

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

# **Miradas desaparecidas de la Historia: la figura de la traición sindical en el cine de Raymundo Gleyzer.**

Zapata, Belén (Universidad Nacional del Sur).

Cita:

Zapata, Belén (Universidad Nacional del Sur). (2007). *Miradas desaparecidas de la Historia: la figura de la traición sindical en el cine de Raymundo Gleyzer. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/652>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

XI° Jornadas Interescuelas/ Departamento de Historia Tucumán 19 y 22 de septiembre 2007

Título: *Miradas desaparecidas de la Historia: la figura de la traición sindical en el cine de Raymundo Gleyzer*

Mesa nro: 75

Universidad Nacional del Sur. Departamento de Humanidades. Carrera de Historia

Autora: Zapata Belén, estudiante (UNS)

Dirección, teléfono y dirección correo electrónico:

Washington 75

Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina. Tel:(0291) 4816268

E-mail: aymarazapata@yahoo.com.ar

belzapata@hotmail.com

Autorizo que este trabajo sea incluido en el CD de las Jornadas

### **Miradas desaparecidas de la Historia:**

#### **la figura de la traición sindical en el cine de Raymundo Gleyzer<sup>1</sup>**

Belén Zapata

*Los Traidores* (1973)<sup>2</sup> es una película de crucial importancia en la producción cinematográfica de Raymundo Gleyzer, no solo por su relevancia en sí misma, sino

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Grupo de Investigación "Temas y problemas de la nueva historia cultural: Argentina y España, siglo XX" (24/I146) del Departamento de Humanidades de la UNS, dirigido por la Dra. Silvina Jensen

<sup>2</sup> Ficha técnica del film: Extraída de: Peña, F.M y Vallina C. *El Cine Quema Raymundo Gleyzer*, Ed DeLa Flor, Buenos Aires, 2000 pp 239-240

Año 1973. Título: Los Traidores. Dirección Raymundo Gleyzer. Argumento: relato de Víctor Proncet. Guión: Raymundo Gleyzer, Alvaro Melián, Víctor Proncet. Fotografía: Reinaldo Pica. Fotografía adicional: Julio Lencina. Música: Víctor Proncet. Canciones: "Marcha de la Bronca"(Cantilo, Durietz) por Pedro y Pablo; "Post-crucifixión"(L.A. Spinetta, J.C. Amaya, C.Cutaia), por Pescado Rabioso. Montaje: Oscar Montauti. Sonido: Luís Rocardio. Rodaje principal: julio-octubre de 1972. Elenco: Víctor Proncet (Roberto Barrera), Raúl Fraire (Antonio Corrales), Susana Lanteri (Amanda, llamada Paloma), Mario Luciani (Reynoso), Lautaro Murúa (Benítez), Walter Soubrié (Sr Rivero), Luis Politti (presidente de la Nación), Osvaldo Senatore (guardespaldas de Barrera), Omar Fanucci (médico de la Catanzaro), Hugo Alvarez (el Negro), Martín Coria (Solís, obrero torturado), Luis Angel Bellaba (médico que asiste la tortura), Sara Bonet (Carmen Cabrera), Carlos Román (locutor en el entierro), Samuel Desse (supervisor del personal), Pablo Haimovisi/Rivera (empresario), Sara Aijen (mujer que canta en el entierro), Diego Gleyzer (bebé de Barrera), Luis Barrón, Pachi Armas, Luis Cordara, Osvaldo Santoro, interpretes no profesionales. Coordinador de producción: Álvaro Melián. Jefe de producción: José Santamarina, Alberto Vales. Productor ejecutivo: William Susman. Productora: Grupo de la Base. Duración original 114'

Premios: Premio del público en el Festival de Ravena (1973)

Contiene fragmentos de los films Nacha Regules (1950) de Luís Cesar Amatori; y de Tiempo de violencia (1969) de Enrique Juárez.

El director de esta película, Raymundo Gleyzer nació el 25 de septiembre de 1941. Comienza a estudiar en la Facultad de Ciencias Económicas pero luego de un año abandona sus estudios para irse a La Plata a estudiar cine en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de esa ciudad. Según el decir de sus antiguos compañeros de facultad, Raymundo "era un hacedor", difícilmente se involucra en cuestiones teóricas, estaba siempre tras la realización de proyectos, fue el único dentro

también por el hecho de haber sido una película capturada desde las fuerzas represivas, dándole al cineasta el triste privilegio de ser considerado, por la dictadura militar, como "peligrosamente subversivo". Raymundo Gleyzer, finalmente, es secuestrado y desaparecido el 27 de mayo de 1976.

Desde la consideración del cine, como fuente histórica, forma de relato, y también en este caso como agente de la historia<sup>3</sup>; es que el presente trabajo tiene

---

de su grupo de compañeros que trascendió la escuela y realizó filmaciones, siendo alumno. En las clases polemizaba y discutía mucho, aún así no pudo finalizar sus estudios. En cuanto a pertenencia político-partidaria, siendo estudiante se vincula a la Federación Juvenil Comunista aunque luego se distancia del Partido Comunista desde una posición crítica ante el mismo. Finalmente se relaciona con el PRT incorporándose hacia 1971 en el FATRAC que fue el frente cultural de dicho partido.

