

## Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973)

Mariano Mestman<sup>1</sup>

La clave para una comprensión de la historia cultural de los últimos  
doscientos años es la discutida significación de la palabra *popular*  
Raymond Williams (*Cine y Socialismo*, 1985)

A comienzos de la década de 1970, mientras el grupo Cine Liberación consolida su acercamiento al Movimiento Nacional Justicialista y su alineamiento bajo el liderazgo de Juan Domingo Perón, comienza a configurarse un núcleo vinculado a la izquierda marxista del PRT-ERP, articulado en torno de Raymundo Gleyzer. Tras la experiencia de *México, la revolución congelada* (1970), un largometraje documental realizado con su compañera Juana Sapire y Humberto Ríos, y que podría ubicarse en el inicio de su etapa más militante, Gleyzer regresó a la Argentina y junto a Alvaro Melián y Nerio Barberis se vinculó al PRT con un breve pasaje por el FATRAC, ya en su momento de disolución. Luego llegarían las tareas de propaganda como los *Comunicados del ERP* núm.2 y núm.5-7 (1971/1972). Inmediatamente después comenzaría la realización del largometraje ficcional *Los traidores* (1973), en cuyo proceso se conformaría el grupo Cine de la Base.

Pero la coyuntura aún represiva en que se realizó *Los traidores* no facilitaba una relación frecuente, periódica entre el grupo realizador y el Partido, verificándose una suerte de “desvinculación práctica”. En este sentido, podemos pensar que *Los traidores* conjuga de algún modo lineamientos generales de la línea partidaria (no sin tensiones, como veremos), con discursos epocales que la trascendían y con la dimensión “cinematográfica” del proyecto de Gleyzer, quien escribió el guión junto a Melián y Víctor Proncet, en base a un breve cuento de éste y tras una extensa investigación sobre la realidad sindical argentina.

□

<sup>1</sup> Investigador del CONICET y el Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA.  
Este artículo fue originalmente publicado en 2008 en: Nuevo Mundo Mundos Nuevos [París, en línea diciembre 2008]. URL:<http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>.

## I. Opciones narrativas

A partir de un asunto sencillo -el autosequestro de un dirigente sindical, Roberto Barrera, en vísperas de las elecciones en su gremio- el film recorre casi dos décadas de historia argentina, desde la caída del peronismo en 1955 hasta los primeros años setenta, en que tiene lugar el episodio central. Así, tras una rápida presentación del clima social y gremial en que se producen las elecciones en el sindicato (las tensiones entre la burocracia y activistas opositores), el autosequestro ubica al protagonista durante cuatro días en una casa en las afueras de la ciudad junto a su amante, para culminar con su regreso y el festejo por el triunfo, empañado por su ejecución a cargo de un grupo armado. En ese recorrido la película repasa los momentos más significativos de la historia sindical y política, a través de un relato discontinuo en el que los recuerdos del protagonista (u otros) se insertan con flashbacks o relatos sucesivos que permiten narrar su trayectoria de un modo atractivo y accesible para el espectador, siguiendo la cronología de los hechos históricos. Es decir, el camino recorrido por un joven militante combativo iniciado y fogueado en la Resistencia Peronista, que se convierte en un delegado sindical “duro” que defiende a sus compañeros tanto como a su líder en el exilio, y a través de un proceso de burocratización durante los años sesenta termina aliado a empresarios y militares, traicionando a su clase.

Según recuerda Alvaro Melián<sup>2</sup>, el interés por el tema surgió en una conversación con el legendario documentalista Joris Ivens. Junto a Gleyzer, lo habían visitado en París. Ivens les habló de su asombro por el fenómeno del sindicalismo burocrático argentino y los motivó a abordarlo. Al mismo tiempo, para estos militantes de la izquierda marxista era la oportunidad de presentar una perspectiva opuesta a la retórica de las películas militantes peronistas, y desarrollar en cambio la tesis del obstáculo (la “barrera”) que la burocracia sindical representa para el avance de los trabajadores.

A diferencia de los materiales fílmicos que hasta allí habían realizado, en este caso se

□

decidieron por recurrir a la ficción. Esta opción se justificaba por dos razones principales. Por un lado, porque percibían cierto límite en el documental (contra)informativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de género 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. Por otro lado, por la dificultad de indagar sobre la burocracia sindical argentina desde el documental, dado el escaso material testimonial disponible -reducido a actos o entrevistas en las que se desarrollaba toda una retórica característica pero que podía aportar poco al análisis del fenómeno-, así como la imposibilidad de conseguir ubicar la cámara en los lugares donde pudiera emerger esa "verdad oculta" tras las apariencias "actuadas" por la burocracia.

En este sentido, un film argumental de base testimonial pero con todos los aportes de la ficción narrativa, resultaba lo más apropiado; una historia en clave dramática que permitiera profundizar en las diversas dimensiones del fenómeno y la figura del "traidor".

