes entre la CGT de los Argentinos y la CGT Azopardo; y, finalmente, las contradicciones se agudizan en el relato hasta que las bases hastiadas de la burocracia se deciden por la creación de una tendencia clasista y la organización de la “violencia de los desposeídos”. La película termina con una proclama leída en *off*, luego del ajusticiamiento de Barrera por parte de un grupo armado (que toma el nombre ficcional de Rosales Saldaño, un opositor a Barrera asesinado en una golpiza), que se mezcla con imágenes de manifestaciones en las calles. “Las clases dominantes y los burócratas utilizan la violencia en su lucha contra los explotados, pero no hay peor cosa para los patrones cuando ven que los explotados también ejercemos nuestra justa violencia” sostiene la declaración, que además hace hincapié en la revolución, el socialismo y la toma del poder por parte de los trabajadores organizados. La idea de pueblo que presenta *Los traidores* es hegemoníamente la idea de clase, si bien se habla de “filas populares” y del “pueblo” en general, el mensaje marxista tradicional queda claro en este sentido.

Desde el plano formal, *Los traidores* combina elementos de la ficción y el documental, en una confluencia de recursos que aportan a la verosimilitud del discurso cinematográfico en concordancia con el mensaje que propone la película. “Fue como ir enlazando toda la información en lo argumental y la dificultad principal era llegar a la síntesis”, sostiene Álvaro Melián, ex integrante de Cine de la Base (Peña y Vallina; 2000: 98). Todo lo que quedó es prácticamente textual. La historia está basada en un cuento de Víctor Proncet llamado “La víctima”, que al principio pensaba filmar Lautaro Murúa, pero como no conseguía fondos Proncet se lo pasó a Gleyzer, colaboró con el guión, y además tomó el papel principal del sindicalista corrupto. Álvaro Melián dice que la historia de

Proncet estaba inspirada en un hecho verídico: un sindicalista que se inventa un autosequestro para ganar las elecciones (Peña y Vallina, 2000: 95 – 96). A partir del cuento empiezan las investigaciones y encuentros con trabajadores de todo tipo, jefes de personal, gerentes, empresarios, sindicalistas. Entre los entrevistados estuvo Lorenzo Miguel (con la excusa de una nota para la TV holandesa), y los momentos de “reflexión” que tiene el personaje principal surgen de esa conversación, también la pasión del protagonista por los caballos de carrera. José Ignacio Rucci y Timoteo Vador fueron otros modelos para inspirarse en la búsqueda de una síntesis de burócrata sindical para el personaje de Barrera. Desde lo físico, éste tiene el aspecto de Rucci (sobre todo en los bigotes), pero además conjuga la habilidad de negociación que detentaba Vador con los militares, y las frases teóricas de Lorenzo Miguel. La indagación minuciosa incluyó aportes de la CGT de los Argentinos, historiadores del sindicalismo, empresarios amigos que contaban cómo negociaban con los burócratas. Hasta el lenguaje y los discursos buscan ajustarse a la realidad: abunda el lunfardo político y los refranes populares (“trosco”, “comunacho”, “perro en cancha de bocha”, “tordo”, “agarrar los fierros”, “de casa al trabajo y del trabajo a casa”, etc.). La cultura popular está presente en detalles y referencias de los diálogos, como por ejemplo a las revistas *Patoruzito* y *7 días*, a un partido de fútbol Boca-Newells, Palito Ortega, y las carreras en el hipódromo de Palermo. Incluso la ejecución del final está tomada de la coyuntura política: en esos años era frecuente que se liquidaran dirigentes de la primera línea del sindicalismo. La escena de la conferencia del policía luego del secuestro es casi calcada del material televisivo que se muestra en *Swift* (Gleyzer, 1971), cortometraje-proclama sobre el rapto del cónsul británico por parte del ERP. Luego está el aporte desde lo escenográfico: iconografía de Juan Domingo Perón, Eva Perón, carteles de la Unión Obrera Metalúrgica, de las 62 Organizaciones, del Movimiento Nacional Justicialista, etc.

