06-053-148 -7 copias-
Cine latinoamericano
y argentino

Cine de la Base

Raymundo Gleyzer y Los traidores

Por Héctor Kohen

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo "tal como fue en concreto", sino más bien adueñarse de un recuerdo semejante al que brilla en un instante de peligro.[1]

Operación Masacre (Jorge Cedrón, 1972) y **Los traidores** (1973, Raymundo Gleyzer) comparten un espacio común, ásperamente disputado, una geografía en la que los vientos de la tragedia trazan los límites: muerte[2] y exilio para los realizadores, censura y olvido para las obras.

Los traidores interpreta críticamente –en el marco de la etapa abierta por el Cordobazo (1969) y la emergencia del clasismo en el movimiento obrero– la historia de la *resistencia peronista* de un modo que compromete la estabilidad del sentido usualmente otorgado a ese término. Gleyzer retomó un motivo de **México, la revolución congelada** (1970): la existencia de un aparato sindical funcional a la estructura del poder. Los representantes de los trabajadores, elegidos por éstos para defender sus derechos, van deslizándose hacia la corrupción en donde se instalan. Devienen en servidores –bien pagos, por cierto– del sistema de control estatal y en defensores de los intereses empresarios cuando coinciden con los propios.[3]

A través del relato de la traición del líder obrero Roberto Barrera (Víctor Proncet) –un personaje que condensa características de Augusto Timoteo Vandor, José Rucci, Lorenzo Miguel, José Rodríguez, Andrés Framini y una larga lista de miembros de la llamada *burocracia sindical*–, Gleyzer muestra el sistema de relaciones, la trama de intereses y de poder que hace posible el pasaje desde la resistencia hasta la entrega. En **Los traidores** es explícito lo que en **Operación Masacre** es sintomático: no todo el peronismo resiste, ni toda resistencia es peronista.[4]

Acuerdos y conflictos

La experiencia de mayo de 1969 es un punto de inflexión, un cambio cualitativo en la resistencia a la dictadura militar que no se hace *con* sino *contra* la tradicional dirigencia sindical.[5] Un nuevo vocablo se integra al vocabulario de la época: *recuperar*. Esto es, desplazar del control de los sindicatos –a veces crearlos al margen de las regulaciones oficiales– a los representantes de la denostada burocracia sindical, reemplazándolos por dirigentes surgidos de las asambleas de fábrica.

Las hogueras del Cordobazo iluminan algo más que las calles de una ciudad convulsionada. Brilla en ellas el recuerdo de la historia de la lucha de clases en la Argentina, recuperada a partir de los sucesos de mayo de 1969. Más allá de los efectos políticos inmediatos, la rebelión es la condición necesaria para que el proletariado pueda reconocerse como sujeto de la historia. Sólo desde ese lugar puede recuperar las experiencias anteriores al 17 de octubre de 1945 –la Semana Trágica de 1919, las huelgas patagónicas, la resistencia a La Forestal– y tornarlas vivas en el presente.

Por una parte, esta construcción –inacabada– de una memoria y una identidad de clase cuestiona la reducción de la historia del movimiento obrero a la etapa peronista.[6] Por la otra, al repertorio simbólico que ha sustentado esa identidad,[7] las imágenes en las que los trabajadores se han reconocido. Imágenes que –no puede sino ser así– también son un campo de combate. Los abundantes registros de los actos de la liturgia oficial durante el gobierno peronista son inconciliables con las tomas de la caballería que retrocede ante la pedrea de los obreros cordobeses,[8] las primeras desde 1919 –**En la semana trágica**, de Pío Quadro[9]– que muestran una ciudad ocupada por una rebelión obrera.[10] Precisamente, contra una dictadura –la de Onganía– que había contado con la abierta complicidad y activa participación de la CGT y las 62 Organizaciones para derrocar al gobierno de Arturo Illia.

Ahora bien, estas célebres imágenes, como cualquier otro registro documental, están sujetas a la interpretación, al lugar que en la configuración del relato les otorga el cineasta. En **Operación Masacre** señalan el punto más alto de la resistencia contra el gobierno militar, parte de la cadena

México, la revolución congelada
Humberto Ríos, con la cámara

causal de la historia, un momento pasado. Gleyzer se apropia de ellas para utilizarlas de un modo distinto. En **Los traidores** están situadas en el contexto de la lucha contra los caciques sindicales –representados en el film por el emblemático Barrera–, un proceso agudizado luego del ascenso del peronismo al gobierno.

