

Cine militante clandestino en Argentina (1966-1973)

CLAUDIA MENNA
VIVIANA CERVETTO

Durante la segunda mitad de la década del sesenta y principios de los setenta «lo político» pasó a ocupar en Argentina un lugar privilegiado como eje en el que se legitimaban las propuestas culturales y artísticas. El cine, que no permaneció ajeno a este movimiento, experimentó formas inéditas de producción, realización y distribución, despertando a su vez un interés internacional sin precedentes en la cinematografía argentina.

En el periodo comprendido entre los años 1966 y 1973 -fechas que señalan la toma del poder político por el general Juan Carlos Onganía y el retorno al gobierno constitucional- se realizaron en la clandestinidad, desafiando la fuerte censura y persecución política que puso en práctica el gobierno militar, una serie de films fuertemente comprometidos con diferentes sectores políticos de izquierda. No obstante las discrepancias ideológicas y formales que evidentemente distinguían a estas películas -hablamos de films como *La Hora de los hornos*, *Informes y Testimonios*, *Ollas populares*, *Operación Masacre*, *Los traidores*, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, *La revolución Justicialista*, *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y otros- podemos reunirlos en un conjunto bastante homogéneo debido a que a través de ellas el cine comenzó a pensarse como arma política. En este sentido, sus realizadores las consideraban, por un lado, instrumento de denuncia y contrainformación, enfrentándolas a la constante y cotidiana información de los medios de comunicación masivos al servicio del sistema; y, por otro, como arma desde donde poder contribuir a las luchas de liberación. Estos objetivos, que desafiaron al fuerte control que ejercía el Gobierno sobre la producción artística e intelectual, obligaron a que muchos de estos films fueran realizados, distribuidos y exhibidos en la clandestinidad, abriendo para ello todo un circuito alternativo de proyección en casas de familias, sindicatos, iglesias, cineclubs y universidades que alcanzó, a pesar de las circunstancias, una gran difusión.

Estas consideraciones nos autorizan a elaborar una serie que, bajo el título de «Cine militante clandestino», nos permite recortar el periodo y la cantidad de películas analizadas. En el presente artículo trabajaremos tres films: *La Hora de los hornos*, *Los traidores* y *Operación Masacre*. La elección obedece a principios puramente pragmáticos, debido a que estas películas muy pocas veces han tenido distribución comercial, por lo que es muy difícil establecer los contactos para acceder a ellas. En un país donde las persecuciones, las proscripciones y la tortura han sido moneda corriente, fue dificultoso, incluso mantener «con vida» este material que en muchos casos desaparecía junto con sus realizadores, o bien era destruido por comandos del Ejército durante los años de la última dictadura militar¹. Afortunadamente algunas de las copias de estos films se encuentran en poder de particulares que habiendo tenido quizás, participación en su realización o distribución, se mantienen de todas formas remisos a brindarlas. Sin embargo, para la investigación, los tres films aquí estudiados son los que más trascendencia adquirieron en su contexto. En este sentido, entender las condiciones históricas a partir de las cuales se desarrollaron hace posible, entre otras cosas, comprender la alta cuota de violencia que como síntoma de una sociedad en conflicto surge en estos films. La violencia será, como veremos, el telón de fondo no sólo de las películas aquí presentadas sino de todas aquellas que en la clandestinidad surgieron en este periodo.

La Hora de los hornos. Notas sobre neocolonialismo y violencia puede ser considerada pionera de este género de películas. Aunque estaba enmarcada en una militancia política determinada y con objetivos bien concretos, la experiencia contó con varios elementos innovadores que cineastas provenientes de otras corrientes políticas aprovecharon después. Fue realizada entre 1966 y 1968 por el Grupo Cine Liberación, cuyos integrantes militaban en el peronismo, movimiento que se hallaba proscrito desde 1955 al producirse la caída de Perón a través de un levantamiento militar. La realización de este film, que aporta una mirada a la realidad argentina e intenta una acción sobre ella desde la izquierda peronista, sólo puede comprenderse a través del periodo que se abre en esta fecha. Es así como se entenderá la aparición de una visión de izquierda dentro del peronismo, que si bien es un proceso muy

complejo, es necesario recorrer aunque sea muy superficialmente; y por otro, la propuesta de intervención política directa y violenta que esta película proponía.

Los gobiernos que se sucedieron desde 1955 hasta 1966 intentaron mediante prohibiciones, censuras y destierros «extirpar» o bien neutralizar al peronismo de la política argentina. Sin embargo, estas medidas generaron una pronta resistencia de los seguidores del movimiento quienes espontáneamente lucharon por el retorno de su líder. Dentro del movimiento peronista (y también dentro de la historiografía argentina) a esta lucha, que se desarrolló sin organización por los militantes peronistas entre 1955 y 1959 aproximadamente, se la conoce con el nombre de «Resistencia Peronista». El objetivo era el retorno de Perón. La forma que adquirió es diversa, desde el sabotaje al estallido de bombas, o la toma de fábricas y cuarteles. A medida que esta «Resistencia» se desarrollaba, la aparente homogeneidad ideológica de los seguidores de Perón se desvaneció ante la aparición dentro del movimiento de sectores antagónicos. Digamos también que aunque Perón se encontraba exiliado no perdió nunca contacto con sus seguidores y desde lejos puso todo su empeño en retornar al poder. Para ello no dudó en utilizar una retórica mucho más izquierdista con el objetivo de alentar una permanente desestabilidad política que lo condujera nuevamente al poder².