La bibliografía existente insiste en esta decisión<sup>3</sup>. Asimismo, junto a las anécdotas relatadas por Nerio Barberis y otros sobre el desinterés de Gleyzer por discutir el problema de la renovación del lenguaje en lo inmediato y priorizar la comunicación con un público popular relegando la discusión "teórica" a un momento posterior, hay por lo menos tres importantes fuentes contemporáneas al film: la entrevista al grupo en la revista venezolana *Cine al Día* (setiembre 1974)<sup>4</sup>; la realizada por Peter Schumann en febrero de 1974 a Gleyzer en la casa de su amigo y colega Humberto Ríos<sup>5</sup>; y las posiciones públicas de Gleyzer en la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia), de 1973.

---

2 Entrevista con el autor, Buenos Aires, 30 de agosto de 1993.

3 Remitimos al libro de Peña y Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer* (Bs.As., De la Flor, 2000); la compilación de documentos sobre el cineasta publicada por Cinemateca Uruguay (Montevideo, Cinelibros n.5, 1985); el artículo de Silvia Schwarzbock en el libro de Sartora y Rival, *Imágenes de lo real* (Bs.As., Librería, 2007); Getino y Velleggia, *El cine de las historias de la revolución* (Bs.As., Grupo Altamira, 2002); los artículos de Bernini en la revista Kilómetro 111, n.2 y n.3.

4 "La traición de la burocracia sindical. Entrevista al Grupo Cine de la Base", en: *Cine al día*, n.19, Caracas, marzo 1975 (Realizada el 28/9/74 a varios miembros del grupo).

El Festival de Pesaro fue el evento internacional más importante para el cine político argentino. Allí se había estrenado con gran éxito en 1968 *La hora de los hornos* y por allí pasarían casi todas las películas militantes argentinas durante una década. Fue en ese ámbito, donde Gleyzer defendió la opción narrativa del film y comentó que además el grupo trabajaba en una fotonovela, formato que caracterizó – conciente de la provocación- como “instrumento de la colonización cultural” y “degeneración del pensamiento humano”<sup>6</sup>. La idea del recurso a éste y otros formatos o géneros populares está presente también en una nota de Cine de la Base en la revista *Nuevo Hombre* (núm. 54, 4/1/74), en la que se explicita la importancia del cine, la historieta y la fotonovela para propagandizar las ideas socialistas.

Algunos años más tarde y en otro contexto, Raymond Williams realizaría una reflexión que resulta apropiada para pensar en la opción narrativa de *Los traidores*. En su ensayo “Cine y Socialismo”, Williams recuerda que la izquierda vio desde temprano al cine como un arte “inherentemente popular y en ese sentido democrático”, contra las barreras impuestas por la educación y las formas culturales elitistas. Y sostiene que en un segundo momento, “el cine, como el socialismo mismo, fue visto como el precursor de un nuevo tipo de mundo, el mundo moderno: basado en la ciencia y la tecnología; fundamentalmente abierto y móvil, y por lo tanto no sólo medio popular sino dinámico y tal vez hasta revolucionario”. Ante esto, se pregunta acerca del sentido de estas argumentaciones luego de setenta y cinco años de desarrollo primordialmente capitalista del cine, y si por ello deberían arrojarse al “basurero de la historia”<sup>7</sup>. Luego de un recorrido por la significación del término “popular” (entre la política, el arte y el comercio), Williams advierte que “en la práctica del cine (...) hay formas accesibles que ya son parte de esa larga composición de lo popular que con demasiada ligereza se desecha como arte comercial”. Y se pregunta, “¿Quién, por ejemplo, podría encontrar una forma más

---

5 Incluida como material extra en una versión del film en circulación en dvd.

6 Sobre la presencia de Gleyzer en Pesaro, 1973: M. Mestman, *Postales del cine militante argentino en el mundo*, en Revista *Kilómetro 111*, Buenos Aires, 2001.

7 Williams, Raymond, “Cine y socialismo” (1985). En: Williams, R., *La política del*

apta para la exploración de las instrucciones engañosas (...) que la forma aparentemente conocida de cierta historia detectivesca, historia de espionaje, *thriller*, informe de investigación?”. En este sentido plantea la posibilidad de un camino diferente, en contenido y forma, a través de esos géneros:

“El hecho de que las verdades comúnmente reveladas o expuestas por los mecanismos habituales sean arbitrarias o triviales, o se tramen con seguridad para llegar al peligroso extranjero o al rudo agente enemigo, no debería verse como un obstáculo. Puesto que todas estas formas aparecieron en una cultura radicalmente dislocada que ocultaba la mayoría de las verdades sobre sí misma (...) Hay en este momento delitos y deslealtades ocurriendo a nuestro alrededor, por todas partes, y realmente es necesario *investigarlos, no con la retórica cerrada de una declaración política ya desconocida, sino de las maneras complejas y sorprendentes en que verdaderamente suceden y dentro de un orden social del cual cualquier investigador serio llegará a saber que él es tanto participante como observador idealizado*”.<sup>8</sup>

De algún modo esto último (subrayado nuestro) se hace presente en la opción de *Los traidores*: la conciencia de una realidad que sólo podía ser investigada, representada en su complejidad más allá de las retóricas dominantes en gran parte del documental político contrainformativo.