Es necesario subrayar que Raymundo Gleyzer finaliza **Los traidores** *durante* el gobierno peronista y éste es un hecho singular dentro del cine político, cuya producción está concentrada entre 1968 y 1972.[11] La película no pudo estrenarse comercialmente,[12] aunque contaba con la autorización del Ente de Calificación Cinematográfica, otorgada durante la breve gestión de Octavio Getino en 1973. Las circunstancias políticas no eran las mejores para el film, que –otra singularidad– transita en la clandestinidad[13] durante un gobierno elegido democráticamente, por atreverse a denunciar la complicidad de los jerarcas sindicales con la dictadura militar. Jerarcas que, una vez resueltos sus conflictos internos en una guerra mafiosa, se alinean con el gobierno como garantes de la disciplina de las masas trabajadoras e inician una brutal ofensiva contra los sindicatos independientes.[14]

La producción cinematográfica de Raymundo Gleyzer está colocada bajo el signo de la incomodidad, del malestar. Esto también vale para sus reflexiones sobre el cine, dispersas en reportajes, polémicas y cartas, donde emerge, sintomáticamente –todavía oscura y contradictoria– la sospecha de que allí donde se piensa que todo tuvo solución hay un problema. Este problema no es otro que la vinculación entre cine y política, que sólo puede ser resuelto entendiendo la compleja relación dialéctica entre los términos, algo que los partidos de izquierda en la Argentina –en este caso el Partido Revolucionario de los Trabajadores, donde militaba Raymundo Gleyzer– eligieron ignorar.

El espacio más inmediato, casi obvio, donde se manifiesta esa incomodidad que produce el cine de Gleyzer, es el del poder. Una historia jalonada de censuras y olvidos que comienza con **México, la revolución congelada**,[15] el film realizado en México en ocasión de las elecciones presidenciales que consagraron al candidato del PRI, Luis Echeverría, en 1970. La campaña presidencial se muestra como parodia de sí misma, vaciada de todo sentido. Los discursos de los candidatos parecen deslizarse sobre los rostros de los campesinos –movilizados por el aparato del partido–, que no entienden ni creen en nada. A veces, la cámara descubre a uno de ellos que vuelve la espalda al palco, ejerciendo la única protesta que parece posible.

Los campesinos de hoy y los de ayer se vinculan a través de los noticiarios del porfiriato y de la Revolución. Las promesas que no se cumplirán hoy son la causa de la rebelión de ayer. ¿Qué es lo que congela a esa revolución, que una vez devenida institución, elige como figura emblemática a Pancho Villa y no a Emiliano Zapata? La película propone una respuesta: la falta de un proyecto político sustentado en una ideología revolucionaria.

Gleyzer eligió mostrar un México tan oculto como Las Hurdes de Buñuel y, como éstas, una tierra sin pan. Filmó en Chiapas, en las ruinosas haciendas productoras que enriquecieron a la aristocracia local en los primeros años del siglo XX. Paternalismo, explotación, decadencia. Bestias flacas, rieles oxidados y hombres que ya no disputan con las moscas su pobre alimento. En el otro extremo, el Distrito Federal, donde las imágenes de la ciudad moderna que espera el comienzo de los Juegos Olímpicos de 1968 contrastan brutalmente con el montaje fotográfico –comentado por una canción– de la masacre de Tlatelolco. Con la muerte de cuatrocientos estudiantes en una emboscada, el gobierno puso fin a las protestas que amenazaban con enturbiar la inauguración de los Juegos. Señalado como el responsable de la matanza, Luis Echeverría[16] –entonces secretario de Gobernación–, ya investido como presidente de México, no recibió con agrado a **México, la revolución congelada**:

> Consiguió hasta los, digamos, laureles de un crítica presidencial desde los balcones del Zócalo. Echeverría nos mencionó como "Estos extranjeros que vienen aquí a mirar la historia mexicana y a criticarnos...". Con sus limitaciones, la película tuvo peso, tuvo significación.[17]

El film tampoco fue bien recibido en la Argentina. En 1970 Ramiro de la Fuente, el fiscal a cargo del Ente de Calificación Cinematográfica, negó el permiso de exhibición atendiendo a una protesta del embajador mexicano. El estreno argentino de **México, la revolución congelada** se pospuso hasta el 10 de mayo de 1973, en el desaparecido Auditorio Kraft de la calle Florida.