Paralelamente, desde otros sectores de la sociedad se producía una relectura del fenómeno peronista que para muchos dejó de ser el «hecho maldito» de la sociedad argentina para transformarse en un objeto con posibilidades de ser analizado y criticado. De esta manera, intelectuales y políticos reelaboraron y hasta redefinieron a ese movimiento que muy lejos de desaparecer se acomplejó tanto en su composición social como ideológica. Algunos partidos llegaron a escindirse a causa de este análisis renovador y diversas fuerzas ideológicas, hasta ese momento claramente diferenciadas como el marxismo y el nacionalismo, reorganizaron su pensamiento político produciendo formas innovadoras como la llamada «izquierda nacional»³. A partir de toda esta complejidad que encierra la redefinición del peronismo por parte de ciertos sectores, se encuentran algunos de los elementos que permitieron entonces la aparición de una nueva izquierda en Argentina ligada más al peronismo. Las ideas básicas de estas tendencias partían de considerarlo como un movimiento tercermundista ligado a otros que luchaban en Asia, África o América Latina que, como expresión legítima del pueblo argentino, se enfrenta al imperialismo. En este sentido era notoria la influencia de la Revolución Cubana y las ideas revolucionarias de Che Guevara que, junto a Franz Fanon, Mao y Perón, representaban el soporte ideológico de estos nuevos sectores de izquierda.

Hacia 1966, cuando comienza la realización del film, Juan Carlos Onganía se hacía cargo del Gobierno mediante un golpe militar llamado «Revolución Argentina»; hecho que no constituyó un simple recambio de autoridades sino que será un momento clave para comprender el sentido que adquiere esta mirada sobre la realidad. A la mencionada perdurabilidad de la proscripción del peronismo, que ponía en tela de juicio la legitimidad de los gobiernos debido a la fuerza electoral con que contaba, se le sumó un aumento de la violencia política y de las convulsiones en el orden social y el recrudecimiento de la represión estatal. Desde el Gobierno se aseguraba la inutilidad de las instituciones democráticas en una Argentina cuyo principal problema era de índole político. Tomando este criterio se procedió a la abolición de los partidos, del Parlamento y al desmantelamiento de una serie de circuitos culturales, profesionales y académicos, con el cual ya no era posible mantener abierto algún canal de expresión dentro del sistema. Del mismo modo, también los nuevos grupos de izquierda veían a la democracia como un sistema prescindible, reemplazando la noción de representación por la de participación directa en el campo de la política, espacio a partir del cual deberían solucionarse los problemas económicos y sociales que aquejaban al país. Estas conclusiones, a las que llegaron tanto militares como otras fuerzas sociales, legitimaron tanto la toma del poder mediante un golpe militar como la acción de las organizaciones guerrilleras, que si bien no operaron sistemáticamente hasta 1969, ya podían vislumbrarse como alternativa posible y necesaria hacia la segunda mitad de la década⁴.

«Lo político» comenzó también a ocupar un rol fundamental en el plano de la cultura. La renovación cultural de los sesenta y la aparición de las vanguardias estéticas obligaban a replantear el papel que el arte debía cumplir en la sociedad. Desde mediados de los 50 se produjo en nuestro país una ampliación del mercado cultural que favoreció la especialización y la experimentación. A pesar de que muchos artistas e intelectuales se entusiasmaron con la idea de la autonomía del arte y la libertad individual en el proceso creativo, para otros la responsabilidad política se volvió indispensable para pensar el arte y la ciencia. Ya hacia la segunda mitad de la década del 60 la convergencia entre las

vanguardias políticas y estéticas se profundizó, cobrando cuerpo, en algunos casos, la gran utopía vanguardista de la fusión entre el Arte y la Política.

Es en este complejo contexto que el Grupo Cine Liberación realiza *La Hora de los hornos*, con la intención explícita de participar e incidir en el momento histórico, pretensión que guiaba a la vez sus intenciones estéticas. De esta manera la película se situaba conscientemente en el seno de las batallas que, tanto en el plano artístico como en el político, desarrollaron fervorosamente las vanguardias de la época. A esta transformación radical en lo político, a través de la toma del poder por parte del pueblo armado y organizado, debía corresponderle una forma estética consecuente que quebrara con las formas y modas de la burguesía, es decir, de carácter revolucionario.

La Hora de los hornos es un extenso film documental de cuatro horas veinte minutos de duración. Constituido por tres partes realizadas originalmente en 16 mm para su posterior ampliación. No participó en él, dado su carácter documental, ningún actor profesional. Es considerado como el primer film-ensayo argentino que aborda la cuestión nacional y en ese sentido no difiere en lo esencial de las variables y propuestas de los diversos sectores de la izquierda peronista de entonces. La primera parte, titulada *Neocolonialismo y violencia*, comienza con una revisión de la historia argentina, analizando a partir de allí la realidad y tomando como eje articulador la constante dependencia económica y cultural del pueblo argentino al imperialismo. Esta dependencia y la lucha por la liberación estarían presentes bajo diferentes formas a lo largo de toda la historia desde la colonización española. Es así como, desde una perspectiva didáctica dan cuenta de una situación: Argentina como parte del Tercer Mundo es un país colonizado y dominado por las grandes potencias cuyos representantes locales, a los que indistintamente menciona como oligarquía y burguesía, utilizaban al gobierno militar para mantener esa situación de dependencia y dominación. La constante, minuciosa y cotidiana violencia ejercida desde el sistema debía ser contrarrestada por una lucha popular a través de la toma de las armas. Cabe señalar que la utilización del término «pueblo» como categoría central de la contradicción fundamental del sistema de dominación, fue una de las características propias de la terminología del peronismo. Considerado como sinónimo de «nación» era, antes que nada, un concepto político en cuyo seno se pretendían integrar diversas fuerzas sociales. Ese mismo pueblo es el que había encabezado la ya mencionada «Resistencia Peronista» después del golpe de 1955, exponiéndose en el film el sustento teórico que ligaba este fenómeno con las luchas tercermundistas como la guerra de Argelia o, fundamentalmente, con la Revolución Cubana.