Pero aún así, ciertas “licencias” tomadas por los realizadores podían resultar extrañas. Es lo que ocurrió con la extensa escena en que Barrera sueña que concurre a su propio entierro. Ambientada en el cementerio, una puesta original, entre surrealista y farsesca, con cuotas de humor negro, dispara contra la decadencia de la clase social gobernante y sus servidores allí presentes (el Secretario General de la CGT, el Presidente de la Nación, el empresario dueño de la fábrica, el gerente general, etc).

El sueño con la propia muerte es un asunto reconocible en la historia del cine, en películas importantes de la renovación sesentista en diversos contextos, como la italiana *Accatone* (Pasolini, 1960) o la argelina *Hassan Terro* (Lakhdar Hamina, 1968). Pero la presencia de este motivo en *Los traidores* se debe seguramente a *Eloy* (1969), el film chileno-argentino de Humberto Ríos (basado en la novela de

---

modernismo, Buenos Aires, Manantial, 1997; 137.

<sup>8</sup> Williams, “Cine y socialismo”, op.cit.; 149.

Carlos Droguett), terminado justo antes del proyecto conjunto en México<sup>9</sup>. En cualquier caso, si bien hay elementos semejantes, no sólo se trata de personajes diferentes, sino que el carácter por momentos desopilante del entierro de Barrera no se encuentra (hasta donde conocemos) en ningún otro film del período.

Tal vez por ello, su fuerte repercusión en la crítica de la época. En la entrevista de *Cine al día*, el grupo Cine de la Base llamaba la atención sobre el cuestionamiento que había recibido esa escena, “algo unánimemente criticado por toda la gente de cine”. Pero consideraba que servía para la comunicabilidad con el espectador popular al que estaba dirigida. También Schumann, en su entrevista a Glezyer, retomaba las críticas que consideraban ese momento “irritante”, “fuera del estilo general de la película” y, en ese sentido, que “no funcionaría”. El cineasta, que atribuía ese tipo de crítica a intelectuales o pequeñoburgueses (berlineses o argentinos), consideraba, en cambio, que la escena funcionaba muy bien en la clase obrera, “que se ríe mucho con esa parte porque allí se ridiculiza al enemigo”. Y continuaba: “En la burla, en la risa que los obreros hacen (...) está la base del entendimiento de que a esa fuerza tan grande que es la burocracia sindical y la burguesía, se la puede derrotar. Es decir, es infundirle a los obreros a través de su propia risa, la confianza en su propia fuerza para derrotar al enemigo”.

## II. Tópicos

A pesar de tratarse de un momento histórico en que los discursos ideológicos reconocen una amplia circulación e incidencia en la práctica política, en la constitución de identidades partidarias, la puesta en escena de *Los traidores* despliega una amplia zona de subtextos que, como observó Sergio Wolf, “dicen más que cualquier declamación”.<sup>10</sup>

Por supuesto, podrían identificarse en el film importantes momentos en que la representación de personajes y situaciones recurre a formas reconocibles en

□

<sup>9</sup> Peña y Vallina (op.cit., 239) también se refieren a la inspiración en el film de Ríos.

<sup>10</sup> Wolf, Sergio, La forma del combate. En: Film, núm. 13, Buenos Aires, abril-mayo 1995; 30.

discursos cifrados y rasgos estereotípicos. Principalmente en la representación de Barrera en situaciones “propias del oficio”, donde las hiperbólicas expresiones gestuales y movimientos corporales<sup>11</sup> así como el vocabulario utilizado remiten a comportamientos (aquí deformados, exagerados) y frases típicas de la ortodoxia sindical peronista. Piénsese por ejemplo en la intervención final de Barrera en la asamblea en que para evitar que la oposición desenmascare una maniobra acordada con la patronal, le envía a su patota. Pero incluso sin que sean trabajados en la línea del arquetipo, sino por el contrario reivindicados, también los discursos revolucionarios epocales se hacen presentes en las voces de los activistas opositores. La asamblea o las reuniones de agrupación constituyen, como se sabe, escenarios privilegiados para los discursos más cifrados, didácticos o articulados en torno a las respectivas ideologías.:

Si bien podría rastrearse ese tipo de discurso en algunas escenas de la vida diaria (familiar, vecinal, laboral), allí en cambio predomina un habla vulgar, cotidiana, un léxico coloquial de la política que se despliega a través de una geografía suburbana (el hábitat de los personajes) que incluye el ferrocarril, la arquitectura fabril, el barrio popular, las viviendas en viejas casonas compartidas, la precaria casilla de abortos clandestinos, el bar como espacio de encuentro y socialización, entre el billar, el café y la ginebra con la radio o la televisión de fondo. Estos elementos, configuran un tipo de representación de la clase trabajadora que va más allá de los momentos principales de conflicto y acción sindical, para incorporar otras zonas del mundo del trabajo más vinculadas a su vida cotidiana y su cultura. Así se ponen en juego significados y valores propios de una experiencia social vivida (que no necesariamente están ya sedimentados en ideologías o integrados en discursos políticos más cristalizados<sup>12</sup>) y que se despliegan en convivencia o en contrapunto con esos otros momentos señalados. En particular con aquellos que remiten a la ideología de la burocracia sindical en su ortodoxia gremial y partidaria, pero también con la cultura de esa burocracia “aburguesada”, diríamos, con consumos

□

11 Pablo Piedras se refirió a las estrategias actorales presentes en el film, en: Los traidores, de Raymundo Gleyzer. Estilos y estrategias de actuación en el cine político. En: Revista Afuera, n.4, mayo 2008.