La reacción frente a **Los traidores** se da en un nivel de violencia superior que compromete no sólo a intérpretes y realizadores, sino también a todos los que, de un modo u otro, están en contacto con la película. En 1975, el periodista Homero Alsina Thevenet –vio el film en el local de un sindicato en el que también se encontraba su protagonista, Víctor Proncet– no pudo publicar su crítica en *Panorama* por decisión de su director, Jorge Lozano, ante la certeza de que la segura respuesta sería un atentado contra la editorial.[18] Desde el 31 de julio de 1974 –asesinato de Rodolfo Ortega Peña– los criminales de la Alianza Anticomunista Argentina –la Triple A–, vanguardia del ejército golpista, realizan el ensayo general del genocidio.[19]

Otra dimensión del conflicto se da en el interior del Tercer Cine. Enfrenta a Gleyzer con el grupo Cine Liberación –en menor medida con Jorge Cedrón[20]–, con una intensidad que varía al ritmo de la situación política,[21] de modo que, hacia mediados de 1974, las relaciones entre Cine Liberación y Cine de la Base están definitivamente fracturadas. Gleyzer explicitó el núcleo de ese conflicto en un reportaje:

> Creo que el cineasta no es ninguna unidad en sí mismo y que plantearse un cine concientizador tiene su mérito, pero más lo tiene cuando el cineasta como revolucionario se incorpora a una estructura revolucionaria. No creo en el cine revolucionario, creo firmemente en la Revolución. [...] De allí que, aunque totalmente de acuerdo con las postulaciones de Solanas y Getino (en general y no en particular) *no me interesa tanto el elemento cultural que pueda irradiar una obra tercermundista sino su instrumentación política, con la Revolución, dentro de la Revolución*[22] [...]. O te juegas entero por la Revolución Socialista o te dedicas a realizar un cine tercermundista y andas escribiendo tu idea sobre lo que hay que hacer, sin hacer *personalmente*.[23] Getino y Solanas, desde su óptica peronista, niegan en los hechos la lucha de clases en Argentina. Y sólo sacan a relucir su papel de brazo cinematográfico de Perón. [...]. El hecho de que apuntalen la estrategia de Perón, con su política pendular, no es sino una evidencia más de la poca confianza que tienen en la fortaleza del proletariado argentino y su capacidad de crear.[24]

Por cierto, el texto no se limita a exponer las causas del enfrentamiento. También señala –y ésta es su dimensión más importante– la presencia de otro problema: la fractura entre *cultura* y *política*[25] –rasgo común a todos los partidos de izquierda en la Argentina–, que en el discurso de Gleyzer se expresa como disociación entre el hacer revolucionario y el cinematográfico.[26]