Las imágenes documentales insertas en la historia incluyen los bombardeos de 1955 (con relato en la voz del padre de Barrera, integrante de la resistencia peronista); el golpe de 1955; las manifestaciones obreras anteriores al peronismo, organizadas por la FORA (Federación Obrera de la República Argentina); el Cordobazo (con música de Pedro y Pablo, “Marcha de la bronca”); manifestaciones populares en las que se canta por “Evita Montonera”, los “héroes de Trelew”, y “los Montoneros que mataron a (Pedro) Aramburu”. También hay referencias al “Viborazo” (repercusión del Cordobazo) y al secuestro de Felipe Vallese. Pero en la narración abundan también varias marcas de otros géneros, como el policial y, sobre todo, del melodrama. Gleyzer no desdeña ningún recurso: la primera escena es una golpiza con cámara subjetiva, que se retoma casi al final del relato luego de varios saltos temporales que van profundizando en la historia de Barrera. Utiliza planos generales en las escenas colectivas, plano secuencia en las discusiones de bar, y primeros planos para acentuar reacciones y sentimientos de los protagonistas. Además del videoclip sobre el Cordobazo, otras dos escenas llaman la atención por la complejidad estética elegida para la representación y la profunda construcción artística no tan frecuentes en los textos cinematográficos con objetivos políticos explícitos. En la primera, tristemente anticipatoria de una práctica que al poco tiempo se aplicaría sistemáticamente, una patota secuestra a dirigentes rebeldes y los torturan en una “parrilla” (atados a una cama sin colchón). El interrogador cocina y se come un huevo frito mientras le aplican descargas eléctricas a un obrero desnudo, atado y vendado. Con música diegética que suena desde una radio de fondo, Luis Alberto Spinetta canta “Post-crucifixion”, y un doctor supervisa la tarea: “mejor que hables, pibe, estos son unos bestias y ya liquidaron a varios”. La otra escena, de tintes surrealistas, es el entierro onírico del protagonista: Barrera joven asiste a su propio funeral, en el que el Presidente lee un discurso a la vez que un obrero aplaude, el gerente de una fábrica ríe estrepitosamente incesantemente, su padre juega al truco sobre un cajón, un empresario llega con un caballo de carreras, y un grupo de músicos canta “Barrera, hay Barrera, te nos fuiste volando para el cielo...”, mientras el coro repite “víctima, víctima, víctima”.

No quisiera dejar de remarcar, además, cierta relación con el neorrealismo italiano fundamentada en, por un lado, la mixtura entre actores profesionales con gente que colaboró sin experiencia (“la negación del principio de la *star* y la utilización indiferente de profesionales o de actores eventuales” (Bazin, 1990: 443)), y por otro lado, la utilización de la calle como escenario. En realidad, aquel Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta, del cual el cine militante revolucionario forma parte, es en cierta medida heredero del neorrealismo en un sentido amplio, sobre la base de su soldadura con la actualidad, aquello que Andre Bazin describía como “adhesión espiritual a la época”. Jorge Sanjinés, fundador del grupo Ukamau, sostiene sobre este legado: “Ambas cinematografías nacieron como producto de una grave crisis social-histórica. El Neorrealismo como un nuevo cine de denuncia de la situación social en la Italia de la posguerra y el Nuevo Cine Latinoamericano como un nuevo cine de denuncia de la situación social, económica, política y cultural en una Latinoamérica dominada y castigada por las oligarquías y militarismos dependientes del Imperio” (Sanjinés, 2003). A su vez, este referente del cine político boliviano subraya lo que diferencia a estas dos corrientes cinematográficas: el Nuevo Cine Latinoamericano implica una búsqueda de identidad cultural y un carácter militante, “que está muy lejos de buscar dinero, fama y *glamour*”.