12 Pensamos aquí en la noción de estructura de sentimiento o del sentir (structure of

“impuestos” por la cultura de masas<sup>13</sup>, y un status de vida que los distancia de su clase para asemejarlos a los empresarios.

Al mismo tiempo, el tratamiento del trabajo industrial y sus conflictos recurre a una serie de tópicos visuales más o menos frecuentes en films sobre el tema.

Algunos de esos tópicos son propios del mundo fabril. Como sabemos, el proceso de trabajo mismo reconoce una escasa representación en la historia del cine; tanto en la ficción como en el documental. Incluso en films políticos abocados al tema, es más fácil encontrar escenas ambientadas fuera del ámbito laboral, que imágenes de éste último. En este sentido, es destacable que *Los traidores* aborde el problema de la productividad e incentivación del trabajo industrial desde dentro mismo de la fábrica.

El film enmarca el asunto en la cuestión más general de la explotación y utiliza escenas de negociación entre patrones y obreros para recordar que el problema de la productividad de la mano de obra no fue un invento de los gobiernos “gorilas”, antiobrerros, posteriores a la caída de Perón, sino que ya se había planteado hacia 1954, al final del gobierno peronista. Este último modo de inserción de la ideología del grupo Cine de la Base en momentos de despliegue de la crónica del conflicto, es solidario con el modo en que se hace emerger en el film las tensiones sobre las condiciones de trabajo.

En dos o tres escenas sucesivas, la película introduce tópicos reconocibles que aborda con sutileza; una puesta que recurre a elementos de contenida comicidad, primero, y patetismo, luego, para desembocar en el estallido del conflicto: Mientras los obreros se encuentran en sus respectivos puestos de trabajo, el supervisor recorre la sala con planilla y cronómetro registrando con minuciosidad la actividad de cada uno. La puesta en escena destaca la contraposición entre la destreza

---

feeling) de Raymond Williams.

<sup>13</sup>Casi al pasar nos enteramos que Barrera lee revistas como Patoruzito o Siete días o que su esposa tiene interés en comprar los tomos de la enciclopedia de cultura general Espasa Calpe porque por el espacio que ocupan quedarían bien en la biblioteca.



obrero y la torpeza del técnico, percibible en su dificultad para moverse en el espacio disponible, en la disposición corporal, los gestos; y alcanza su clímax con agresiones menores a éste último: le susurran un audible “alcahuete” cuando se da vuelta, le tiran algún objeto pequeño desde atrás, le cuelgan un cartelito en el delantal, por la espalda. Todas acciones de una resistencia laboral menor, sencilla, casi adolescente, cuya comicidad se incrementa desde la banda sonora, y que reconoce un momento de tensión cuando al acercarse al delegado Barrera, éste directamente lo corre con su cuerpo. La escena siguiente desplaza la tensión hacia el patetismo referido, porque no se trata sólo del control del trabajador activo, sino de la humillación del desvalido. Cuando el supervisor ingresa a los baños, encuentra afeitándose al encargado de la limpieza (un anciano físicamente disminuido por un accidente en el brazo). E inmediatamente lo lleva con el jefe de supervisores quien le pide que a cambio de no ser despedido haga una lista de quienes concurren al baño y de lo que allí conversan. Y en el mismo momento en que el viejo pronuncia su negativa y le recuerda haber perdido el brazo en el balancín, se escuchan gritos de dolor provenientes de la sala de trabajo (la misma de la escena previa), donde los supervisores concurren para verificar un nuevo accidente. En esta oportunidad, un joven operario cuya mano sale herida del engranaje de la máquina. Allí se despliegan las discusiones entre el delegado Barrera y el encargado de la empresa, Benítez, sobre la gravedad o no del accidente, sobre la responsabilidad del trabajo incentivado.

De este modo, ese momento significativo del film en lo que se refiere a la puesta en escena del conflicto y a la configuración de un Barrera combativo (previo a su burocratización), se construye apelando a un tópico recurrente del accidente laboral fabril: la mano atrapada, cuando no triturada, por la máquina.<sup>14</sup>

Otro tópico presente es aquel que indica que quienes más luchan y reclaman por sus derechos laborales son al mismo tiempo los mejores trabajadores. Esta construcción, que puede rastrearse en diversos films<sup>15</sup>, en *Los traidores* se presenta

□

14 Piénsese el lugar central que ocupa por ejemplo en *I compagni* (Mario Monicelli, 1963).

15 Recuérdese los pescadores detenidos al comienzo de *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948).

a través de su contrario-complementario: la idea de que los peores trabajadores, los menos idóneos, los primeros en ser desafectados en una reducción de personal, serían los vinculados a la burocracia sindical.