La segunda parte, *Acto para la liberación. Notas, testimonios y debates sobre las recientes luchas de liberación del pueblo argentino*, está dividida en tres fragmentos separados por espacios para la reflexión, después de cada uno de los cuales la proyección se detenía y se iniciaba un debate sobre el papel del cine, su utilidad en la lucha revolucionaria y la forma que debía adquirir para ello. Como señalamos más arriba, el cine que este grupo proponía se abocaba exclusivamente a su instrumentalidad política, por lo cual el verdadero interés era convertir el momento de la proyección en un acto político. Por este motivo se les permitía a los encargados de la proyección cualquier tipo de manipulación tomando en consideración el público asistente (si eran estudiantes, obreros o cuadros políticos), el motivo y lugar donde se proyectaba, el momento en que era exhibida, etc.

La última parte, *Violencia y liberación*, estaba dedicada al «hombre nuevo» que se estaba gestando en esa guerra de liberación. El tema central que se aborda es aquí el de la violencia, apoyándose para ello en testimonios de militantes, miembros del movimiento obrero y antiguos participantes de conflictos sociales de la segunda década del siglo. Fiel a la idea de que la recuperación del pasado es una operación primordialmente política el análisis de la violencia también se encarna en la historia y, como veremos más adelante, será también la idea articuladora de los otros films. En el aspecto formal, *La Hora de los hornos* recibe una fuerte influencia del realismo soviético, el neorrealismo italiano, el documentalismo de Joris Ivens y de ciertos aspectos de la estética publicitaria. Solanas se había dedicado a la actividad publicitaria antes del cine, lo que explica algunas imágenes rápidas, o la presencia de mensajes tipo flashes televisivos.

Como se ha dicho, la mayor parte de la película está compuesta por documentales, aunque sus realizadores recurrieron a todo tipo de materiales como, por ejemplo, la imagen fija en la que sobresale la del Che Guevara muerto que, con una duración de tres minutos marca la finalización de la primera parte. Este tipo de recurso no sólo abría un espacio de reflexión muy poco tiempo después de la muerte del líder revolucionario, sino que también marcaba el camino que todo hombre latinoamericano debía seguir a

pesar de la posibilidad de la muerte. También se utilizaron fragmentos de otros films, entrevistas, pantalla en negro, títulos y, con el fin de reforzar el mensaje que deseaban transmitir, se usaban la voz en *off* y una música acorde con las imágenes.

Teniendo en cuenta la forma de construcción, el montaje y el contenido, podemos considerar esta película como la plasmación filmica de un manifiesto, lo cual se refuerza por el hecho de que fue creada en el marco de concreción de una acción política determinada.

Una vez concluida su realización, su exhibición fue prohibida por el gobierno de Onganía, pues le provocaba directa y abiertamente, por lo que previendo la importancia del medio cinematográfico en la comunicación de masas, ya había tomado medidas para censurarlo con la ley 17741 (mayo de 1968) de Fomento de la Actividad Cinematográfica y la ley 18019 que imponía un régimen de calificación de películas (diciembre 1968). Su montaje fue terminado en Italia y se estrenó en el Festival de Pesaro en el año 1968, donde fue bien acogida por algún sector de la crítica. Incluso Jean-Luc Godard le dedicó un artículo en *Cahiers du Cinéma*.

No obstante la prohibición de la que fue objeto, el Grupo Cine Liberación logró abrir todo un circuito alternativo de distribución y proyección del film. Cuando **este** se exhibía, se colocaba en la pantalla un cartel que decía: «Todo espectador es un cobarde o un traidor. Franz Fanon», con la clara intención de convertir ese momento en un acto político, propiciándose la discusión y el debate tras su proyección. Cuando las condiciones lo permitían, había integrantes del grupo oficiando de provocadores o iniciadores de la discusión; en otros casos, sólo se proyectaba la primera parte y a las personas que se notaban más interesadas o politizadas se las invitaba para ver la segunda. De todas maneras no había un patrón rígido, debido en gran medida al peligro y riesgo que implicaba una reunión de estas características.

Después de haber concluido el film, Solanas y Getino escribieron una serie de artículos que fueron apareciendo en revistas especializadas de otros países latinoamericanos. Hoy se encuentran compilados bajo el título *Cine, Cultura y Descolonización*⁵ y constituyen un elemento indispensable para entender cabalmente este cine. En los mismos se hace referencia tanto a los objetivos como a la forma de cine considerados por ellos como verdaderamente revolucionarios. En principio se afirma que la praxis es anterior a cualquier intento de teorización, por lo que el hecho de hacer cine era previo a las reflexiones sobre el mismo. Sostienen que es efectivamente posible producir un cine revolucionario antes de hacer la revolución, de lo que se desprende que los films son parte activa de la misma y, por tanto, pueden comprenderse como un contrapoder. Surge de esta manera la categoría «Tercer Cine», que opuesto tanto al cine comercial como al de autor, se halla en los márgenes del sistema.