Profesionalmente realizó muchas producciones, entre ellas: *El Ciclo* (corto, 1963) *La Tierra Quemada* (corto, 1964) *Ceramiqueros de Tras la Sierra* (corto, 1965) *Pictografías de Cerro Colorado* (corto, 1965) *Ocurrido en Hualfin* (mediometraje 1965) *Quilinos* (corto, 1966). Para este entonces Raymundo comienza a trabajar para el noticiero Telenoche siendo enviado por este programa a cubrir un especial en las islas Malvinas, permiso especial de la reina de Inglaterra, mediante. Otras producciones le siguieron a esto: *México, la revolución congelada* (1971) Los cortos : *Comunicados*, o *Ni olvido ni perdón* (1972), la película *Los Traidores* (1973) y su último trabajo, el corto *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974)

<sup>3</sup> No se puede comenzar a hablar sobre historia-cine sin adentrarnos en los aportes sobre este tema que ha planteado el autor Marc Ferro. En su libro "*Las diez lecciones sobre la historia del siglo XX*" el autor hace un análisis sobre la multiplicación de las fuentes de conocimiento histórico, planteando que desde la Historia oficial o institucional y su afán por aferrarse a los documentos escritos, se deja de lado, otro tipo de fuente (imágenes, canciones, películas). Son estas últimas, (y en especial el cine) las fuentes que una vez reconocidas en su status de tales, logran un aporte fundamental al posicionarse como contrahistoria, como historia de los vencidos "hecha por los silencios de aquellos que no tiene historiadores para escribir su historia". Ferro, Marc, "Las Fuentes de la conciencia histórica" en *Diez Lecciones sobre la historia del siglo XX*, Ed siglo XXI, Buenos Aires, 2003, pp91-104

Un planteo fundamental que hace Ferro, es su consideración del cine como agente y producto de la historia, en ese sentido, debe admitirse una compleja relación entre público, dinero y estado. De aquí, se desprenden tres problemas, en esta relación historia-cine:

-la función que realiza el cine en la historia.

-su relación con las sociedades que lo producen y lo consumen.

-el proceso social de creación de las obras del cine como fuente de la historia. Ferro, Marc, "El cine : agente, producto y fuente de la historia", Op Cit, pp105-119

Sobre estas tres problemáticas pensadas por Ferro ahondaremos, y especificaremos luego en el estudio del cine de Gleyzer. Puntualmente tomaremos de estas consideraciones el planteo del cine como agente, al referirnos al caso de *Los Traidores* entendiendo que esa película fue pensada y finalmente lograda con la finalidad de funcionar como un "arma de contra información para las bases".

Recuperamos también los aportes del autor Sergio Alegre al realizar la salvedad de que dentro de la consideración del cine como relato histórico hallamos tres grupos de películas completamente diferentes:

-películas de ficción histórica: que se sitúan en el pasado pero no pretenden dar una interpretación fidedigna de éste

-películas de reconstrucción histórica: reflejan modos de vivir, o épocas del pasado.

-películas de reconstitución histórica: las que tienen la motivación expresa de "escribir la historia con imágenes" y evocan un hecho histórico o un período desde la visión subjetiva del realizador. Alegre, Sergio, "Películas de ficción y relato histórico" en *Revista Historia, Antropología y fuentes orales*, nro 18, Barcelona, 1997

como objetivos no solo analizar la película en términos de su técnica formal de realización, sino también problematizar los resultados de dicho análisis con las propias concepciones de su director sobre las instancias de discusión acerca de problemas de estilo y construcción del film.

Gleyzer considera al cine militante como un "arma de contra información para las bases"

"De teoría podríamos hablar aquí varios días , el problema es como 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 pequeños burgueses.[...]

Ahora bien, esta claro para nosotros que el cine es un arma de contra información, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en momento de lucha" <sup>4</sup>

En este trabajo intentaremos, en tal sentido, deconstruir la "contrahistoria" o los sentidos de la historia planteados desde la mirada política de este cineasta, centrándonos en el análisis de la figura de la traición que se construye en el film *Los Traidores*. Por otro lado Gleyzer considera que:

"Un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en ese momento de la lucha. Es difícil por eso para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre las 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."<sup>5</sup>

Esta es una concepción de Gleyzer con la que pretendemos dialogar en este trabajo desde los aportes teóricos de Theodor Adorno<sup>6</sup> quien nos advierte sobre la importancia de la cristalización de la ley formal en el arte, y la relación mediada por la técnica formal que existe entre arte y sociedad. En su disputa teórica con George Lukacs que, según las acusaciones de Adorno, omite una lectura formal del arte desde una consideración de la obra de arte como mero reflejo de la realidad social que la ve

---

De estas tres caracterizaciones, la primera es la que más se acerca a lo que Raymundo Gleyzer realiza con *Los Traidores* aunque él lo define mejor como un film de recreación histórica ficción-documental .

<sup>4</sup> Peña y Vallina, Op Cit., pp 123- 124

<sup>5</sup> Peña y Vallina, Op Cit, p 124

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, "Lukacs y el equívoco del realismo" en Lukács, G. Y otros, *Polémica sobre el realismo*, Ed Buenos Aires, Barcelona, 1972, pp. 39-89

nacer; Adorno plantea que solo mediante la -técnica- se actualiza la intención del contenido.