Los traidores tiene un mensaje claro que instalan en escena los personajes de ficción, en un lenguaje sencillo y ameno, pero que a su vez expone distintas líneas temporales con el objetivo de crear una conexión histórica entre las luchas populares y el presente de la película (principio de los setenta). Profundiza en los personajes y busca el distanciamiento crítico del espectador a

partir del protagonista, que por su condición de antihéroe genera desapego en lugar de empatía. Pone el acento en el papel de la juventud trabajadora, como parte del intento de representar una cultura obrera no ligada al populismo peronista, o al menos que lo cuestione. Sostiene Ernesto Laclau que la universalidad de la comunidad sólo puede adquirir una presencia discursiva a través de un contenido particular que se despoja de su propia particularidad a los efectos de representar esa plenitud, y ese fue precisamente el papel que en los sesenta y setenta jugaron los símbolos populares del peronismo (Laclau, 1996: 101). Disputar la hegemonía peronista de lo popular intentando construir lazos identitarios con sectores de base en función de una cultura obrera clasista no era tarea fácil en el momento histórico de la película, cuando se puede pensar aún la figura de Perón en el exilio como “significante vacío” que “encarna el momento de universalidad en la cadena de equivalencias que unificaba al campo popular” (Laclau, 1996: 101). En cambio, la cadena de equivalencias que proponen los realizadores de Cine de la Base se sustenta en la idea de clases sociales. No es una pregunta inocente la que le formula su novia al Barrera joven, mientras pasean por la periferia urbana: “¿Cuál es la ideología peronista?”. En ese momento, el movimiento peronista aún se debatía internamente entre la patria socialista y la conciliación de clases, es decir que la multiplicidad de sentidos atribuibles al peronismo y sus símbolos era aún considerablemente amplia en 1972. En la escena de la asamblea en la fábrica, en la que el grupo disidente se enfrenta públicamente a la dirigencia sindical y la acusa de traidora, Barrera se pone de pie y habla con la bandera argentina y un retrato de Perón de fondo: “¡no vamos a permitir en este sindicato cambiar la bandera azul y blanca por el trapo rojo; porque hay peronistas y peronistas!”. Barrera es uno de los que habla en nombre de Perón, quien desde el exilio calla y otorga constantemente, y se aprovecha de esta ambigüedad.

La idea de pueblo que subyace a lo largo del relato, como sostuve anteriormente, es la identidad de clase. Se hace referencia a “los obreros”, “los trabajadores”, “los explotados”, “el pueblo”, y “las filas populares”. Del otro lado se sitúa un claro enemigo: la clase dominante. Los burócratas quedan en esa vereda con la divisoria de aguas que propone el texto (divisoria de aguas que se expresa tanto en la historia personal de Barrera como en la declaración final del grupo organizado). Las Fuerzas Armadas también están del lado de las clases dominantes. Al hablar de la “organización de la violencia de los desposeídos”, de las “fuerzas guerrilleras de la argentina” y de los Montoneros, se explicita una concepción de la violencia: una justa, la de clase; y otra injusta, la de la explotación y la represión, contra la cual se organiza un nosotros-ellos. Barrera pasa a ser parte de “ellos” al abandonar su clase y servirse de ella para sus ambiciones personales. Gleyzer expone su visión sobre las causas de cómo esto llegó a suceder (denunciar las causas en lugar de reproducir los efectos es uno de los objetivos del cine revolucionario), y la necesidad de interpretar a los burócratas del sindicalismo como traidores a las luchas de los trabajadores.

Contexto

El golpe de Estado encabezado por Juan Carlos Onganía derrocó a Arturo Humberto Illia (elegido presidente en 1964 por la UCR del Pueblo) el 28 de junio de 1966. El período conocido como “Revolución Argentina” -que duró hasta el regreso del peronismo al poder en mayo de 1973-, no se presentaba como gobierno provisional, sino que fundaba el Estado burocrático autoritario. Este momento se caracterizó por una creciente violencia política y los golpes internos que se sucederían luego del levantamiento popular de 1969 conocido como Cordobaza. Al gobierno de Onganía le siguió el de Marcelo Levingston (1970-71), y a éste el de Alejandro Agustín Lanusse (1971-73). Bajo la presidencia de Onganía se disolvieron las organizaciones políticas, se reprimió al movimiento sindical que no apoyara al régimen y se intervinieron las universidades. Laclau señala que “después de unos pocos meses en el gobierno, estaba claro para todo el mundo que ya no existía ningún canal institucional para la expresión de demandas sociales, y que algún tipo de reacción violenta enteramente fuera del orden institucional era la única reacción posible a ese callejón político sin salida” (Laclau, 2005: 272). La insurrección popular creciente y generalizada terminó con la proscripción del peronismo, aunque no inmediatamente de su líder Juan Domingo Perón. En esta trama histórica es importante pensar con quién dialoga *Los traidores*. En primer lugar lo hace con su tiempo, con las bases peronistas y no peronistas, con los trabajadores en general, más aun, con el proletariado industrial suburbano y con la juventud de su época. Y también dialoga con otras obras-enunciados contemporáneas, como por ejemplo *La hora de los hornos*, y aquellas que planteaban la opción de la organización del pueblo y la lucha armada como alternativa, entre ellas: *Argentina, mayo de 1969* (Realizadores de Mayo, 1969), y *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969).