Junto a tópicos reconocibles como éstos, en *Los traidores* encontramos algunos motivos visuales también recurrentes en la representación del conflicto gremial.

Por un lado, el film incorpora la secuencia de archivo (televisivo) más famosa del *Cordobazo* (mayo de 1969), aquella que muestra a los manifestantes arrojando piedras a la policía montada que frena su avance, da media vuelta y retrocede a todo galope.

En otro lugar<sup>16</sup> señalamos que casi todo el cine militante argentino posterior al hecho utilizó esa secuencia o afines para simbolizar un “punto de inflexión” en la luchas políticas del período. Y que el elemento distintivo de *Los traidores* es su hincapié en otro punto de inflexión específicamente gremial: el surgimiento del clasismo sindical, que alcanzaría desarrollo en los años siguientes. Es decir, más allá de la interpretación del *Cordobazo* mismo, el evento funciona en la película como catalizador de la línea propuesta de construcción de una opción político-sindical frente a la fortaleza de la burocracia.

Aunque *Los traidores* recurre a material de archivo para evocar sucesos del pasado (los bombardeos a Plaza de Mayo y el golpe militar de 1955) o más cercanos al film (además del *Cordobazo*, también movilizaciones, agitación en las calles, asamblea obrera), en cambio ficcionaliza otro tipo de acción muy presente durante esos años, como las ocupaciones de fábrica.

La respectiva escena, ubicada en el comienzo, presenta la primera acción significativa de confrontación entre los reclamos de las bases obreras y la burocracia sindical. Rodada en su mayor parte desde el exterior de la fábrica, se

□

16 Mestman, M. y Peña, F. M. Una imagen recurrente. La representación del *Cordobazo* en el cine argentino de intervención política. *Revista Film Historia* (on line), Vol. XII, n. 3, Barcelona 2002.

destaca la reacción de los militantes subidos al alambrado en actitud hostil hacia los lugartenientes de Barrera que les piden que abandonen la toma. Si bien la ficcionalización facilitaba la inclusión de alguna escena de la ocupación desde dentro del establecimiento<sup>17</sup>, se opta por presentar las partes en conflicto (bases-burocracia) con un significativo visual muy extendido en esos años: los obreros tras el alambrado de la fábrica. Tanto en la Argentina como en otros sitios donde el conflicto fabril ocupa un lugar destacado, en la medida en que el camarógrafo periodístico o el documentalista no ingresan a los establecimientos (salvo excepciones), el registro visual documental, noticioso más común de las ocupaciones tiene lugar desde el exterior y recurre en muchos casos a este tipo de imágenes de los trabajadores tras las rejas o alambrados del perímetro fabril (filmados con paneos, planos generales, en situación de entrevista, etc.).

El principal antecedente fílmico de ocupaciones fabriles en el cine político local, remitía al famoso capítulo de la segunda parte de *La hora de los hornos*. Si bien allí predominan los registros desde el interior de los establecimientos (incluso del proceso de trabajo mismo en la planta textil), también se incluyen imágenes de las masas obreras tras las rejas de las fábricas. Pero si en *La hora de los hornos* (1968) el episodio de las ocupaciones fabriles, reivindicado como “el punto más alto alcanzado por la Resistencia (en la década del sesenta)”, no reconoce tensiones entre bases obreras y dirigentes, y se refiere principalmente al plan de lucha de la CGT durante el gobierno de Arturo Illia, la toma de fábrica en *Los traidores* reenvía a un momento posterior. Porque en el film de Cine de la Base, la agitación sindical de mediados de la década -referida sólo al pasar- está asociada, en cambio, a un acuerdo sindical-militar para desestabilizar al gobierno de Illia y facilitar la irrupción del general Juan Carlos Onganía en 1966. De este modo, la puesta en escena de la ocupación fabril en *Los traidores* (que se ubica en el film poco después del triunfo de Cámpora en marzo de 1973) alude al proceso de conflictos y ocupaciones de todo un período que se abre con el Cordobazo y se expande en los primeros años

□

17 Como ocurre en *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1975). Véase una comparación de estos dos films, en: Tzvi Tal, Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: Los traidores y Los Hijos de Fierro, Revista Film Historia (on line), Vol. XII, n.3, Barcelona, 2002.

setentas (Viborazo, etc.). En este sentido, si bien elementos de esta escena ficcional reenvían a films militantes argentinos anteriores, la puesta reconoce similitudes visuales con algunos de los registros televisivos de los conflictos fabriles contemporáneos a la realización de la película, cuando tendencias alternativas, a veces clasistas, fundamentalmente en el interior del país, ejercían o disputaban el liderazgo de algunos sindicatos.

### III. Identidades políticas

La alternativa política de Cine de la Base se asociaba a un marxismo expresado en la línea del PRT y hacia la coyuntura de terminación del film en el programa del Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS). De este modo, el socialismo propuesto se alejaba de cualquier variante peronista, sindical o política, histórica o presente. En ese marco, se mueve la línea político-ideológica de *Los traidores*.<sup>18</sup>

Pero justamente por ello resulta singular que la película dedique tanto espacio a contar la historia de Roberto Barrera a través de un relato “peronista verdadero” o de una perspectiva afín al mismo; es decir, una visión más propia de ciertas zonas de la izquierda peronista.