Este último planteo es el que retomamos para el análisis de la figura de la traición sindical en el film de Gleyzer. Consideramos que la cuestión de la construcción estética y formal de la película tiene una crucial relevancia al "actualizar la intención de su contenido". Más allá de encontrar en la construcción formal de esta película, un importante caudal de realismo establecido a través de un juego fílmico donde los lindes entre lo ficcionado y lo histórico resultan difusos, no dejamos de ver en ella una construcción artística, un trabajo de armado que merece una atención particular que no debe ser relegado leyendo solo el contenido de la película. Cabría preguntarnos en qué medida la técnica formal del cineasta ha recreado el mensaje político que intenta transmitir.

### **Planteo introductorio del análisis**

Podemos comenzar a analizar la forma en la que Gleyzer construye la figura del traidor, o mejor dicho la "función de la traición" sindical como contenido temático de su obra, asumiendo una lectura de ella que de cuenta de los procedimientos arquitectónicos empleados por el cineasta.

Esta lectura la formularemos centrándolos en tres ejes puntuales -pero de ninguna manera únicos, ya que la película en sí misma, como objeto de estudio, nos presenta un amplísimo horizonte de lugares analíticos por donde abordarla- Por un lado observaremos el manejo de la temporalidad, como herramienta primordial para establecer la mirada crítica enfocada hacia mostrar, desde la historia -como testigo acusador- el devenir de la traición y las instancias de construcción del traidor a través del tiempo. Por otro lado desde un manejo escenográfico de las prácticas del traidor, lo que podría pensarse como una política del uso de la iluminación/oscuridad de las escenas, en diálogo con la ubicación espacial de las mismas entre lo público y lo privado. Como tercer eje veremos cómo se efectivizan determinados recursos fílmicos y elementos tecnológicos en pos de formular la construcción de la antítesis de la figura del traidor. Es desde esta última cuestión a partir de la cual podemos

---

comenzar a problematizar el lugar que Gleyzer le concede a la técnica formal que utiliza, y cómo esta puede leerse en los términos de una política revolucionaria intrínsecamente vinculada a la que se planea desde un nivel del contenido del film.

### **Uso de la temporalidad / mirada crítica del devenir histórico de la traición:**

#### *Descripción general:*

El film cuenta la historia del devenir político-personal de un personaje: Roberto Barrera, en un diálogo constante entre la vida de este hombre y las situaciones que se dan en la Argentina entre los años 1955 y 1972. Este diálogo se establece a partir de un ida y vuelta del relato temporal ubicando el tiempo actual de la historia en el año 1972 pero remontándose constantemente hacia el pasado, desde los recuerdos de los protagonistas, comenzando dicha mirada retrospectiva en el año 1955; cuando a partir del golpe antiperonista comienzan las acciones militantes de un Roberto Barrera, mostrado como un obrero de una fábrica muy respetado por sus compañeros por su honestidad y su actitud combativa frente a la patronal. Empieza desde aquí la lucha de este obrero peronista por recuperar los sindicatos, perdidos "en manos de los gorilas"(sic).

#### *Análisis de la alternancia temporal y sus ritmos: secuencias de pasaje presente/pasado:*

La narración de la película comienza desde un tiempo presente en el cual el personaje de Roberto Barrera ya se presenta como un "burócrata sindical" consolidado esto se desprende desde las primeras escenas a partir de la contraposición de esta figura y la de un conjunto de trabajadores combativos disidentes del gremio que toman la fábrica FIPESA, a quienes Barrera denomina "provocadores infiltrados, troscos con la camisetas de peronistas". Por su parte estos personajes aparecen gritándole a Barrera y sus matones "¡traidores!" y repartiendo volantes -que merecen los primeros planos de la cámara- que denuncian la traición de Barrera como sindicalista, además de mostrarse desde planos detenidos -no rápidos que dificulten la lectura- carteles en las paredes de la fábrica tomada con la consigna "Muera Barrera, viva el sindicalismo de base"

El primer corte temporal y remisión al pasado, viene dado a partir de un momento narrativo en el cual el personaje de Barrera ve a través de la ventanilla de su auto pasar caminando por la vereda a su propio padre, quien funciona en su memoria como un objeto metonímico que dispara sus recuerdos hacia el año 1955 y la experiencia del movimiento obrero tras la llamada "Revolución Libertadora" hecho histórico que es narrado por el cineasta a partir de poner en pantalla imágenes de archivo del suceso.

Se retoma el tiempo presente, en el cual se narra el autosecuestro del burócrata como táctica para lograr ganar las próximas elecciones en el sindicato. Hay un nuevo viaje al pasado -hacia 1956- pasaje logrado otra vez desde el recuerdo del protagonista, ahora en una situación de recuerdo del pasado desde su historia personal amorosa con el personaje de Paloma, su primera novia y su amante del presente, con quien engaña a su esposa del presente: Chela. Este manejo de la temporalidad en alternancia entre el presente y el pasado del personaje deja entre ver los inicios de la vida política de este sindicalista hacia 1957.