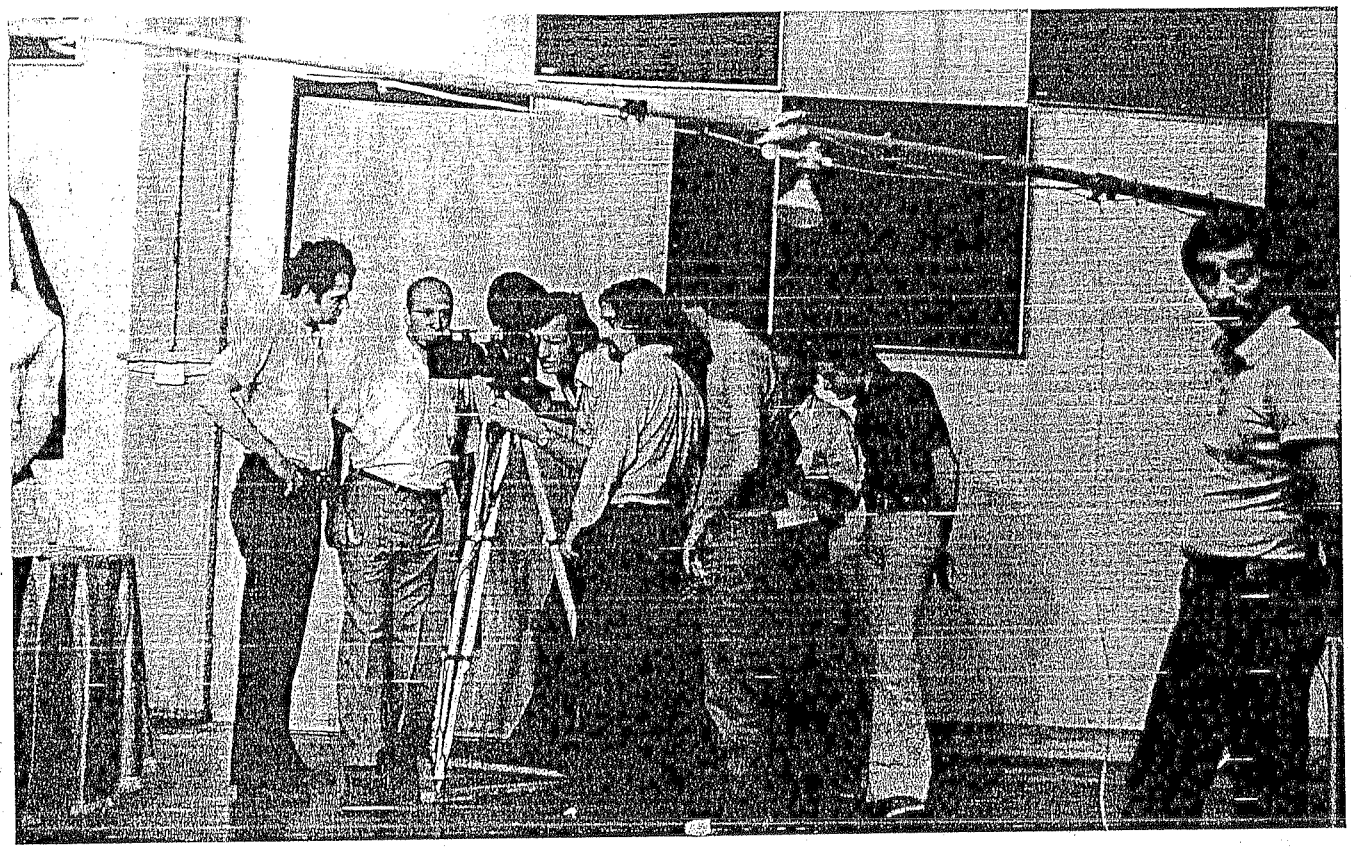
La rebelión inconclusa

Si en el apartado anterior nuestro análisis de la repercusión de **Los traidores** se articula alrededor del *contenido* del film, nos proponemos aquí exponer el modo en que la *forma* –la separación entre ambos términos es sólo metodológica– también es un foco de conflictos, en un nivel más profundo. Aún embrionaria, contradictoria las más de las veces, la propuesta cinematográfica de Raymundo Gleyzer se distancia y se opone a lo que –parafraseando a Noel Burch– denominamos MRT (modelo de representación tercermundista). Canon impuesto por gran parte de la crítica ligada a los festivales en los que se presenta el *nuevo cine latinoamericano* que, con el mismo rigor e intolerancia de la censura oficial, sospecha y condena toda película que no responda a la estructura documental.

Con desencantada precisión, Raymundo Gleyzer narró la amarga experiencia sufrida en Pesaro, en 1973,[*] cuando la crítica –con toda la tinta del Mayo francés bullendo en sus venas– atacó a **Los traidores**:

> La crítica europea impugna de esta película que se haya utilizado una metodología tradicional [...] lo que ellos definen como los modelos clásicos del cine burgués. [...] Lo que se sostuvo en Pesaro es que justamente se ha utilizado ese canal de comunicación porque es el más accesible a la clase obrera.
> Hablaban de paternalismo técnico, o sea que les molestaba que la película fuera en color, que fuera prolija... Es decir, es una convención acerca de lo que tiene que ser el cine. Si la puedes hacer más o menos bien técnicamente, resulta que no tiene que ser prolija: sucia, mal pegada, y entonces pasa.[27]