En un ensayo titulado “El peronismo verdadero”, Carlos Altamirano<sup>19</sup> observó que en la historia del Movimiento Peronista, durante y después del gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962) los sindicalistas duros y combativos le darían “manifestación sensible” a esa tendencia. Y consideró como un “clásico” del relato peronista verdadero, *Quién mató a Ronsendo?*, la investigación sobre el asesinato del dirigente metalúrgico Rosendo García, publicada por Rodolfo Walsh entre 1968 y 1969. Este sería, entonces, un ejemplo de un tipo de relato que, con sus variantes, al referirse a los años posteriores a la caída de Perón, ubicaría un proceso inicial de combatividad y oposición, común a varios dirigentes o militantes obreros peronistas

□

18 El clasismo como alternativa sindical se explicita a través de carteles, en la voz de los dirigentes opositores que se refieren a su carácter de tendencia gremial nacional, en la proclama final, en el registro documental del discurso del dirigente cordobés René Salamanca, mientras la cámara recorre a los obreros que en asamblea lo escuchan.

(la Resistencia), y un momento posterior (los años sesenta) en que se produce el “desdoblamiento”, se dividen las aguas entre los que permanecen fieles y con coherencia en esa línea combativa (los “verdaderos”), y los que por el contrario se burocratizan y traicionan a sus representados (y al líder en el exilio).

Si se observa con atención, este tipo de relato tiene una presencia destacada en *Los traidores*, como se evidencia tanto en el trabajado retrato del protagonista, como en la caracterización de la oposición sindical.

Los primeros flashbacks que reconstruyen la historia de militancia del joven Barrera lo ubican después del golpe de 1955. Allí, dos escenas lo muestran preparando caños (explosivos caseros) para que otro compañero los traslade, y conversando con su padre que le reclama que abandone “las bombas contra los gorilas” y se dedique a la tarea mucho más efectiva de organizar a sus compañeros en la fábrica. Escenas posteriores se detienen en la iniciación de Barrera como delegado combativo y su aprendizaje paulatino: en su inicial firme rechazo del trabajo incentivado; en la dificultad de mantener una discusión política con Benítez de cuya astucia se defiende desde un defensivo “sentido común peronista”; en su capacidad -ya más experimentado- de lidiar con aquellos compañeros de comisión interna que, al mismo tiempo que son comprados con un sobre mensual por la patronal para “apurar” la producción, respetan y defienden su liderazgo.

Es destacable que ni el camino de burocratización de Barrera, que –aún cuando que por momentos se precipita<sup>20</sup>- recorre los eventos clave de la historia del país entre su llegada al sindicato en 1959 hasta el autosequestro en 1973, ni el fenómeno de la burocracia sindical en términos más amplios sean tratados de un modo simplista o unilateral. Es decir, aunque predomina la descripción de los aspectos más sucios y corruptos de Barrera, el funcionamiento de la burocracia incluye desde la práctica de control de padrones electorales y negocios con los patrones, pasando por la acción

---

19 Publicado en Revista Punto de vista, año XV, núm. 43, agosto 1992.

20 El proceso se acelera luego de acceder al sindicato, dada la eliminación en la versión final de uno 50 minutos de material, “para que el film no resultase tedioso”.(Peña y Vallina, op.cit., 238).

represiva de la propia patota del sindicato o la convivencia con policías y grupos parapoliciales que secuestran y torturan a los opositores, hasta los servicios a los afiliados, la obra social, la inauguración de nuevas sedes, los fondos para construcción de viviendas. Incluso, la relación con los militares o con el sindicalismo “libre” norteamericano se plantea más en términos de negociación de intereses que de subordinación.

Como muestran algunas fuentes esta mirada sobre la historia del sindicalismo argentino había sido trabajada y reflexionada por los autores. En la ya citada entrevista de la revista *Cine al Día*, se explicita la referida alternativa de la ficción para un análisis más complejo del fenómeno de la burocracia que no se redujese a sus aspectos exteriores, como también el reconocimiento del origen combativo de muchos burócratas sindicales sesentistas.

Ahora bien, no se trata sólo del citado tratamiento de la burocracia, sino que el film también despliega la contracara sindical de Barrera a través de la agrupación opositora pero fundamentalmente con una figura que sintetiza la trayectoria peronista disidente en el relato “peronista verdadero”: Peralta. Es notable que a pesar de no tratarse de un personaje principal, lo encontremos en los momentos clave que nos permiten identificar este tipo relato. Tras el golpe de 1955 Peralta participa de la Resistencia con Barrera, trasladando los caños. En 1959 ingresan juntos a la dirección del sindicato. Sin embargo, esta relación no dura mucho tiempo. Poco después quieren echarlo de la Comisión Directiva por haber recomendado un “pintor guerrillero” para tareas en el gremio, y en la escena siguiente (abril de 1961) sostiene una dura discusión con Barrera cuando le reclama movilizarse por el secuestro de Felipe Vallese. Luego Peralta reaparece para proponerle a Barrera la adhesión de la CGT Azopardo a un paro promovido por la CGT de los Argentinos a propósito del Cordobazo, que el burócrata rechaza con gritos y acusaciones.