El final de la década de los 60 en Argentina fue tomándose cada vez más violento. Las insurrecciones populares de 1969, cuyo episodio más significativo fue el Cordobazo⁶, expresaban, de alguna manera, el conjunto de tensiones que se habían ido acumulando durante el gobierno de Onganía. Estas explosiones populares espontáneas, que se sucedieron en varias provincias, unidas a la cada vez más frecuente actuación de las organizaciones guerrilleras que a partir de principios de los 70 operaron con no poco consenso de parte de la población, le quitaron la legitimidad al Gobierno, que había basado su poder en la capacidad de las fuerzas armadas para mantener el orden y la paz social⁷. También dentro de las FF. AA. se produjeron fuertes enfrentamientos que culminaron con el relevo de Onganía y su reemplazo por el general Levingston en 1970. Sin embargo, no solo el gobierno militar era cuestionado, sino que fue puesta en tela de juicio la autoridad **de todos aquellos** quienes dirigían las organizaciones de la sociedad civil, ya fueran dirigentes sindicales, autoridades de las universidades y escuelas, la jerarquía conservadora de la Iglesia católica, como todos aquellos que habían respaldado al «onganiato». Sumado al cuestionamiento del autoritarismo que continuó practicando Levingston, comienzan a tomar cuerpo ciertos requerimientos de índole política. Por un lado los relacionados con una exigencia de democratización plena sin prohibiciones y por otro, desde el ámbito de los grupos guerrilleros, la instauración de un orden social y político alternativo no parlamentario, lo que de alguna manera y en forma explícita se había sostenido en *La Hora de los hornos* unos años antes.

El fracaso de la Revolución Argentina era tan evidente hacia 1971, que la asunción de Lanusse como tercer presidente de facto se realizó en el marco del último de los objetivos de las fuerzas armadas: imponer las condiciones de su retirada de la cúpula del estado. En este contexto, los diversos sectores de

la oposición se hicieron cargo de la iniciativa política, ya sea la planteada por Perón (la realización de un frente nacional) como por las organizaciones armadas, los partidos no peronistas, los empresarios o los dirigentes sindicales. Podemos decir entonces que, entre 1971 y 1973 (cuando el peronismo accede nuevamente al poder), la situación política era radicalmente diferente a la de 1966 ya que, si bien se habían atenuado los riesgos de una crisis social⁸, comenzaba ahora un periodo de enfrentamientos políticos y de pujas entre quienes se disputaban las simpatías de aquellos que se habían opuesto al gobierno autoritario con un papel preponderante de las diversas izquierdas, peronistas o no, y la figura de Perón. En este marco, en que la represión no se distendía, pero tampoco se había recrudecido y en el cual los discursos se radicalizaban, se realizaron los otros films que comentamos en este artículo.

Operación Masacre, fue dirigida por Jorge Cedrón y se filmó en Buenos Aires entre noviembre de 1970 y agosto de 1972, en las mismas condiciones de clandestinidad impuestas por la dictadura. Se exhibió en barrios y villas de la capital y otras ciudades del país. Los riesgos de esta realización fueron compartidos por el director, sus colaboradores, los actores profesionales que aceptaron el reto, por Julio Troxler, militante peronista que desempeñará su propio papel y fue activo participante en la idea general que el film quería transmitir, y por el propio Rodolfo Walsh, colaborador en el guión y autor del libro homónimo cuyos sucesos se recreaban en el film. Este libro había sido editado en múltiples ocasiones desde 1957, año en que fue publicado por primera vez, siendo reelaborado por el mismo Walsh, quien de la narración y la denuncia del fusilamiento de un importante número de civiles, ocurrida en los basurales de José León Suárez en 1956, amplía sus objetivos al delinear las características que debía asumir la lucha popular ante el autoritarismo militar, utilizando este caso como ejemplo paradigmático. En el apéndice de su cuarta edición se incorpora la secuencia final que había sido preparada para el film, que Walsh entiende como un nuevo final del libro, más comprometido pero que le da su sentido último. Las constantes correcciones dan cuenta de alguna manera del cambio en la cultura política argentina y, en forma notoria, de la evolución de cierto pensamiento revolucionario para el que la simple denuncia de acontecimientos debía ser complementada con una propuesta concreta de toma del poder.

En el film, Jorge Cedrón denuncia la violencia ejercida por los sectores dominantes mediante la reconstrucción de los hechos que narra el libro. Parte para ello de la figura de Julio Troxler, que había sobrevivido a los fusilamientos y a quien sus años de militancia autorizaban a resumir la experiencia colectiva del peronismo en la Resistencia, la proscripción y la lucha armada. Este acontecimiento, que había tenido como protagonistas a personas totalmente inocentes (que en algunos casos ni siquiera eran peronistas), era utilizado como símbolo de la experiencia «del pueblo argentino» desde 1955, constantemente acosado por la violencia ejercida desde el poder. En este sentido, más allá del plano argumental, el film planteaba un interrogante que podemos considerar como fundamental a principios de los sesenta: «¿Qué es ser peronista ? , ¿Por qué nos mataban así?» , se preguntaba Troxler. Ambas cuestiones otorgan sentido al film. El peronismo era sinónimo de clase trabajadora y por lo tanto eje indiscutido del movimiento de liberación nacional. En el periodo que ejerció el gobierno no sólo unificó a los obreros, sino que terminó con la dependencia del imperialismo. Es por esto que -según los autores- sólo desde el peronismo la liberación era posible, pero la misma debía adquirir formas más elevadas en su concreción, radicalmente diferentes a aquella resistencia espontánea, desorganizada, aunque sumamente valiosa desarrollada después de 1955. Esta necesidad por definir al peronismo y darle sentido se enmarca nuevamente en el contexto del que surge el film. Las elecciones de 1973, que ya en 1972 se perfilaban como una victoria del peronismo, provocaron un alejamiento entre las organizaciones guerrilleras peronistas y no peronistas que hasta ese momento se consideraban protagonistas de una misma lucha.