A partir de remitirse al año 1957, la temporalidad comienza a manejarse linealmente, ubicada desde el pasado y sin hacer alusión al presente durante una importante cantidad de escenas. Pasa el relato desde sucesos del año 1957 hasta 1963, desde este fragmento de la película que expresa cierta "linealidad" inmersa en la constante alternancia; se intenta mostrar el proceso de traición de este dirigente hacia las bases, a partir de poner en evidencia como con el tiempo Roberto Barrera se va alejando cada vez más de la lucha por la defensa de los trabajadores, y se va acercando (a partir de su pertenencia orgánica en el sindicato) hacia la lógica de corrupción en sus prácticas y afinidad hacia un tipo de vida burguesa y hacia la complacencia de los intereses de los empresarios capitalistas con los cuales realiza sus negociados.

Una vez que Barrera consigue la dirigencia de su sindicato hacia 1959, comienza de forma acelerada la escalada de actos de corrupción (que se expresan también desde la forma ágil que adquiere ahora el relato, que de manera lineal permanece durante varias escenas en el tiempo pasado) y de traición hacia las bases obreras; conseguirse "muchachos para la protección" y hacer "guita negra" se vuelve

imperioso para este sindicalista que entiende que desde el gremio se debe "mantener a los trabajadores contentos": con campos de deportes, lugares de veraneo etc....aunque, también es consciente que "si se organiza un plan de lucha, el gobierno bloquea los fondos del sindicato" frente a esta disyuntiva traicionar todas las luchas en defensa de la fuente de trabajo y las tomas de fábricas, parece ser la opción de este burócrata.

Paralelamente a todo el relato político se establece una reconstrucción de las vidas privadas de los personajes haciendo hincapié en la doble vida amorosa de Roberto Barrera (las traiciones se dan también en el plano personal) Mostrando como vive este burócrata sosteniendo por un lado una familia "tipo" de clase media acomodada, pero asimismo cargando una historia paralela con Paloma, su amante de toda la vida, testigo del devenir de la persona de este sindicalista y de su proceso de corrupción y olvido de sus utopías originales.

Resulta interesante no solo ver como el recorrido histórico que plantea Gleyzer funciona desde un ángulo acusador, y develador del proceso de corrupción política del personaje, sino también como se recrean distintas escenas de diálogos de trabajadores entrados en edad y que han vivido parte de la historia del movimiento obrero argentino, posicionados también como "voces críticas" hacia estas traiciones sindicales que han experimentado con los años a través de sus propios recorridos vitales.

### **Prácticas del traidor/ entre la luz y la oscuridad, lo público y lo privado:**

Intentaremos, en este análisis, compilar el repertorio de algunas de las prácticas que se van mostrando sucesivamente en este film:

*Simulación:* Práctica dirigida hacia las bases obreras, que se evidencia en sus discursos electorales demagógicos en el marco de asambleas públicas. Desde las simbologías y las imágenes se puede ver la identidad que intenta establecer Gleyzer entre el sindicalista (traidor al movimiento obrero) y Perón. En los discursos de Barrera la foto de Perón se ubica detrás de él, como apadrinándolo; a su vez, una vez ganadas las elecciones del sindicato, desde sus adeptos se escuchan los cantos de: "*Barrera y Perón, un solo corazón*". También la simulación se ve en la escena montada (de día) como un auto secuestro (estas escenas están musicalizadas creando



sensación de suspenso similar a los policiales norteamericanos) para victimizarse en vísperas a las elecciones del sindicato, y poder así ganarlas.

*Delación, tortura y represión a obreros\_combativos:* Ante la situación de simulación de su propio secuestro, Barrera manda a dar los nombres, a la policía, de los obreros más combativos y opositores a su lista a quienes acusa de ser responsables de su ficticia desaparición. Acto seguido se muestran escenas de tortura con picana eléctrica a un trabajador. Otra situación similar se da cuando desde los matones de Barrera se golpea hasta la muerte a otro obrero, el personaje de Domínguez, que lo enfrenta desde el planteo de un movimiento más combativo y cercano a las bases. Estas tomas tienen una fuerte carga expresiva desde la oscuridad profunda de las imágenes.

*Alianzas con la patronal:* A través de este film se intenta desnudar las relaciones que se establecen entre el sector empresarial y el sindical. En reiterados episodios se muestra como el sindicato funciona bajo una lógica corrupta, y siempre dejando de lado los intereses de los trabajadores, operando en detrimento de estos y a favor de la patronal; la cual, asimismo confía en el poder sindical como facilitador del ejercicio de la continua explotación de los trabajadores. El siguiente dialogo - que se lleva a cabo en un espacio privado y no público- grafica muy bien los negociados entre ambos sectores:

Empresario-"Hay que despedir 200 operarios, como se hace es lo que hay que discutir"

Barrera-"Esto se resuelve siempre de la misma manera, uds. llama al obrero, y le ofrece un arreglo con indemnización; no hace falta darle el 100% con un 70% esta bien Nos dan un 20% para nosotros y uds. aún salen ganando un 10%."

E-"Me parece mucho, Barrera Tratemos que el porcentaje de uds. no exceda un 10% "

B-"Mire, por un 10% este negocio no nos interesa, tenemos que repartirlo con la comisión interna de la fabrica...y que nos queda para nosotros No, No, No puede ser, ni hablar..."

E-"¿Qué le parece si fijamos una cifra de \$ 20.000 por cada operario que despedimos?"