Si el ingreso a la dirección del sindicato (1959) es la última acción militante que comparten, la discusión en torno al Cordobazo (1969) confirma la ruptura definitiva entre ambos. Y resulta muy significativa en relación con lo que se viene discutiendo por

dos cuestiones que aunque aparentemente contradictorias, funcionan en la propuesta del film de modo complementario. Por un lado, por lo ya señalado respecto del “punto de inflexión” que el estallido cordobés significa para la línea política de Cine de la Base. Por otro, porque en esta escena el discurso de Peralta (insistamos, la contracara de Barrera) está plagado de referencias a su condición de peronista, de “peronista verdadero” para ser más precisos.

La siguiente y última aparición de Peralta -ahora en tiempo presente, ya no como flashback- también es reveladora de la función del personaje como soporte de este relato. Luego del triunfo de Barrera en las elecciones internas y su aparición pública, Peralta llega a la reunión de la agrupación clasista opositora con un nuevo militante: el padre de Barrera, que allí mismo reniega de su hijo, de sus “agachadas” y “traiciones”.

Pero no se trata sólo de Peralta. Todos los momentos de configuración de la alternativa sindical propuesta a lo largo del film destacan la presencia de peronistas disidentes. En el inicio mismo, cuando la citada escena de la toma de la fábrica, entre los carteles colgados se observan tanto las referencias al clasismo como el clásico “Viva Perón” acompañado por gritos de “Perón, Perón”. En la primera reunión de la agrupación opositora, sendas intervenciones insisten en el carácter peronista (verdadero) de los presentes frente a la traición de Barrera y la burocracia (peronista); en la última reunión, la llegada de Peralta y el padre de Barrera (hasta donde sabemos: todavía peronistas disidentes, verdaderos) está destacada en la puesta en escena y por el peso simbólico que acarrea, aún cuando el eje de la discusión se concentre en cuestiones de métodos, de organización de la violencia “de los explotados” y de construcción de la tendencia clasista a nivel nacional. También en las imágenes documentales de agitación callejera (tal vez filmadas por Gleyzer en noviembre de 1972 en Gaspar Campos), que funcionan en el film como contrapunto del encuentro de Barrera con el Presidente de la Nación, las consignas remiten fundamentalmente a la izquierda peronista (“fusiles, machetes por otro 17”; “si Evita viviera sería montonera”, “aquí están, estos son, los fusiles de Perón”, etc.). En las imágenes que ilustran la proclama final de la película se destacan banderas del SMATA y la Agrupación 1º. de Mayo, pero también están presentes las banderas peronistas (en este caso del Peronismo de Base). Y si bien dicha proclama convoca a la organización de

agrupaciones clasistas en los gremios, ya no explicita su pertenencia al ERP (como en cambio ocurría en el Comunicado de esa organización núm.5 y 7). Incluso la proclama final vincula la tarea de “organización de la clase” al objetivo de impedir “que el proceso iniciado el 11 de marzo (elección de Cámpora) sea frenado por los contrarrevolucionarios enquistados en las filas populares”. Pero también el propio burócrata Barrera, aún cuando en discusión con Peralta a propósito del Cordobazo niegue la condición de obreros (peronistas) a los “comunistas de la CGT de los Argentinos” o a los “francotiradores de Córdoba”, en el cierre de su enfurecido discurso en la asamblea ya referida sostiene: “porque hay Peronistas y Peronistas”. Y si bien dicha afirmación, por su entonación, intertextualidad y contexto, también se configura como negación del carácter peronista de los opositores, al mismo tiempo funciona en el reconocimiento de la existencia de ese otro peronismo disidente.

Insistamos en que la línea político-ideológica del film se distancia del “peronismo verdadero” (aún se opone a él) en lo referido a la figura de Perón, ya que la asocia a la figura negativa de Barrera. Además, como se sabe, Cine de la Base rechaza abiertamente al “jefe de los bandidos” (Gleyzer en la entrevista de Schumann, 1974). Pero justamente por ello, resulta por lo menos singular el amplio despliegue del relato “peronista verdadero” en personajes, situaciones y discursos de *Los traidores*, según intentamos mostrar. Mucho más si se considera que se trata de un relato prácticamente ausente en los films militantes de esos años a cargo de cineastas del peronismo de izquierda o progresista.

En la medida en que la alternativa de Cine de la Base reenvía a un clasismo frentista en lo sindical y lo político que agrupa tanto a militantes marxistas como peronistas (basistas, revolucionarios o de izquierda, por supuesto), la figura que sintetiza dicha opción podría considerarse la del padre de Barrera. Porque es quien reúne la Resistencia desde 1955 con las luchas obreras previas a 1945, aquellas de la Patagonia, la Forestal o la Semana Trágica, lideradas por la izquierda. Y justamente por esto (y por tratarse del padre) su llegada dota de mayor legitimidad histórica a la agrupación clasista opositora.