Operación Masacre fue estrenada comercialmente en 1973, cuando Octavio Getino se hallaba al frente del Ente de Calificación Cinematográfica⁹. Allí fue objeto de varios cambios con respecto al film original, quedando como versión definitiva, en vídeo también, la que suprime algunas imágenes de la secuencia final donde la violencia como única alternativa de cambio y acceso al poder queda explicitada. El texto leído por Troxler -en voz en *off*- fue reemplazado por una canción de Juan Cedrón que paradójicamente se llama *Un hombre se calló la boca*, suprimiendo además otras imágenes.

Algunos autores han visto a *Operación Masacre* como una suerte de complementación de *La Hora de los hornos*. Lo que en ésta se presentaba como una proposición general, aquí es un aprendizaje derivado de una experiencia individual. Se la puede concebir así como el desarrollo autónomo de un episodio testimonial incluido en *La Hora de los hornos*.

En este film de ficción, la reconstrucción sirve a la vez como memoria de la identidad del peronismo y como fuerza emotiva que mantiene viva sus aspiraciones de acceso al poder. La utilización de documentales, fotografías de periódicos y el testimonio vivo de Julio Troxler completan los aspectos formales del film.

El último de los films, *Los traidores*, fue realizado en Argentina entre los años 1972 y 1973 en completa clandestinidad por el Grupo Cine de la Base, identificado políticamente con la izquierda marxista. Su director fue Raymundo Gleyzer, aunque él recelaba de considerarse como tal (y sólo lo hizo con el fin de presentar el film en festivales), ya que aseguraba que había sido un trabajo colectivo.

Los traidores fue, en principio pensado como documental pero terminó tomando la forma de ficción debido a que, según declaraciones del grupo, no se contaron con suficientes imágenes para ello. Influenciado por el neorrealismo, para su realización se efectuó una exhaustiva investigación con el objetivo de lograr precisión en lo narrado y que el espectador pudiera identificar así la veracidad del relato. Uno de los más firmes propósitos establecidos por el grupo era lograr autenticidad y es por eso que, a pesar de tratarse de un acontecimiento ficticio, intentaron que pareciera real. El uso de decorados naturales, el trabajo con actores no profesionales en su mayor parte, la decisión de alentar la improvisación en el empleo preferente de la cámara en mano y el sonido directo fueron recursos que aseguraban su veracidad. Además no se intenta evitar la cita de marcas publicitarias ni de locutores conocidos de radio o televisión, incluso algunos momentos históricos especialmente importantes fueron ilustrados con imágenes documentales, como el golpe de 1955 o el Cordobazo. Podemos afirmar que en *Los traidores*, a pesar de ser un film de ficción, se busca deliberadamente un realismo extremo e irrefutable para cada secuencia, lo cual es planteado desde de los títulos de crédito, donde se mencionan al grupo y se lee «Este film es un documento».

Para su concreción se trabajó en forma absolutamente cooperativa. Se filmó en formato de 16 mm en color, aunque las copias que circularon, al igual que las que encontramos hoy en video, fueron hechas en blanco y negro para abaratar los costos. El personal cobro solamente lo mínimo para transporte, incluyendo a algunos actores de renombre como Luis Politti y Lautaro Murúa. A pesar de los bajos costos -no hubo construcción de escenografías, sino que las filmaciones se realizaron en casas de familias que se consiguieron prestadas-, William Sussman aportó el dinero necesario para terminarla. Este productor norteamericano había apoyado a Gleyzer en *México, la revolución congelada*.

Su estructura argumental no es lineal. En ella se va reconstruyendo la trayectoria de Barrera, un hipotético dirigente sindical del peronismo caracterizado por el actor aficionado Victor Proncet. Desde joven se le muestra verdaderamente idealista, poniendo «caños»¹⁰, saboteando fábricas después de la caída de Perón en el marco de la ya mencionada Resistencia, pero progresivamente se corrompe traicionando a sus compañeros. Con motivo de unas elecciones internas en el sindicato, fragua un autosequestro haciendo que recaiga toda la culpa sobre sus adversarios. Finalmente, al obtener la victoria, al celebrar su asunción al cargo, es asesinado por un comando revolucionario que irrumpe en la sala en medio de los festejos.

Como ya hemos señalado, la realización de esta película denota una profunda investigación sobre la realidad y es por ello que no podemos dejar de notar que en la figura de Barrera, a pesar de ser un personaje de ficción, se condensan características de seis sindicalistas que en distintos momentos tuvieron puestos encumbrados. Inclusive, la trama se basa en un episodio similar que había organizado el dirigente Andrés Framini.