¿Qué es lo que irrita del film como para hacer aflorar, de modo tan descarnado, el etnocentrismo latente, apenas disimulado por un paternalismo que, en la división internacional de la cultura, le exige al cine del Tercer Mundo la provisión de lo exótico?[28]
En principio, que **Los traidores** es un film de ficción. Luego, la utilización de un repertorio plástico y narrativo con influencia de las vanguardias. Por último, tal como lo comenta el mismo director, el nivel técnico de la producción.[29]
Los traidores está basada en un cuento de Víctor Proncet, "La víctima", a su vez inspirado en un episodio protagonizado por Andrés Framini, quien, en ocasión de una elección sindical que se le presentaba desfavorable, fraguó su secuestro para fabricarse la imagen de un luchador perseguido. Por cierto: ganó la elección.
En el film el episodio –un pretexto, según Carlos Vallina[30]– funciona como un núcleo que estructura una compleja configuración espacio-temporal. Mientras los secuaces de Roberto Barrera (Víctor Proncet) denuncian el secuestro del dirigente, éste –luego de enviar de viaje a su familia– se esconde con Paloma (Susana Lanteri), su amante, ilusionada por lo que supone un gesto de amor. Desde allí, una serie de *flashbacks* narran el largo viaje de Roberto Barrera hacia la traición: el joven obrero que le cuenta a su novia, caminando por la Boca, su compromiso con sus compañeros que lo ha elegido delegado. Luego, en saltos que no parecen responder sino a la memoria del propio Barrera, la negociación con los empresarios –Benítez, en la notable composición de Lautaro Murúa[31]–, el soborno para negociar el fin de una huelga o justificar el despido de obreros, la delación –el secuestro y tortura de Solís (Martín Coria), el delegado opositor, a la manera de los grupos de tareas–, la violencia de sus matones para terminar con la oposición. En síntesis, el revés de la trama de la benevolente imagen de los "planes de lucha" donde la burocracia sindical gustaba reconocerse. Pero también el otro lado de la proclamada armonía entre capital y trabajo que sólo puede sostenerse haciendo de la corrupción su estado natural.
Un *contenido* que sólo puede emerger bajo una *forma*, la del relato de ficción que reúne los datos dispersos, singulares, para otorgarles un sentido.
Gleyzer no se muestra preocupado por la *verdad documental* de las imágenes sino por la *realidad* –el funcionamiento de la alianza entre burócratas, empresarios y gobernantes– que ninguna imagen "documental" puede comunicar.[32] Es en la dimensión estética del film –el proceso de transformación de lo documentado[33]– donde la biografía de Roberto Barrera puede convertirse en una interpretación política de la burocracia sindical en la Argentina. **Los traidores** elude el esquematismo fácil, el trazado unidimensional de la figura de un protagonista que es tan siniestro como grotesco. Barrera no es el villano de un melodrama –un caso de perversión moral, el producto desviado de la sociedad– que debe ser sancionado –con la muerte, en la historia; con el repudio, por el espectador– para que el orden sea restablecido. Todo lo contrario: es una de las columnas –intercambiables– que sostienen la arquitectura de un orden injusto, y sólo puede volverse inteligible si –en primer término– se lo integra en una estructura social que –segundo momento– la película debe exponer, denunciando la falsedad de la representación ideológica[34] que la cohesiona.
Lo hace a través de un recurso común a las vanguardias de la década de 1920: la parodia, el sarcasmo que desnuda la ridícula pompa y la hipocresía de la moral burguesa. La ocasión diegética para esto es un sueño de Barrera, en el que asiste a su propio entierro, un ridículo desfile de ministros, militares, obispos y empresarios, mezclados con los matones del sindicato. Una mujer entona una letanía enumerando los méritos del muerto, mientras el cínico y lúcido Benítez no puede contener la risa.
Es en la resolución de la historia donde **Los traidores** se resiente: un comando asesina a Roberto Barrera en su oficina. El final de muchos de los dirigentes activos –Vandor, Alonso, Rucci, Kloosterman, entre otros– durante la década del sesenta y los primeros años de la siguiente. El primer problema es que la estructura del relato equipara la resolución de la historia y la solución políti-