Del mismo modo que Gleyzer y Melián desestabilizan con ingenio las posturas y discursos de la burocracia sindical peronista, dotan al film de la conciencia de que una alternativa de clase viable en la Argentina de esos años necesita incorporar a sus filas a las bases peronistas.

#### **IV. Final**

A comienzos de los años setenta, tal vez no había muchos finales posibles, verosímiles para el personaje de Barrera. Sin embargo, el final de la película fue bastante discutido.

Recordemos que luego de permanecer oculto con su amante, Barrera reaparece tras el triunfo en las elecciones y celebra la victoria; pero en medio del festejo irrumpe un grupo armado que lo ametralla. Y la película se cierra con la lectura (desde la voz over) de la proclama referida, que afirma la incorporación del grupo a las “fuerzas guerrilleras de Argentina” y convoca a la unidad de las organizaciones revolucionarias; todas frases ilustradas con imágenes de las masas trabajadoras marchando por las calles.

Aunque el grupo armado porta el nombre del activista opositor muerto a golpes por la patota del sindicato, la acción no se presenta como una venganza sino como parte de una política más amplia discutida por la agrupación.

El tema de la traición –cuyo lugar en la historia argentina no podemos desarrollar aquí- estaba presente en documentales previos de Gleyzer que habían alcanzado cierta repercusión, como *México, la revolución congelada*. Pero su configuración en *Los traidores* en relación con la burocracia sindical remite de modo destacado al *Comunicado núm. 5 y 7 del ERP*, sobre el secuestro de Stanley Silvester, cónsul inglés con intereses en el frigorífico Swift. Hacia la mitad de este material contrainformativo la voz over esboza una advertencia: “dirigentes como Cabrera y otros que prefieren defender los intereses imperialistas (se inserta foto de Rucci), deben reflexionar seriamente sobre las consecuencias que tendrá para ellos su

traición”.<sup>21</sup>

Si bien la traición de Barrera se despliega también en torno a su vida personal y familiar<sup>22</sup>, el final de la película reenvía a la traición en lo gremial y lo político. En este sentido, el asesinato de dirigentes de la burocracia sindical peronista, como se sabe, estaba a la orden del día en esos años. Y el personaje de Barrera está conformado como personaje-síntesis de diversas figuras y trayectorias que corrieron esa suerte.

Pero la práctica de ejecución de dirigentes sindicales no caracterizó la política armada del ERP, ni mucho menos al FAS, el frente promovido por el PRT. En este sentido, Alvaro Melián recuerda que el PRT aceptó la película “porque le pareció útil para abrir el debate sobre el tema de la lucha antiburocrática”, pero con diferencias<sup>23</sup>. La explicación que dan algunos miembros de Cine de la Base sobre estas diferencias y “contradicciones” parece convincente. Por un lado, sostienen, era un final dramático apropiado en lo cinematográfico, y Gleyzer decidió colocarlo. Por otro, aunque no representaba la posición política del grupo, expresaba lo que en esos años efectivamente ocurría. El mismo Gleyzer había afirmado en 1974 en Sydney que ese final se atenía a los hechos, que no significaba una toma de posición e incluso que el grupo rechazaba el “asesinato de sindicalistas (ya que) no contribuye a la lucha revolucionaria”<sup>24</sup>. Y en otra oportunidad se reconocía que la película no llegaba a expresar la alternativa buscada y que la respuesta era otra película en preparación.<sup>25</sup>

□

21 Pablo Mariano Russo comparó la escena de las declaraciones del jefe policial luego del secuestro de Barrera en *Los traidores* con el material televisivo utilizado en este comunicado. En: *Representaciones de los trabajadores y sus conflictos en el cine argentino: Los traidores de Raymundo Gleyzer*, Revista electrónica *Questión* (UNLP), número 19, 2008.

22 Abandona a la novia que lo acompañó en sus años combativos; engaña a su esposa con la amante; y también a ésta ya que le oculta el autosequestro, utilizándola para sus fines pero rechazándola en lo sentimental. Modos “menores” de la traición.

23 En Peña y Vallina, *El cine quema*. Raymundo Gleyzer, op.cit., 125.

24 Citado en Peña, F.M., *Los traidores*, en: Revista Film, Buenos Aires, num. 6, febrero/marzo 1994, 64.

25 Revista *Cine al día*, op.cit.

Una interpretación más precisa del funcionamiento de este final en aquellos años requeriría de un estudio de la circulación de *Los traidores* en el plano nacional (y el internacional). Una tarea todavía pendiente a pesar de la importancia atribuida por Gleyzer y Cine de la Base a la construcción de un circuito de salas en barrios populares para la exhibición de éste y otros films, pero cuyo desarrollo efectivo fue muy limitado. Tal vez porque el tiempo disponible para la difusión militante fue demasiado corto en una coyuntura represiva ascendente desde la caída de Cámpora, primero, y la muerte de Perón, luego, hasta la llegada del golpe militar de 1976, con la consecuente desaparición forzada de Gleyzer y el exilio de miembros del grupo y participantes en el film.