Después de pasar por el Festival de Pesaro en el año 1971, Gleyzer visitó a Joris Ivens en París, junto a Álvaro Melián. Fue el director francés quien les recomendó profundizar en el tema de la burocracia sindical, de acuerdo a la descripción que hacían en los cortometrajes como *Swift* (en el que combinaban material filmado con imágenes resignificadas de los noticieros televisivos con otros documentos periodísticos complementarios en un ejercicio de contrainformación). En cuanto al financiamiento, contaron con la ayuda de Bill Susman, productor norteamericano que había apoyado *México, la revolución congelada* (Gleyzer, 1970). *Los traidores* se filma en forma clandestina en el año 1972, durante la dictadura de Lanusse, pero se empieza a difundir al año

siguiente, cuando ya el peronismo estaba en el poder. Octavio Getino, del grupo Cine Liberación, vio la película cuando conducía el Instituto de Cine y le subrayó sus diferencias ideológicas a Gleyzer, aunque le aseguró que no sería prohibida. De todas formas, en poco tiempo todos pasaron a la clandestinidad y se volvió muy difícil seguir proyectando durante el último gobierno de Juan Domingo Perón e Isabel Perón. Cine de la Base es creado por Raymundo Gleyzer por la necesidad de difundir esta película. Después de haber filmado dos comunicados del ERP a principios de los años setenta, uno sobre el asalto al Banco Nacional de Desarrollo y otro sobre el secuestro del cónsul británico y administrador del frigorífico Swift, el grupo decide hacer esta ficción en un lenguaje narrativo clásico, para conseguir una difusión y alcance más amplios. Raymundo Gleyzer expresaba que, “el problema fundamental, cuando nosotros nos dedicamos a hacer el film, es plantearse a quién está destinado este producto (...) El problema reside en cómo llegar a la base y no sólo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita” (Peña y Vallina, 2000: 123). Nerio Barberis, sonidista y ex integrante de Cine de la Base, cuenta que Gleyzer “no tenía ningún interés en que la película se diera en una sala: tenía que ir a la base y la base no iba al cine. Al cine iba la clase media. Él quería que la película se viera en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares. Desde ese punto, entonces, se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir” (Peña y Vallina, 2000: 137). En este sentido, podemos pensar que el rasgo identitario que propone el texto sobre la base de la idea de clase también se dio luego en la difusión de la obra. O sea, Cine de la Base se preocupó por el texto y por lo que pasara luego con él al intentar acompañarlo en sus condiciones de reconocimiento. El grupo proyectaba en barrios y departamentos. En este último caso, cuando existía la posibilidad de cobrar, se proponía una colaboración voluntaria. Uno de los proyectos del grupo era construir cincuenta salas por todo el país para distribuir el material en los barrios populares. Cine de la Base termina dispersándose por la represión, la mayoría de sus integrantes se exilian, y Gleyzer es desaparecido por la dictadura militar en 1976.

Dentro de la filmografía de Raymundo, *Los traidores* corresponde al tercer período de acuerdo a la secuencia que definen Fernando Peña y Carlos Vallina: luego de una etapa etnológica y otra de periodismo de investigación, entre 1971 y 1976 este director se suma al cine clandestino militante. Aunque el PRT ayudaba con la difusión, no había bajada de línea ni control político sobre la obra. Se puede pensar que la ideología de Gleyzer estaba en concordancia con el resto del grupo, si bien surgieron diferencias en relación a las posiciones políticas concretas respecto al final de la obra.