La evolución sindical de este personaje representa, de esta manera, la evolución del sindicalismo argentino después de la caída de Perón. Si bien el movimiento obrero había adquirido gran importancia en nuestro país desde la llegada de inmigrantes europeos a fines de siglo pasado, a partir de 1940 se produjeron importantes cambios a nivel organizativo e ideológico. Aparecen los sindicatos nacionales y la concentración de los mismos por ramas de actividad y no por oficios. Además se da una multiplicación numéricamente significativa, al incorporar a los nuevos trabajadores que del interior del país emigraban hacia las grandes ciudades. Con el peronismo en el gobierno desde 1946, muchos de sus dirigentes formaron parte de la legislatura y ocuparon importantes puestos en la burocracia estatal desde ministerios hasta direcciones de empresas nacionalizadas. En casi todos los sectores de la industria y los servicios existían sindicatos nacionales y eran escasos los campos de actividad no sindicalizados. El movimiento

obrero cohesionado alrededor de su filiación y militancia peronista formaba parte de un frente político de masas que, si bien en ciertos momentos tuvo enfrentamientos con el Gobierno, no dejaba de sustentar al peronismo como corriente política. Cuando la Revolución Libertadora clausuró la Confederación General de Trabajadores (CGT) -central que unifica a los sindicatos- detuvo a numerosos dirigentes prohibiéndoles toda actuación sindical; así, hacia 1956, los representantes de los sindicatos inhabilitados (sesenta y dos) formaron un grupo clandestino llamado «62 organizaciones». Durante el gobierno de Frondizi (1958-1962) se levantó la prohibición de la CGT y se reimplantó la legislación sindical de 1946 que había sido derogada, ocupando la burocracia sindical la cúpula de esa confederación y manteniéndose las «62 organizaciones» como grupo de orientación política. A partir de este momento, las tensiones internas entre tendencias peronistas fueron frecuentes en el sindicalismo donde se enfrentaron grupos antagónicos: la derecha, colaboradora de los gobiernos que proscribían al peronismo como fuerza política representada por la burocracia sindical, y cada vez más proclive a afianzar su poder fuera de la órbita de Perón; y un sector de izquierda, combativo, que muy pronto estableció una estrategia y programas políticos basados en la idea de intransigencia en la arena laboral y política.

La característica más notable de las bases obreras disidentes con la conducción de la CGT nacional, es que permanecieron en el movimiento peronista formando organismos paralelos donde se definían programas en términos de «Socialismo Nacional»¹¹.

Los traidores refleja, pues, tanto la evolución de esa burocracia como los enfrentamientos con las bases obreras a quienes **aquella** había traicionado. Una de las primeras exhibiciones del film tuvo lugar en el Festival de Pesaro, donde fue recibido con desconcierto y cierto rechazo. Se le imputaba que fuera de ficción. Su distribución en Argentina nunca alcanzó los circuitos comerciales, porque nunca fue pensado con esos fines y ni siquiera en 1973 se decidió a exhibirlo comercialmente. Es conocido que durante su gestión en el Ente, Octavio Getino vio la película -a petición del propio Gleyzer- proponiendo varios cambios. En esos días se iba a estrenar la primera parte de *La Hora de los hornos*, que había sufrido algunas modificaciones con el fin de adecuarla a las circunstancias históricas como hizo Jorge Cedrón con *Operación Masacre*. Estas disputas van más allá del simple hecho anecdótico, ya que de alguna manera reflejan las batallas que tanto en el plan cultural como político se estaban llevando a cabo entre las izquierdas en momentos en que el peronismo se hacía cargo nuevamente del Gobierno. También se pone de manifiesto lo irreconciliable de las posturas sostenidas por el peronismo de izquierda y las izquierdas marxistas, que sólo tiempo atrás se habían pensado como posibles (justamente *Los traidores* constituyen un esfuerzo de acercamiento entre esos sectores contrariamente a lo que veíamos en *Operación Masacre*). Sin embargo, y a pesar de sus diferencias ideológicas, *Los traidores* se aprovechó de los circuitos alternativos inaugurados por *La Hora de los hornos*, siendo exhibida habitualmente junto a *Operación Masacre*, con la misma pretensión de iniciar un debate posterior a su proyección

Como dijimos al comienzo, la violencia es el telón de fondo de estos films en los cuales se analiza como categoría ideológica, partiendo para ello de una doble caracterización. La idea de la presencia de una violencia reaccionaria, a la que debía oponerse otra de carácter revolucionario tal como está desarrollada en *La Hora de los hornos*, es retomada en las otras películas centralizándola en una temática particular, que permite delimitar el «frente» en que debe desarrollarse la lucha armada. Aquí nos encontramos con el problema planteado por las izquierdas acerca de la identificación del «enemigo». Si bien el antiimperialismo se halla presente como elemento ideológico unificador de los tres films, su representación es diferente en cada uno de ellos. Tanto el Grupo Cine Liberación como Jorge Cedrón sostienen que es a partir de la Revolución Libertadora cuando se pudo identificar claramente al enemigo del pueblo, o lo que es lo mismo, del peronismo, cumpliendo ambas películas una función pedagógica.

En *La Hora de los hornos* nos encontramos ante una explicación de carácter histórico de la relación imperialismo/nación o de cualquiera de sus variantes expresivas: explotadores/ explotados, dominadores/ oprimidos, centro/periferia, etc. Por su parte, el peronismo es presentado como el movimiento de masas que, una vez en el gobierno, rompió las cadenas que sujetaban a nuestro país con el imperialismo pero que, desalojado del poder, dejó una obra inconclusa que debería retomarse. A partir de ese momento, nuestro pueblo habría soportado tanto la violencia ejercida directamente sobre las personas, mediante el abuso de la fuerza por parte de los gobiernos militares, como también una forma de violencia cotidiana expresada entre otras cosas por la caída de los salarios, por la pérdida de derechos laborales, civiles, o por la falta de libertad de expresión.