El búho. *Filmación*
Raymundo Gleyzer, con las manos en la cintura; Alberto Basail, en la cámara; Bebe Kamín, el director, con barba

ca al problema de la burocracia sindical. En los debates posteriores a las exhibiciones –clandestinas, en sindicatos o congresos obreros– el público interpretaba[36] –y no podía ser de otro modo– que el asesinato de los burócratas era la *propuesta* de **Los traidores**. Una posición contradictoria con la de Gleyzer y los demás miembros de Cine de la Base, que sostenían que –como lo mostraba el clasismo en Córdoba[36]–, los burócratas debían ser desplazados de la conducción de los sindicatos mediante nuevas formas de organización de los trabajadores.[37]

De lo expuesto se desprende que ni el repertorio ni los procedimientos utilizados en **Los traidores** se corresponden con "los modelos clásicos del cine burgués", cuyo empleo –como ya hemos señalado– se le reprochó a Gleyzer. Reproche que sólo pude justificarse si –como parece ser el caso– se equipara, abusivamente, *ficción* con *melodrama* y el arte de vanguardia es etiquetado como *decadentismo pequeñoburgués*.

Nuestra interpretación de **Los traidores**, del horizonte político y cultural en el que Raymundo Gleyzer realizó su obra y de sus conceptos sobre el cine –función social, público, distribución– está colocada bajo el signo de una polémica irresuelta, vigente hoy, a la que –necesariamente, según lo entendemos– nos convoca el propio Gleyzer. Los temas que hemos señalado antes: relación entre cultura y política, el cine como instrumento de interpretación e intervención. Sin embargo, es la praxis vital de Raymundo Gleyzer, secuestrado el 27 de mayo de 1976, la que hace surgir otros interrogantes, más oscuros e inquietantes, que es preciso tornar vivos en el presente. Este cine, al que con poca precisión denominamos *político* –o *cine militante* o *Tercer Cine*– se define a sí mismo, y así lo aceptamos, en relación con una estrategia de transformación social, revolucionaria. No obstante, sabemos muy poco de su eficacia en tal sentido, del grado de aceptación o rechazo por parte del público al que estaba dirigido. Por contraste, nos es inmediatamente accesible el listado de premios, menciones y críticas que cada película recibió en cada festival. Dicho de otro modo: ¿por qué alguien como Raymundo Gleyzer –y esto vale también para otros directores–, que le puso el cuerpo al peligro para poder filmar, debía justificar ante la crítica europea y latinoamericana su derecho a elegir los recursos que, como director, consideraba válidos para intervenir políticamente en una situación que lo afectaba?

Notas

[1] Walter Benjamin, *Sobre el concepto de Historia*, citado en Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, 75.

[2] Raymundo Gleyzer fue secuestrado en Buenos Aires en mayo de 1976. Aunque la versión oficial sobre la muerte de Jorge Cedrón en una comisaría, en París, en 1980, la atribuye a un suicidio, las circunstancias que la rodean sostienen la sospecha de un crimen político. Julio Troxler y Rodolfo Walsh fueron asesinados. El exilio, del que Luis Politti no retornará, es el destino de gran parte de los actores y técnicos.

[3] "En Argentina el proceso de mayor sindicalización se da a partir del gobierno de Perón, donde en el plazo de tres o cuatro años, prácticamente se sindicaliza el 80% de los obreros. Es decir, se promueve desde el aparato del Estado, desde la política de la burguesía, toda una política de sindicalización. Se incorpora al sindicato a un proyecto político que no es el de él, es un proyecto político de la burguesía. Se lo estatiza y se lo controla. Se hace participar al sindicato como un elemento más dentro de la estructura del Estado. [...] La clase obrera deja de tener independencia política, deja de plantearse la necesidad de darse una estrategia distinta como clase ...". Anónimo, "La traición de la burocracia sindical. Entrevista con el grupo Cine de la Base", artículo en *Cine al Día*, nº 19, Caracas, marzo de 1975. Los integrantes del Grupo Cine de la Base que participaron en la entrevista no están identificados: "Lo que no puedo hacer, lamentablemente, es profundizar sobre algunos aspectos de nuestra práctica por las condiciones que se están viviendo".

[4] La huelga de los obreros de los talleres navales en la Boca, contemporánea de la masacre de José León Suárez y dirigida por militantes anarquistas, se prolongó durante 13 meses, enfrentando la represión de la Marina.

[5] Una de las consignas más pregnantes de los tempranos años 70 es: "Se va a acabar la burocracia sindical".

