



Fernando Martín Peña
Carlos Vallina

EL CINE QUEMA
Raymundo Gleyzer

Ediciones de la Flor



Colección Personas

“ *Fernando Birri*: Nos encontramos en Italia. Raymundo me fue a ver y recuerdo aquello como un momento de gran soledad compartida: la soledad del que está y la soledad del que viene. Se produjo entonces una verdadera confesión recíproca y ahí percibí no sólo su calidad humana, sino que su pensamiento era tan transparente y tan clarividente como correspondía a sus ojos de agua, es decir, realmente veía bajo el agua. [...] Nosotros pensábamos en el público desde el campo, y él, desde el contracampo: dio vuelta el telescopio. Se puso en el lugar del receptor desde el momento en que empezó a plantear su película [*Los traidores*], colocó al espectador en el comienzo mismo del proceso de realización de sus films. ”

EL CINE QUEMA

Raymundo Gleyzer

FERNANDO MARTÍN PEÑA - CARLOS VALLINA

EL CINE QUEMA

Raymundo Gleyzer



EDICIONES DE LA FLOR

Foto de tapa: gentileza de Bebe Kamín

©2000 *by* Ediciones de la Flor S.R.L.

Gorriti 3695, 1172 Buenos Aires, Argentina

Impreso en la Argentina

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

ISBN 950-515-247-7

Índice

NOTA PRELIMINAR	13
1. UNA VIDA	
El zapato americano (1918)	19
Primeros años (1941-1954)	20
El hombre de la casa (1954-1962)	25
La Plata (1962-1963)	28
La tierra quema (1963)	36
Vivir, además (1963-1966)	38
Arte regional en Córdoba (1965)	42
Dos films junto a Jorge Prelorán (1966)	43
El hombre de la cámara (1966)	47
El Che y después (1967)	51
El mundo (1969)	54
México, la revolución congelada (1970)	57
Hacer las cosas en serio (1971)	68
Otras experiencias, otras frustraciones (1971)	73
Uruguay	73
Chile	75
Bolivia	82
Diego (1972)	87
La hora de los negros (1972)	88
Los traidores (1972-1973)	92

Cine de la Base (1973)	128
Ni olvido ni perdón (1973)	141
El FAS (1972-1974)	141
La difusión (1973-1975)	145
Australia (1974).....	156
Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (1974)	160
Una vida no basta (1974-1975)	163
“¿Vos también te vas?” (1975)	170
Último viaje (1976).....	177
El Vesubio (1976).....	192
Carta de Nueva York (1985).....	196
Epílogo (2000)	199

2. UNA OBRA

Los films de Raymundo Gleyzer	213
Filmografía comentada	222
El sentido del ciclo.....	223
Los films de la tierra.....	225
Quizás la última tierra prometida.....	230
Prensa de viaje.....	231
México.....	233
“Al pueblo...”	234
Acerca de la traición.....	237
El sentido primario de la épica.....	240
Otro Cine de la Base	243
Films alimenticios.....	244
Colaboraciones varias	245

PROTAGONISTAS.....	249
--------------------	-----

*para Diego,
para Flavia,
para Jorge Giannoni y Lautaro Murúa,
que no esperaron*

“¿Sólo así he de irme?
¿Como las flores que perecieron?
¿Nada quedará en mi nombre?
¿Nada de mi fama aquí en la tierra?
¿Al menos flores, al menos cantos!”

CANTOS DEL HUEXOTZINGO
Museo Nacional de Antropología, México.

Nota preliminar

La escena es en un dormitorio. Un dirigente sindical en pijama le explica a su mujer que piensa retirarse e instalar un criadero de pollos. “El que pone mucho la cara se quema”, explica. “Hay que hacer como Palito Ortega, que actúa, después se retira y vuelve.”

Cuando escribió y filmó esta escena de su film *Los traidores* (1973), Raymundo Gleyzer no podía saber hasta qué punto acertaba con sus palabras. Tampoco tuvo tiempo de enterarse: el 27 de mayo de 1976 pasó a integrar la lista de detenidos-desaparecidos de la última dictadura militar argentina. Dejaba detrás siete cortometrajes documentales y dos films largos. Los dejó detrás, literalmente, porque los sujetos que se lo llevaron y saquearon su departamento robaron discos, diapositivas, libros y televisor pero ninguna de las latas con todo ese material que debían entender como la razón de lo que estaban haciendo.