En *Operación Masacre*, la matanza de civiles inocentes encarna el odio inmerso en la antinomia peronismo / antiperonismo, que dividió tajantemente a la sociedad argentina cerca de treinta años. En el film la violencia adquiere características profundas, simbolizadas por la muerte, la tortura y las carencias de todo derecho durante la Revolución Libertadora. El fin último de *Operación Masacre* es mostrar los métodos con que la «oligarquía» planeaba extirpar al peronismo del cuerpo social, al mismo tiempo que demostrar la fuerza de este movimiento, que muy lejos de claudicar continuó la lucha. Este pasado, esta historia no contada, clarifica su presente y permite entonces planificar un futuro revolucionario.

Por último, *Los traidores* presenta un aspecto negativo del peronismo posterior a 1955, centrado en el desarrollo de una burocracia sindical, generadora de traiciones y violencia, que hirió a nuestra sociedad durante décadas. No obstante, es de destacar que no hay en Raymundo Gleyzer una crítica de esa misma burocracia durante los gobiernos de Perón, omisión que nos permite determinar la táctica política del film. Comencemos diciendo que el padre del protagonista principal de la película es un «peronista de la primera hora», cuyos sueños se diluyeron con el derrocamiento de Perón. Su experiencia como trabajador peronista le dice que su hijo puede llegar a formar parte de una nueva generación sindical que defienda los derechos de los obreros. Sin embargo, éste traiciona a sus compañeros, tentado por los sectores patronales. Al mismo tiempo, surge una tercera generación representada por las bases trabajadoras, que tienen profundas ideas revolucionarias y se oponen a aquella otra, producto de la Revolución Libertadora a la que enfrentan. Un aspecto significativo es que Gleyzer produce la conjunción de los extremos generacionales en el momento que el propio padre de Barrera decide formar parte de los grupos de base ¿Por qué decimos que el mismo desarrollo argumental de la película constituye la táctica política del Grupo Cine de la Base? El hecho de no criticar al Gobierno peronista implicaba sostener que la izquierda había reelaborado su imagen del peronismo y reconocía que las masas trabajadoras eran principalmente peronistas, pero seguían planteando la existencia de contradicciones, surgidas después de 1955. Nada sería posible dentro de las estructuras del sindicalismo, hegemónicas por los sectores más reaccionarios y burocráticos del movimiento. El grupo admitía la filiación peronista de las bases obreras, pero a su vez sostenía que la única liberación posible se hallaba en el hecho revolucionario. Se trataba, por tanto, de ganar una batalla ideológica convenciendo a las bases peronistas de que la revolución era posible, pero por fuera de las estructuras peronistas y del propio Perón.

Ahora bien ¿cuáles serían los métodos para lograr los cambios revolucionarios? En todas las películas esto es explicitado claramente. En *La Hora de los hornos*, una revolución violenta armada y organizada es la única forma posible de acceso al poder. De esto deducimos que la idea de la violencia como respuesta a la violencia está presente en la sociedad argentina a mediados de los 60; pero es en la década siguiente donde este tipo de organizaciones cobran mayor fuerza como el medio revolucionario por excelencia. Tal es el mensaje de *Los traidores* y de *Operación Masacre*. Si bien desconocemos el contenido total del film de Jorge Cedrón tal como era proyectado clandestinamente en los años 1972 y 1973, la copia en video que circula actualmente mantiene diferencias sustanciales en su secuencia final con respecto al guión escrito por Walsh y Cedrón, como destacamos más arriba.

Digamos también que faltan imágenes de inscripciones en las paredes donde se leía: «FAR -FAP -MONTONEROS», organizaciones guerrilleras. Tampoco vemos a Julio Troxler aferrando los fusiles de dos policías de José León Suárez y diciendo «Lo que nosotros habíamos improvisado en nuestra desesperación, otros aprendieron a organizarlo con rigor»; lo que daba a entender que esa misma organización debía plasmarse en un ejército popular. La película fue estrenada en 1973 con esas diferencias, ya que la formación del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI), con la participación de todos los sectores del peronismo y otras fuerzas, ponía en tela de juicio la necesidad de una salida violenta a la crisis política y social.

Otro de los temas presente en los films es el análisis de la sociedad, basado en los conflictos que en ella se establecen. Una de las críticas más frecuentes de la izquierda marxista al peronismo de los años 70 ha sido la tendencia **de este** último a analizar los conflictos en términos tanto generacionales como morales, abandonando los postulados de ciertos sectores del movimiento, que veían un conflicto de clases en el propio seno del peronismo, como el señalado por John W. Cook a principios de los 60. Efectivamente, los grupos se diferenciaban por su «lealtad» a Perón o por su «traición» al líder; la lucha se desarrollaba entre «buenos» y «malos»; entre viejos caudillos de la burocracia sindical y las nuevas generaciones que se nutrían de las experiencias de quienes habían luchado en la época de la Resistencia. No obstante vemos que, desde una izquierda no peronista, el componente moral es bastante fuerte a la

hora de analizar la naturaleza de los conflictos. El mismo título de una de las películas, *Los traidores*, demuestra lo dicho, así como también la clara división generacional que presenta y a la que hemos aludido. Se nos habla de un conflicto generacional y asimismo ético.