[6] La segunda parte de **La hora de los hornos**, dedicada "al proletariado peronista, forjador de la conciencia nacional", define al 17 de Octubre como la primera participación de las masas en la historia argentina.

[7] "Hubo algo sobre lo que realmente no se pudo trabajar: cómo se podía rescatar –en términos generales– una cultura obrera que no fuera populista. Esto no pasó de una preocupación teórica porque había muy pocos antecedentes artísticos cercanos. Es decir, la cultura obrera está pegoteada de peronismo, es toda la iconografía peronista [...] Nos hemos olvidado de la generación ligada a las luchas obreras de principios de siglo, del sindicalismo de tradición anarquista y socialista, de todo ese antecedente de lo que podríamos llamar la cultura obrera. [...] Y desde el punto de vista estético, eso nos planteaba un problema a la inversa: [...] estamos reivindicando algo y hay que buscar cuáles son los núcleos de verdad, de síntesis de una experiencia que no esté comprometida con la visión populista del mundo que el peronismo le había dado al movimiento obrero. Encontrar esa clave era muy difícil, no sabíamos cómo hacer." Álvaro Melián, entrevista en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, 119.

[8] La banda sonora de **Operación Masacre** registra esta tensión: refiriéndose a la rebelión de Valle, Julio Troxler comenta que su papel y el de los demás activistas sindicales era concurrir a la Plaza de Mayo en apoyo del movimiento militar. En el final de film, sobre la imagen de la caballería en retirada, comenta: "Por primera vez hicimos retroceder a los verdugos".

[9] El film está perdido.

[10] A diferencia de la Semana Trágica (1919) porteña, el Cordobazo incorpora entre sus actores a los estudiantes universitarios, a los empleados estatales y es apoyado por una gran parte de la población de Córdoba.

[11] La realización de **Los hijos de Fierro** (1972/1975, Fernando Ezequiel Solanas) también atraviesa el fin de la dictadura de Lanusse y se prolonga hacia el tercer período de gobiernos peronistas.

[12] La primera exhibición –con una copia en color restaurada– en una sala pública se realizó en 1995, en el marco de un ciclo dedicado a la obra de Raymundo Gleyzer en el Teatro General San Martín.

[13] Entre diciembre de 1973 y marzo de 1974, Manuel Gaggero, director del diario *El Mundo*, organizó varias exhibiciones de **Los traidores**. Otro ámbito de exhibición eran los sindicatos y organizaciones barriales.

[14] El principal blanco fue la CGT de Córdoba. Atilio López, su secretario general y vicegobernador durante la gestión de Obregón Cano, fue asesinado. El Sindicato de Mecánicos –SMATA– fue intervenido por resolución de José Rodríguez, en 1975. René Salamanca, su principal dirigente, fue secuestrado por efectivos del Tercer Cuerpo de Ejército, el 24 de marzo de 1976.

[15] La película fue producida por el norteamericano Bill Susman.

[16] El desplazamiento del PRI del gobierno de México aceleró la investigación judicial sobre la responsabilidad de Luis Echeverría.

[17] Humberto Ríos, reportaje, en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *op. cit*, 66.

[18] La familia Civita, propietaria de Editorial Abril, fue obligada a exiliarse –se radicó en Brasil– por las continuas amenazas de la Triple A.

[19] La Triple A es relevada por los grupos de tareas del Ejército y la Marina a partir del 24 de marzo de 1976, cuando la teoría del *enemigo interno*, importada junto con los mercenarios franceses que actúan el 20 de junio de 1974 en Ezeiza, se transforma en doctrina del Estado. Los atentados y amenazas de los paramilitares obligaron al exilio –entre otros– a Héctor Alterio, Osvaldo Bayer, Luis Brandoni, Norman Briski, Marilina Ross y Walter Vidarte.

[20] Cedrón colaboró con la realización de **Los traidores**.

[21] Luego del desplazamiento de Héctor J. Cámpora de la presidencia y la asunción de Juan Domingo Perón, la dirigencia sindical vuelve a ocupar un lugar en el aparato del gobierno, de modo que todo ataque contra las mafias enquistadas en los sindicatos es interpretada como un ataque contra el gobierno peronista.

[22] Itálica del autor.

[23] Itálica en el texto.