B-"Uds. tuvieron una experiencia nefasta por no tratar con nosotros, Les ocuparon la fábrica, perdieron millones en eso; y ahora me viene a pichulear \$5 o 10.000...pero en fin...dejémoslo en \$ 20.000 por cabeza. Ah! hay que ponernos de acuerdo en que vamos a decirle a la gente, tenemos que ser tácticos en eso...convencerlos de que los juicios son

costosos, lentos e inseguros, y que en cambio guita fresca es guita fresca  
¿Trajo la lista de los 200 tipos?"

E-"Si, sírvase..."(entregándole a Barrera la lista)

B-(mirando la lista con detenimiento)"He Noo!! Uds. no pueden echar a todos activistas de nuestra lista!...en cambio no veo ni a Bravo, Herrera, Campucheli que son todos comunistas reconocidos! Pero uds. no saben ni lo que tienen adentro!!"

*Alianzas con el sector militar y el gobierno de turno:* En dos momentos de la película se grafican este tipo de alianzas, primero desde un diálogo entre un militar y Barrera antes del golpe de Onganía en el cual el militar le pide que desde el sindicato organice un plan de lucha y agitación que deteriore al gobierno. En segundo lugar, este tipo de alianzas se muestra en una de las últimas escenas entre varios sindicalistas y un personaje representando a un Lanusse muy preocupado por la conmoción social del momento, y pidiendo el compromiso del sector sindical para "calmar las aguas". Desde ambas se establece el contraste entre los ambientes privados en los cuales se llevan a cabo estas escenas y los ambientes públicos. La escena donde se simula la conversación entre Lanusse y los "burócratas sindicales" se desarrolla en un jardín de una mansión privada, y es contrastada con una escena de una fuerte movilización - con importante presencia de montoneros- en las afueras de la misma, en un escenario público de una calle. Las traiciones se dan "a puertas cerradas" pareciera estarnos diciendo Gleyzer.

*Alianzas con el imperialismo estadounidense:* Se refleja en un diálogo entre un empresario norteamericano y Barrera, en el cual el primero se ofrece a darle plata y a formar futuros sindicalistas argentinos en Estados Unidos planteando que: "El movimiento sindical del mundo libre es importante para el mundo democrático" además de recordarle a Barrera que ambos tienen un mismo enemigo "el comunismo extranjerizante y apátrida totalmente ajeno a nuestro estilo de vida"

Observamos como desde lo formal se establece el juego de iluminar las prácticas de simulación y demagogia del sindicalista, ubicándolas asimismo espacialmente en lugares públicos y ampliamente iluminados. En contraposición a las prácticas que son narradas desde ambientes lúgubres, de penumbra, cerrados o que directamente son mostradas desde una oscuridad casi absoluta desde donde solo se

exponen los gritos y los golpes de las que por lo general resultan ser escenas de tortura y "apriete" de los matones de Barrera hacia obreros más combativos y disidentes del gremio. Resulta necesario introducir al análisis algunos planteos teóricos del autor Caparrós Lera <sup>7</sup> que nos advierte que desde un espacio fílmico cerrado podemos generar efectos de angustia, tensión, abatimiento o depresión; en tanto desde los abiertos -aquellos que Gleyzer elige para narrar los momentos de evidente mentiras y simulación del traidor para con las bases- se puede producir efectos de tranquilidad o armonía. Desde este diálogo de espacio-luces y sombras planteado por el cineasta r en términos de contraste se establece la mirada crítica que revela que la verdad no brilla en la luz tranquilizadora del día, sino que se oculta tras lo oscuro de, por ejemplo, una sala de torturas.

### **Recursos fílmicos en la conformación de la antítesis de la figura del traidor:**

La construcción de la figura antagonista del traidor, la podemos rastrear desde muchas escenas de la película y desde diversos elementos arquitectónicos que utiliza Gleyzer a lo largo de la trama ficcional que nos presenta. Nos abocaremos a la puntualización algunos ellos:

La alusión al Cordobazo - como hito histórico referente de prácticas sindicales de tipo clasista-combativas<sup>8</sup> y no burocratizadas- se nos plantea desde el relato, como un referente antitético hacia las prácticas y políticas de la traición sindical, entre otras cosas .El relato de la historia ficcional se detiene y deja paso a imágenes documentales de escenas de violencia callejera, de los enfrentamientos ocurridos en Córdoba en el '69 y en el '71 estas escenas son musicalizadas con la canción "La marcha de la bronca" creando una especie de "video clip" que se impone desde un corte abrupto de la narración de la historia ficcional y dándole paso a estas imágenes

---

<sup>7</sup> Caparros Lera, "Análisis crítico del cine argumental" en Revista *Historia, Antropología y fuentes orales*, nro 18, Barcelona, 1997

<sup>8</sup> Daniel James plantea que la relevancia del Cordobazo se puede leer en varios aspectos: como desprestigio de la imagen del régimen de Onganía y su posterior decadencia, como muestra del aislamiento de un Estado carente de legitimidad y separado de amplios sectores de la sociedad argentina; viéndose en los hechos de Córdoba el desborde de los canales de protesta y la imposibilidad de institucionalizar la misma, y como un hecho que evidenció e intensificó la crisis del liderazgo sindical peronista a partir del surgimiento de nuevos actores protagonistas de la protesta: las bases trabajadoras y nuevos dirigentes sindicales comprometidos con ellas, a partir de lo que el autor

de archivo fuertemente connotadas<sup>9</sup> desde una selección, una musicalización y una ubicación específica en la economía del relato. Luego de esta alusión, se retoma la historia de Barrera, mostrando como, a partir de este suceso el personaje dobla su seguridad personal por miedo. Asimismo se puede ver, desde un dialogo que mantiene con un dirigente sindical de la CGT de los Argentinos, como se niega a solidarizarse, desde su sindicato, con las medidas tomadas desde Córdoba:

Sindicalísta de la CGTA-"Es el momento de no dejar sola a Córdoba, de hacer el Argentinazo, el pueblo va a salir a la calle de todas formas, con los dirigentes a la cabeza o con la cabeza de los dirigentes!!  
Barrera-"¿Pero... y si saco a la gente... después quién la para?!!