Una de las características principales del cine militante es la interrelación continua entre la obra y la realidad. Esta particularidad muchas veces modifica la historia, la narración o el tratamiento estético de la misma, incluso luego de la realización, que pasa de este modo a ser una versión entre otras posibles que luego desarrollará el texto. Solanas y Getino, creadores de *La Hora de los Hornos*, decidieron reducir el tiempo en el que se mostraba la imagen del Che Guevara en el final de la película. Fue en agosto de 1973, cuando Getino estaba en el Ente de Calificación del tercer gobierno de Juan Perón, y consideraron que el Che ya no movilizaba, sino que en ese momento el que movilizaba era Perón. Insertaron imágenes de la coyuntura y calificaron la película para que pudiera ser exhibida en salas comerciales por primera vez. En esa misma época, Jorge Cedrón presentó para que le calificaran *Operación Masacre* (1972). El Ente consideró que el final era abiertamente guerrillero respecto a la realidad de 1973 y convocaron al director para sugerirle un corte, que Cedrón aceptó. También hubo cambios en *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), de Gerardo Vallejo. Mariano Mestman menciona una nota en el diario La Opinión, la cual sostiene que en una discusión interna, el grupo Cine Liberación cuestionaba la ausencia de un personaje positivo y de un mensaje explícitamente político que tuvo como resultado la supresión de casi tres cuartas partes del material original, reemplazado por secuencias documentales de luchas huelguísticas, reportajes a dirigentes sindicales, y una prolongada reseña histórica (Mestman, 2005: 53). En el caso de *Los traidores*, la relación de la obra con la coyuntura del momento de su realización tuvo su repercusión en algunas escenas, como así también la discusión generada por su contenido motivó que el grupo se replantea el final.

En cuanto al primer punto, es primordial mencionar que hubo algunos cambios en el guión por actores que desertaban de la filmación (Gleyzer no les había contado de qué iba toda la historia y algunos expresaron sus diferencias), o debido a la situación política en el momento del rodaje, como por ejemplo los fusilamientos de los presos políticos en Trelew el 22 de agosto de 1972. Este hecho derivó en unos *inserts* de carteles en la fábrica tomada que se muestra en la película, en ellos se lee: “A los patriotas de Trelew no se los llora, se los reemplaza” y “Solo la guerra del pueblo salvará al pueblo”. También los momentos documentales en los que aparece gente cantando “fusiles, machetes, por otro diecisiete” y “aquí están, estos son, los fusiles de Perón”, que fueron filmados en Gaspar Campos, se sumaron cuando ya estaba en marcha la película. Álvaro Melián cuenta que “en determinado momento paramos todo porque empezaron a pasar cosas: lo mataron a Rucci, vino Perón... el cuadro de lo que era el tema se complicaba. Entonces planteamos parar un poco hasta ver qué pasaba” (Peña y Vallina, 2000: 109). En ese tiempo se filmó la escena documental en Gaspar Campos y también se escribió la escena de Lanusse con los burócratas, que intentaba dar cuenta de la realidad del momento. También hubo recortes en la versión final respecto a la profundidad que había adquirido el

guión. La primera versión de la película terminada duraba casi tres horas y era demasiado largo para proyectarse en la clandestinidad. Según cuenta Álvaro Melián, se sacaron secuencias completas, problemas internos dentro de la fábrica, personajes paralelos que tenían desarrollo propio, etc. (Peña y Vallina, 2000: 111).