[24] Raymundo Gleyzer, entrevista, reproducida en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *op. cit*, 71.

[25] El desplazamiento entre los términos se da a dos niveles: uno, la subordinación mecánica de la cultura a la política, que alcanza una dimensión cuasi ontológica. Otro, temporal: la cultura es aquello de lo que nos ocuparemos luego de la Revolución.

[26] "[No] existía la más mínima concepción de lo que era una cultura revolucionaria. [...] Esto lo he conversado con compañeros de diferentes prácticas políticas. Las urgencias pasaban por encima del tema cultural en forma absoluta. [...] Había una contradicción y en eso se debatió Raymundo como toda nuestra generación. Había una estrategia político-militar pero nunca una contribución, por el lado de la cultura, que se integrara a esa estrategia en forma dialéctica. [...] Lo que había era una serie de tipos que daban órdenes, y después otra serie de t

¿Extranjeros? Jamás
Humberto Ríos, con la cámara; Raymundo Gleyzer dirige al campesino

pos como Raymundo, que por ahí se pasaba el día circulando por todo Buenos Aires para dejar la prensa del partido a los contactos que tenía." Álvaro Melián, entrevista, en Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *op cit.*, 139.

[27] "La traición de la burocracia sindical", entrevista con el grupo Cine de la Base, citada en *Cine al Día*, Caracas, marzo de 1975, nº 19.

[28] En un pasaje de **Citizen Langlois** (1994, Edgardo Cozarinsky), Jean Rouch, presidente de la Cinemateca Francesa, señala como uno de los logros del organismo el *descubrimiento* de los nuevos cineastas latinoamericanos.

[29] En la construcción del entramado ideológico que sostiene el discurso crítico y teórico surgido en los festivales que define el *deber ser* del nuevo cine latinomericano se encuentra una larga serie de supuestos y creencias deudores –no exclusivamente– del realismo socialista estalinista. La elección del cine documental como modelo que los directores del Tercer Mundo deben seguir se sustenta en la –no justificada, por lo demás– atribución de ser portador de la *verdad*. A esto hay que agregar el prestigio y la influencia del cine cubano –los films, pero también los manifiestos de Alfredo Guevara, por ejemplo– y el reconocimiento internacional de **La hora de los hornos**. Por último –sin pretensión de agotar un tema que excede largamente los objetivos de este ensayo–, la exigencia de una estética miserabilista basada en una absurda analogía entre la economía de los países del Tercer Mundo y la técnica del film.

[30] Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *op. cit.*, 238.

[31] Lautaro Murúa ya había escrito un guión para dirigir una película sobre el cuento de Víctor Proncet. Cuando éste se decidió por Gleyzer, Murúa se sumó sin dudar al nuevo proyecto.

[32] En las películas del Tercer Cine la representación de las clases dominantes, limitada al registro documental –en su mayoría noticiarios–, no va más allá de la crítica de costumbres: las tomas de la inauguración de la Exposición Rural o el desfile de autos antiguos en **La hora de los hornos** o las imágenes de jóvenes burgueses de la Ciudad de México en **México, la revolución congelada**.

[33] "Transformar lo documentado en un hecho estético" es, para Jorge Prelorán, la tarea del cineasta. En el mismo sentido, Fernando Birri se refiere a **Los inundados** como el resultado de un proceso de conocimiento, que va desde lo particular a lo general. Conviene recordar que el proceso de elaboración del guión de **Los traidores** fue precedido por una etapa de investigación que incluyó una entrevista con Lorenzo Miguel.

[34] Cf. Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, Cuadernos de Pasado y Presente, México, 1988, 17ª ed., 45 y ss.

[35] Las causas de esta interpretación no deseada –pero a la vez ineludible– hay que buscarlas en las fallas de la configuración del relato. La duración de la película –cercana a las tres horas– se redujo para adecuarla a las precarias condiciones de exhibición, sin tiempo para resolver en el montaje las incoherencias generadas por los cortes.

[36] La asamblea obrera que aparece en **Los traidores** es un registro documental, probablemente filmado en el Córdoba Sport, un estadio de box. El orador –fuera de campo– es el secretario general del SMATA Córdoba, René Salamanca.

[37] El asesinato de Barrera, según el criterio propuesto en el guión, no debía entenderse como proposición sino como un dato de la realidad.