Evidentemente, la gente en la calle ponía incomodo no solo al gobierno, no solo a los empresarios, sino también a ciertas formas de sindicalismo que ya poco tenían que ver con la defensa de los intereses de las bases obreras, nos plantea Gleyzer.

Otra forma de construcción del antagonista del traidor sindical se nos plantea hacia el final de la película desde el contenido argumental. Gleyzer va mostrando distintas reuniones de trabajadores que explicitan su oposición hacia la burocracia sindical en general y hacia Barrera en particular:

Obrero1-"La tarea de los burócratas es la de frenar nuestra bronca, la única manera que tenemos de enfrentarnos es organizarnos desde abajo, desde nosotros, no tenemos porque siempre aguantar el verticalismo, que las cosas vengan desde arriba. Y no solamente para pelear por un aumento, sino para luchar por cualquier cosa. La lucha económica y la lucha por el poder político es una sola. ¿Qué pasa cuando vamos y pedimos un aumento? Los burócratas, los Barrera, no están de acuerdo; la patronal se enoja...y el gobierno que está con ellos nos manda la cana."[...]

Obrero2-"Estamos creando a nivel nacional una tendencia clasísta, [...] inclusive cambiamos de método, porque la burocracia nos ha matado a muchos de nuestros compañeros, nosotros vamos a emplear los mismos métodos"

Obrero3-"Todo eso está muy bien compañero pero hasta tanto nosotros no organicemos la violencia de los desposeídos, de los explotados en contra de la violencia reaccionaria; el sistema va a seguir ejerciendo su violencia impunemente como en el caso de Trelew[...] y creo que la medida concreta que debemos tomar es la de organizar nuestra violencia; pero no para que quede como revancha, sino con la perspectiva de formar el

---

denomina "el clasismo y el sindicalismo de liberación" Daniel James, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora. 1946-1976*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1990, pp287-329

<sup>9</sup> Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Ed Paidós, 1986

Ejercito Revolucionario que defienda los intereses de las clases desposeídas"

Es quizás sobre final de esta historia donde más se deja a la luz la línea política de Raymundo Gleyzer, y su vínculo militante con el PRT-ERP<sup>10</sup>; diálogos entre trabajadores sobre la cuestión de la violencia armada, sobre la necesidad de llegar a las mayorías a partir "volantear en cada casa de cada compañero" y sobre todo a partir del desenlace de esta ficción con el asesinato del burócrata Barrera por parte del llamado "comando obrero Rosales-Saldaño" y una voz en off simulando un comunicado de dicho comando planteando su "incorporación a las fuerzas guerrilleras argentinas" y llamando a "liquidar a la burocracia sindical cáncer del movimiento obrero" .

La conformación de estos últimos personajes, la densidad de sus diálogos, el fuerte contenido marxista y guerrillero de sus planteos se contraponen al estereotipo de obrero peronista que predominó durante toda la película.

Desde la instrumentación final de estas escenas llaman mucho la atención los recursos técnicos utilizados: una voz en off irrumpiendo violentamente para concluir la historia desde un mensaje político fuertemente explícito, una musicalización adoptada propia de películas policiales hollywoodenses, la edición de un video clip con las escenas de archivo del Corbobazo. Parecería que estuviéramos frente a una apropiación de técnicas cinematográficas cercanas a la gran industria del cine norteamericano, cabría pensar la hipótesis de que desde la apropiación formal de estas técnicas, podemos decodificar también un planteo político. Para configurar la función antagónica del burócrata sindical, -función más cercana a los planteos del marxismo y no del peronismo- Gleyzer se apropia de determinado lenguaje cinematográfico propio de Hollywood y revoluciona su contenido.

## **El trabajo de realización de la película y sus horizontes de exposición**

---

<sup>10</sup> Podemos ensayar una explicación haciendo alusión a la influencia de la política del PRT-ERP sobre Raymundo y la política de inserción del partido entre las masas obreras. Sobre este punto el autor Pablo Pozzi plantea como desde el PRT-ERP se promueve la formación del Movimiento Sindical de Base cuyo objetivo radicaba en articular la oposición antiburocrática de la base gremial sirviendo asimismo como embrión de un frente sindical clasista. Pozzi, Pablo, *Por las sendas argentinas...El PRT-ERP, la guerrilla marxista*, Eudeba, Buenos Aires, 2001, p 194

En cuanto al trabajo de armado argumental de la película, resultan interesantes no solo la elección de las prácticas de la burocracia sindical que se relatan, sino también la forma que buscaron Gleyzer y su equipo de trabajo para lograr una fidedigna representación cinematográfica de ellas. Relata Álvaro Melián<sup>11</sup> que muchas de las prácticas del burócrata que aparecen narradas en la película fueron extraídas de casos de la vida real, de noticias de la actualidad de ese momento que salían en los diarios:

"El cuento de Victor estaba inspirado en un hecho verídico, el auto secuestro de Andrés Framini. Parece que para ganar las elecciones Framini se inventó un auto secuestro, hizo todo un teatro con eso. Victor lee en el diario ese asunto y se asusta. Entonces escribe un cuento que estaba bastante bien: el tipo se auto secuestra y se queda un fin de semana encerrado con la amante, para que sus compañeros de lista utilicen el hecho, denuncian a la oposición de la otra lista sindical y así ganan la elección [...] Era el tipo de operaciones que se producían siempre dentro de la burocracia sindical: no es que todos se auto secuestraban, pero hacían obras por el estilo[...] Estuvimos como seis meses hablando, entrevistando toda clase de personas, mucha gente de fábricas, trabajadores de todo tipo, jefes de personal, gerentes, empresarios.[...]El asunto era hacer una película, así que, aunque hablamos con algunos historiadores, lo que más habíamos buscado durante la investigación eran anécdotas, costumbres, incluso chismes. Hubo empresarios amigos que nos contaban cómo negociaban con los burócratas, cuánto les pagaban las coimas, cual era el lenguaje. Todo lo quedó es prácticamente textual. Lo que dice Lanusse proviene de sus discursos; lo que dice el representante obrero en el entierro de Barrera es el discurso que hizo Rucci cuando mataron a Alonso...Dejamos poco espacio para la libertad poética."<sup>12</sup>

Peña y Vallina plantean que, en *Los Traidores* lo que se termina fingiendo es la ficción al utilizarse hasta las últimas consecuencias las técnicas de reconstrucción ensayadas por muchos documentalistas.

Como venimos planteando insistentemente, si una de las consideraciones del cine es la de analizarlo en su estilo narrativo peculiar, debemos introducirnos en éste, debemos verlo desde la estética particular que muestra. Sobre esto último, Peña y Vallina observan como dato importante la "insistencia casi obsesiva de definir como espacio geográfico una Buenos Aires cotidiana, no pintoresca y de verosimilitud

---

<sup>11</sup> Cineasta miembro-fundador (junto con Gleyzer y otros) de Cine de la Base; y además uno de los guionistas de *Los Traidores*.

<sup>12</sup> Entrevista a Alvaro Melián extraída de: Peña y Vallina, *Op Cit*, pp 95-98

incuestionable" Los escenarios eran todos reales, casas de familia, fabricas verdaderas de amigos empresarios que les prestaban no solo las instalaciones sino también les permitían que filmen con los mismos operarios que trabajaban allí. ¿Se busca generar la empatía del relato con la vida del obrero-espectador para el cual esta dirigida y pensada esta película? cabría preguntarse... No todos los protagonistas de la película eran actores, la mayoría no lo eran. Se trata asimismo, de manejarse si guión apelando a la espontaneidad de quienes actuaban. Gleyzer era reacio a dar el libreto a los actores, por una cuestión de seguridad:

Nerio Barberis-"Por temor, por problema de seguridad Raymundo no dio el guión a los actores. Tenía miedo y no sabía que podía pasar [...] Él tenía un objetivo claro: había que hacer la película y él iba para adelante. La dictadura de Lanusse fue una época más blanda, de cierta apertura, pero si te agarraba la policía igual te cagaba a patadas"<sup>13</sup>

Recurrentemente en la obra de Gleyzer se observa el afán por lograr una verosimilitud exacerbada, un *efecto de lo real*<sup>14</sup>. Los recursos que utiliza en tal sentido lindan con trabajos de investigación similares a los que realizaría cualquier historiador (manejo de entrevistas, fuentes provenientes de la prensa, visual y gráfica entre otros)

La película Los Traidores fue realizada y luego difundida desde la clandestinidad. La producción del film fue hecha por un norteamericano, Bill Susman, un amigo de Gleyzer quien ya había financiado al cineasta en otras de sus producciones. De todas maneras el dinero para dicha producción no dejaba de ser escaso, cuestión que llega a afectar la calidad estética de la película.

Alvaro Melián- "Al filmar, Raymundo recuperaba su practica de cameraman de noticiero. Filmaba con ese ritmo, había pocas repeticiones...Como se usaba sonido directo, los problemas principales eran los ruidos, pero en otro sentido era un trabajo muy ágil. "

Victor Proncet- "[...] No teníamos guita para grabar. Es música tomada de otras películas que había hecho yo, o de teatro. Y la compaginación la hicimos de madrugada en Alex, con Oscar Montauri, en la moviola de Ayala y Olivera, que no sabían nada"

---

<sup>13</sup> Peña y Vallina, Op cit, pag 106

<sup>14</sup> Barthes, Roland, "El efecto de lo real" en Lukacs, G y otros, *Polémica sobre el realismo*, Ed Buenos Aires, Barcelona, 1972, pp 141-155

Nerio Barberis-"A mi me toco tratar de arreglar el sonido en la mezcla, Era un desastre el sonido, así que en cada secuencia había que cambiar la ecualización"<sup>15</sup>

El revelado de la película se realizó en Estados Unidos para que el material no circulara por el país, a partir de un arreglo que hace Gleyzer con gente de Aerolíneas el material filmado se mandaba a Norteamérica y volvía ya listo a la semana siguiente.