En cuanto a la discusión que generó el final, dónde se mata al burócrata corrupto, hubo controversias con el partido a posteriori. En varias proyecciones surgía la cuestión de si había que matar a los dirigentes burócratas, tal como aparecía en el final. En el año 1975, el PRT pide que no se pase más la película en su nombre porque la línea que sostenía el partido no era fusilar a los burócratas, sino reemplazarlos. Gleyzer imagina entonces un epílogo que le diera una vuelta de tuerca final, pero no llega a filmarlo. Nerio Barberis, miembro del grupo, sostiene que “Luego de la polémica que se había armado en torno al final de *Los traidores* con el PRT y otros partidos, Raymundo y el resto de los compañeros empezamos a pensar en un epílogo diferente. Donde después de la muerte de Barrera todo seguía igual y se propusiera el trabajo desde las bases. Pero por desgracia el golpe y la desaparición de Raymundo, no permitió comenzar con el trabajo” (Galeano, 2006: 10).

Las ideas, sus formas y renovaciones

Al referirnos a las condiciones de producción de este texto, también debemos entender no sólo la coyuntura histórica y su correlato en imágenes, sino concebir además el film dentro de un proyecto político, relacionado con una ideología específica no exenta de negociaciones y tensiones internas: la de Raymundo Gleyzer, el grupo Cine de la Base y el PRT-ERP. Octavio Getino sostiene que “el cine no es otra cosa que producción de ideología a través de imágenes audiovisuales, plasmadas tanto en lo que el film expresa o informa, cuanto en el modo en que lo hace” (Getino, 2005: 265). Aunque Getino aclara que esta ideología no nace necesariamente de un cálculo premeditado y que su explicación conciente suele ser la excepción antes que la norma, en cuanto a Gleyzer nos encontramos con un caso atípico, en el que el mensaje y las formas de conformarlo a través del audiovisual fueron minuciosamente deliberados, estudiados y proyectados antes de su realización. Luego, las condiciones de filmación clandestinas y con pocos recursos materiales tuvieron su influencia, pero sin por eso empañar la intencionalidad política explícita y la voluntad discursiva que se desprende de *Los traidores*. No nos encontramos aquí antes las limitaciones propias de los directores que trabajan dentro del sistema capitalista de producción cinematográfica, ya que no fue el objetivo de Gleyzer -ni exigencia del productor estadounidense que contribuyó a su financiamiento- que esta película se inserte en el circuito comercial. Es decir, *Los traidores* evade en cierta forma las imposiciones de la industria cultural, sobre todo a partir del ejercicio de exhibición alternativa que siguió a su realización.

El objetivo de Raymundo Gleyzer y su grupo no es artístico sino primordialmente político, entonces ¿cómo busca la eficacia de su mensaje? Presentando sus ideas bajo una estética concreta, pero esta estética o forma artística implica algo más que la mera reproducción de las ideas y su uso funcional. La tensión se da entre la idea y la forma que presenta. Hanna Arendt afirma que “Todo lo que existe ha de tener apariencia, y nada puede aparecer sin forma propia; de ahí que no haya ninguna cosa que no trascienda de algún modo su uso funcional, y su trascendencia, su belleza o fealdad, se identifica con su aparición pública y el que se la vea” (Arendt, 2005: 190). Al referirse a la relación entre el realismo en el arte y la estética, Andre Bazin sostiene que “aunque la invención y la complejidad de la forma no tengan ya primacía sobre el contenido de la obra, siguen, sin embargo, determinando la eficacia de la expresión artística” (445). Por eso, dice, no hay realismo en el arte que no sea ya en su forma profundamente estético. El realismo en el arte no puede proceder más que del artificio y toda estética escoge forzosamente entre lo que merece ser salvado, perdido o rechazado. En este sentido, una de las discusiones más fuertes se da en torno al uso del melodrama ficcional y una estructura narrativa clásica por parte de Gleyzer y su grupo, lo cual nos lleva a la polémica que acompañó la transformación del contenido del cine político en aquellos años.