Como todo cine militante, estos tres films fueron planteados en el plano inmediato, en un tiempo político acelerado donde la discusión residía en la forma de la toma del poder; pero con un conjunto de ideas de reivindicación social incierta, en formas socialistas a secas o en el socialismo nacional. La destrucción de la oligarquía, la burocracia sindical o del Ejército implicaban el fin de la presencia del imperialismo en nuestro país y, a partir de ahí, el inicio de la segunda etapa revolucionaria. Estas ideas se sustentaban en una serie de conceptos y experiencias anteriores, que daban cuenta de la posibilidad de tal realización. En este sentido, la Revolución Cubana significaba el más claro de los ejemplos a seguir por amplios sectores de la izquierda latinoamericana. Aplaudida por sectores progresistas europeos, marcó un punto de inflexión en las ideas revolucionarias. Asimismo, las luchas de países del Tercer Mundo, desarrolladas desde los años cincuenta, fueron ejemplos palpables de tales posibilidades. La resistencia argelina, la guerra de Corea y luego del Vietnam, demostraban la susceptibilidad del imperialismo y el fracaso del mismo cuando el pueblo se unía y se organizaba para derrotarlo. .

Está claro que esas ideas de unidad no fueron fáciles de cumplir y, en el caso argentino como en otros, demostraba que el hecho de formar parte de un mismo sector social e identificar al imperialismo como principal enemigo no era razón suficiente para llegar a propuestas unificadas. Desde esta perspectiva, es generalmente admitido que la filiación o no al peronismo fue más fuerte a la hora de participar en la lucha que la ubicación concreta en el espacio de las relaciones sociales.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) La última dictadura militar de Argentina (1976-1982) se caracterizó entre otras cosas por el aumento de la represión de los sectores populares y de izquierda, cerrando definitivamente toda posibilidad de desarrollo de actividades culturales clandestinas.

(2) Suele admitirse que el peronismo fue, desde sus inicios, un movimiento policlasista conformado por obreros urbanos y una pequeña y mediana burguesía. Al mismo tiempo se ha negado el hecho de que el mismo constituya en **si** una ideología, aunque sus partidarios niegan esta postura. Con la caída del Gobierno y la ausencia de su líder afloran todas las diferencias que su heterogénea composición planteaba tanto de carácter social como ideológico.

(3) Se conoce con el nombre de izquierda nacional a la que postula cambios revolucionarios desde el Estado, pero atendiendo fundamentalmente a las características propias del país especialmente en composición de clase.

(4) Si bien ya habían surgido organizaciones armadas desde fines de los cincuenta, **estas** no se planteaban como necesarias hasta los 60 cuando se estableció una discusión acerca de la forma que debían adquirir (guerrilla urbana, rural, foquismo, etc.). Debemos aclarar que no todas las que surgieron y se consolidaron después de 1969 fueron de izquierda, sino que algunos provenían de la derecha católica.

(5) Vid. SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: siglo XXI, 1973.

(6) Se conoce como Cordobazo al levantamiento de las bases obreras y estudiantiles que espontáneamente se alzaron en la ciudad de Córdoba en 1969.

(7) Las organizaciones guerrilleras en Argentina surgen después del Cordobazo. Durante el periodo 1969-1972 se consolidan. Proceden de diversas vertientes ideológicas, las más importantes fueron FAR - FAP -MONTONEROS -ERP. Vid. OLLIER, María Matilde. *El Fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973)*. Buenos Aires, CEAL, 1986; GILLESPIE, Richard. *Los soldados de Perón. Los montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo, 1987; HILB, Claudia, LUTZKY, Daniel. *La nueva izquierda argentina: 1960-1980 (violencia política)*. Buenos Aires: CEAL, 1984.

(8) En realidad la crisis social se redefine en torno a las pujas y conflictos acerca de la cuestión del régimen político a establecerse. Para ampliar el tema, cfr. CAVAROZZI, Marcelo. *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

(9) Cuando en 1973 asume la presidencia Héctor Cámpora (candidato del peronismo por el FREJULI), Octavio Getino ocupa brevemente el cargo de interventor. Se puede decir que duro en el puesto el corto periodo en el que el sector de la izquierda peronista parecía tener el control sobre el Gobierno.

(10) Se llamaba «caños» a las bombas tipo "molotov", muy precariamente construidas por aficionados, cuyo poder destructivo es de muy poco alcance, que por ello llegaron a ser símbolo de la Resistencia Peronista.

(11) Se le llama «Socialismo Nacional» a la posición política que proponía un socialismo adaptado a las condiciones nacionales. No debe confundirse con el Nacional Socialismo Europeo.

CLAUDIA MENNA es licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Es Auxiliar de investigación en el Centro de Estudios sobre la Sociedad y la Memoria Histórica y Ayudante de la Cátedra de Teoría de la Historia en la misma Universidad. Ha publicado artículos en revistas especializadas.

VIVIANA CERVETTO es licenciada en Historia y profesora de la Universidad Nacional de Rosario. También es Auxiliar de investigación en el mismo Centro y ha publicado un libro sobre el análisis político en la Argentina Contemporánea, titulado *Un día de emoción* (1994). Asimismo, imparte cursos sobre las relaciones Cine e Historia.

©*Film-Historia*, Vol. VI, No.2 (1996): 127-142