La película fue legalizada en 1973 en el lapso en que Octavio Getino fue interventor del Ente de Calificación, Gleyzer quería un certificado de exhibición que le permitiera mostrarla con cierta legalidad para que fuera nadie preso. La proyección de la película también se hacía clandestinamente, se rompían las formas convencionales de presentación de películas en salas de cine. Se seleccionaban los públicos y los lugares de proyección tácticamente:

Juan Greco-"Empezamos a trabajar en dos líneas. Por un lado estaban las proyecciones-pequebú-, que se hacían entre la clase media, cobrando una colaboración. Íbamos a Barrio Norte, se juntaban cuarenta personas, pasábamos la película y después, por supuesto, había whisky, masitas y en el debate todos tenían pipa. Era toda una reunión social. Junto con esto estaban las proyecciones que se hacían en las facultades de Derecho, Ingeniería, Medicina [...] Por otro lado, estaban las villas y los barrios obreros. [...] Fuimos varias veces, (ahí no se cobraba, es obvio), se armaba la proyección y yo tengo los recuerdos más hermosos de los debates que salían allí. Nos cuidábamos mucho, respetábamos, porque la mayoría de la gente era peronista. Terminaba la película y hablábamos sin bajar ninguna línea. Ahí veías el valor de Los Traidores; la gente se identificaba, identificaba a los personajes, se hacían discusiones políticas hermosas. Nosotros no capitalizábamos esa acción, la capitalizaba la gente. Éramos mediadores y hablábamos a través del cine"<sup>16</sup>

## **Reflexiones finales**

Los recursos adoptados para la realización y exhibición de la película fueron parte de una lucha política asumida desde una producción artística que quería ser revolucionaria: altas condiciones de clandestinidad, utilización de pocos recursos,

---

<sup>15</sup> Peña y Vallina, Op cit, p 110

<sup>16</sup> Peña y Vallina, Op Cit, pag 149



búsqueda de espacios de revelado del material fuera del país, no divulgación de guiones etc....El contenido de la película *Los Traidores* en sí mismo es un recurso de combate ideológico para plantear una mirada alternativa de la realidad, o a decir de Gleyzer : "un arma de contra información para las bases" Y observamos, a lo largo de este trabajo cómo técnica formal que se adopta para contar la historia, es en sí misma un contenido revolucionario, y que ambos niveles forma-contenido no pueden ser disociados uno del otro . Desde la estructura temporal del film, podríamos concluir que se nos plantea la Historia como herramienta de la clase obrera para desnudar el devenir de sus "traidores" y desde la apropiación de técnicas cinematográficas cercanas a la gran industria del cine norteamericano podemos pensar una apropiación simbólica de los medios de producción de la gran industria capitalista cinematográfica sin otro objetivo que el de revolucionar su contenido y volcarlo en favor de las luchas de los trabajadores.

Vemos asimismo, la lucha política en la concepción del "cine como agente de la historia" donde lo revolucionario de este cine militante no solo yace en su materialidad sino también, y sobre todo, en su proyección, en los públicos elegidos, en la "audiencia estratégica" a la cual, va dirigido el debate llevado por *Los Traidores*.

La "peligrosidad" de este cine militante fue intuida por las fuerzas represivas del Estado quienes, una vez capturada la llamada "película del ERP", comienzan a perseguir a sus realizadores y protagonistas. El actor que interpretaba al obrero torturado *Solí*, es detenido por la policía...tuvo que actuar un ingenuo, tuvo que decir que no sabía de que trataba la película, que él solo era un contratado. Otros implicados estuvieron mucho tiempo sin trabajo ( Raúl Fraire, Sara Bonet), otros detenidos y luego liberados, como el caso de Luis Politti. Con quien se dio el mayor enañamiento fue con Raymundo, a quien se lo vio por última vez en el centro clandestino de detención El Vesubio. El resto del grupo del *Cine de la Base* tuvo que exiliarse.

## **Bibliografía**

Adorno, Theodor W. "Lukacs y el equívoco del realismo" en Lukács, G. Y otros, *Polémica sobre el realismo*, Ed Buenos Aires, Barcelona, 1972

Alegre, Sergio, "Películas de ficción y relato histórico" en Revista *Historia, Antropología y fuentes orales*, nro 18, Barcelona, 1997

Barthes, Roland, "El efecto de lo real" en Lukacs, G y otros, *Polémica sobre el realismo*, Ed Buenos Aires, Barcelona, 1972

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Ed Paidós, 1986

Caparros Lera, "Análisis crítico del cine argumental" en Revista *Historia, Antropología y fuentes orales*, nro 18, Barcelona, 1997

Daniel James, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora. 1946-1976*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1990

Ferro, Marc, *Diez Lecciones sobre la historia del siglo XX*, Ed siglo XXI, Buenos Aires, 2003

Peña, F.M y Vallina C. *El Cine Quema Raymundo Gleyzer*, Ed DeLa Flor, Buenos Aires, 2000

Pozzi, Pablo, *Por las sendas argentinas...El PRT-ERP, la guerrilla marxista*, Eudeba, Buenos Aires, 2001

## **Fuente:**

*Los Traidores* (1973)