Solanas y Getino fueron quienes más teorizaron sobre este punto. En el ensayo “Hacia un tercer cine”, Solanas cuestiona la inserción del cine en los modelos americanos, “aunque sólo sea en el lenguaje”, ya que esto conduce a una adopción de formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro (Solanas, Getino, 1973: 65). Octavio Getino y Susana Vallegia sostienen que “en la obra de Gleyzer, a diferencia de la de Cine Liberación, no estaba tanto la decisión política de innovar en materia de lenguaje cinematográfico, sino de utilizar las estructuras narrativas tradicionales, aquellas que eran propias del Primer Cine para abordar temas políticos conflictivos y vedados al cine industrial, al menos en la Argentina” (Getino y Vallegia; 2002: 53). El Primer Cine sería el modelo hollywoodense; el Segundo Cine, el de autor; y el Tercer Cine es el cine de liberación. Éste no es un cine-contemplación, sino un cine-acción, en tanto la contemplación estética se acabó, porque la estética se disuelve en la vida social. No es la obra la que cuenta, sino el hombre, la vida del hombre. De todas maneras, Cine Liberación encontró sus propios límites en su renovación estética: Mientras Gleyzer y su grupo conciben *Los traidores*, Solanas y Getino filmaban en 1971 en Madrid dos documentos con su líder político: *Perón: La Revolución Justicialista* y *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*. El mismo Getino describe que “en el caso de la estética elegida por el Grupo para editar los documentos se rigió

por la finalidad de su instrumentalización política". Es decir, la imagen permanente de Perón en la pantalla, la típica cabeza parlante, con la excusa de que "era la primera vez en 18 años que los militantes y la población se encontraban con ella, tras la proscripción y censura" (Getino y Vallegia, 2002: 49).

¿Utilizó Gleyzer formas de dependencia para transmitir su discurso? Posiblemente se haya hecho la pregunta desde otro punto de vista: ¿lo importante es renovar las formas para un grupo selecto, o llegar al espectador y que este pueda producir una lectura del mensaje más eficaz en relación con el texto? La razón de ser del cine político y militante que encaraba Gleyzer se vincula directamente a la eficacia que logre a través de su obra. Mariano Mestman piensa que los integrantes del grupo "percibían cierto límite en el documental (contra)informativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de ficción y priorizaban, entonces, un modelo narrativo eficaz para atraer a ese público; restando importancia a consideraciones sobre la necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes que permitiese romper los límites de expresión impuestos por el modelo narrativo clásico, fuertemente denunciado en esos años en su versión genérica hollywoodense" (Mestman, 2001: 16). Optar por un lenguaje "clásico" puede ser entendido desde un punto de vista distinto al de Cine Liberación: como la apropiación de un conocimiento para su reinterpretación y uso específico dentro de la cultura popular. Un modo de hacer suyo lo que es impuesto (la ficción melodramática, en este caso), ya que la voluntad de inculcar modelos culturales no anula jamás el espacio propio de su recepción, uso e interpretación, sostiene Roger Chartier. "Las formas populares de las prácticas no se despliegan en un universo simbólico separado y específico; su diferencia siempre se construye a través de las mediaciones y las dependencias que las ligan a los modelos y a las normas dominantes" (Chartier, 1995: 136). Gleyzer tenía pensado incluso desarrollar una fotonovela con la historia de *Los traidores*, y se imaginaba a los trabajadores discutiendo los argumentos en las fábricas a partir de la utilización de ese formato popular para llegar a ellos.

El filósofo francés Alain Badiou se interroga sobre las condiciones de "lo nuevo" en el cine, en relación con *Tout va bien* (1972) de Godard y Gorin, relato contemporáneo a *Los traidores*, que también se ocupa de los trabajadores en una toma de fábrica y pone en escena diferencias sindicales-partidarias. Sostiene Badiou que la cuestión subyacente no es sólo la de un nuevo uso militante del cine, sino la de un nuevo cine de ficción, destinado al público más vasto. Esto requiere ingredientes obligados para el éxito: "vedettes, técnicos de todo tipo, material y, sobre todo: una historia, preferentemente una historia de amor, un hombre, una mujer..." (Badiou; 2005:111). Si bien los contextos francés y argentino del año 1972 no son para nada equivalentes y no se puede decir que Gleyzer se haya siquiera acercado al sistema industrial cinematográfico de las estrellas y el dinero para la libre producción (que se hace explícito en el principio de la película de Godard y Gorin, con los primeros planos de los cheques y sus importes destinados a cada técnico y actor), sí encontramos esta necesidad de la que da cuenta Badiou: llegar al público con una historia. En Gleyzer prevalece la eficacia del lenguaje narrativo que comprende el sector popular al que quiere interpelar. Entiende los límites del documental contrainformativo y prioriza la efectividad del lenguaje tradicional a nivel popular. Tal vez no causó una revolución formal, pero recurrió a herramientas de la burguesía que tenían consenso entre los trabajadores para lograr efectividad. En 1973 *Los traidores* se presentó en Pesaro, donde generó una considerable discusión ya que en Europa estaban acostumbrados a un cine político latinoamericano documental. Gleyzer y Jorge Gianonni expusieron su postura, que implicaba también el papel del intelectual respecto al pueblo: "el problema es cómo llegar a un hombre concreto, ese que se está jugando el pellejo, que se está jodiendo la vida trabajando en la fábrica y que tiene el derecho a que por lo menos le aportemos un mensaje, contribuyamos a su propio esclarecimiento, dentro de nuestros límites de intelectuales pequeño burgueses" (Peña y Vallina, 2000: 123). "Es difícil para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructuras o lenguaje. Para nosotros lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación coyuntural de toma de poder. Una vez que tomemos el poder, podemos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo o construcción" (Peña y Vallina; 2000: 124).

Lo nuevo, en este caso, fue contrarrestar el tabú -dominante en el cine mundial- de representar a los trabajadores desde la ideología clasista. Jaques Ranciere recuerda que la ventana de lo visible cinematográfico es originalmente un marco que excluye: "En suma, el primer filme, *La sortie des usines Lumiere*, habría fijado en cuarenta y cinco segundos el destino del cine, el umbral de lo que debía ver o no ver" (Ranciere, 2005: 171). El cine esperó siempre a sus personajes a la salida de la fábrica y nunca se interesó por lo que pasaba adentro. Películas como *Los traidores* subvierten este precepto. Raymundo Gleyzer busca que la cámara -y por ende el espectador- vaya más allá del impedimento impuesto al cine: que vea dentro de las fábricas, repare en los conflictos obreros, comprenda la lucha de clases. Esa es la decisión de representación más importante de *Los traidores*, amén de los géneros y recursos utilizados. A su vez, entrega algo más que el simple testimonio y la visión del grupo realizador: ofrece una historia, y explora una senda muchas veces descuidada por el cine militante, que es la de entretener y concientizar en el mismo acto.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2005). *La condición humana*, Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Badiou, Alain (2005). "El fin de un comienzo. Notas sobre *Tout va bien*, filme de Godard y Gorin (1972)", en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires.
- Bazin Andre (1990). *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid.
- Chartier, Roger (1995). *Sociedad y escritura en la edad moderna. La cultura como apropiación*, Instituto Mora, México.
- Galeano, Jaime (2006). "El cine es un arma", en *Revista Sudestada*, Año 5, número 48, Mayo 2006, Buenos Aires.
- Getino, Octavio (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Ediciones Ciccus, Buenos Aires.
- Getino Octavio y Velleggia Susana (2002). *El cine de las historias de la revolución*, Grupo Editor Altamira, Buenos Aires.
- Laclau, Ernesto (1996). *Emancipación y diferencia*, Ariel, Buenos Aires.
- Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Mestman, Mariano (2001). "Postales del cine militante argentino en el mundo", en *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, número 2. Buenos Aires.
- Mestman, Mariano (2005). "Los hijos del viejo Reales", en *Cuadernos de Cine Argentino 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*, INCAA, Buenos Aires.
- Monterde, José Enrique (1997). *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- Peña Fernando Martín y Vallina Carlos (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- Sanjinés, Jorge (2003). "Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias", en www.elojoquepiensacom, número 0, agosto 2003, Guadalajara, Jalisco, México.
- Solanas Fernando y Octavio Getino (1973). *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Ranciere, Jacques (2005). "Lo inolvidable", en *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Gerardo Yoel (comp.), Manantial, Buenos Aires.

Películas

- Los traidores* (1972), Raymundo Gleyzer.
- Raymundo* (2002), Virna Molina y Ernesto Ardito.