En materia de censura, *Los traidores* sigue siendo uno de los verdaderos casos extremos del cine mundial: muerte para su realizador, destierro para buena parte de los actores y técnicos invo-

lucrados, desgracia para quienes no pudieron irse, silencio y consecuente olvido para todo el conjunto. Durante mucho tiempo *Los traidores* fue mejor conocida en el exterior que en la Argentina, e hicieron falta diez años de democracia para que se la volviera a exhibir con alguna continuidad. En esos diez años poca gente quiso acordarse de la película en particular o de Raymundo Gleyzer en general. Fue reivindicado por los periodistas pero el cine argentino todavía está en deuda con él.

Hasta 1993 su obra fue muy poco revisada. Algunas entidades la exhibieron (el Centro Cultural I. L. Peretz de Lanús, el Cineclub Núcleo, el Centro Cultural Ricardo Rojas), pero la dificultad de acceder a buenas copias del material y la falta de un consenso crítico alrededor de su obra complicó esa operación. Mientras en Montevideo la Cinemateca Uruguay editaba un libro dedicado a Gleyzer, en la Argentina no se hablaba sobre su obra. Era paradójico, porque pocos realizadores argentinos de los últimos treinta años hicieron films con tanto potencial para la discusión.

Este libro, que es un resultado directo de ese potencial, tiene como primera intención proponer una aproximación informativa y analítica a su postergada filmografía, dueña de una curiosa vigencia que supera largamente el marco histórico y político en el que fue realizada. Durante años Raymundo Gleyzer fue recordado y reivindicado como periodista, a partir de su actividad como cameraman para Canal 13, y así figura en las listas del *Nunca más*. Ese recuerdo fue justo pero también cómodo, porque ante todo Gleyzer fue cineasta y como tal eligió colocar su cine en el centro de algunos de los antagonismos argentinos más urticantes. A esa vocación de polemista hay que agregar una falta de pertenencia que no contribuyó especialmente a la difusión posterior de su obra. Gleyzer fue muy influido por la actividad del Grupo Cine Liberación, pero al mismo tiempo, al no suscribir al peronismo, debió ubicarse al margen de ella. Militó en el

PRT-ERP pero para entonces ya tenía buena parte de su obra realizada y, además, la ausencia de lineamientos culturales definidos dentro de la organización lo llevó a buscar recursos propios para producir el cine que quería.

La segunda intención de este libro es rescatar la memoria que Raymundo Gleyzer ha dejado en familiares, amigos, conocidos, colegas o seguidores de su obra. A todos ellos corresponde nuestro primer agradecimiento, porque hablar de Gleyzer sigue siendo difícil para mucha gente. Un frustrado testigo brasileño sintetizó esa dificultad en una frase ambigua que clausuró toda posibilidad de entrevista: "Raymundo está en mi corazón, pero no en mi memoria".

La investigación se repartió entre Buenos Aires, La Plata, Montevideo, La Habana, Nueva York y Gramado, entre febrero de 1992 y abril de 1999. No podría haberse terminado en ese lapso sin la colaboración de María Julia Augé, Víctor Benítez, Ricardo Casas, Marcelo Céspedes, Gerardo Dell'Orto, María Fasce, Carlos Giordano, Pablo Gómez, Carmen Guarini, Mario Jacob, Raúl Manrupe, Manuel Martínez Carril, Luis Mattini, Carlos Milito, Luciano Monteagudo, Ricardo García Oliveri, Horacio Ríos, Luis Rodríguez, Pablo Rodríguez Jáuregui, Gabriel Rojze, Gabriel Rot, Salvador Sammaritano, Elina Urdangaray, Federico Urioste, Delia Vena, Sergio Wolf y Guillermo Zapiola.

Un reconocimiento especial se debe a Juan Carlos Arch, del Cine Club Santa Fe, quien preservó una copia íntegra de *Los traidores* durante toda la dictadura y la facilitó para que Fernando Martín Peña pudiera organizar las primeras proyecciones públicas en fílmico desde 1993.

Ese agradecimiento debe extenderse a todas aquellas personas o entidades que fueron pioneras en la difusión de la obra de Raymundo Gleyzer, como el Centro Cultural I. L. Peretz, el Cine Club Núcleo, el Centro Cultural Ricardo Rojas, Santiago Bel-

trán y Octavio Fabiano (de la Filmoteca Buenos Aires), el Grupo Cine Testimonio, el Grupo Cine-Ojo, Jorge Abel Martín, Agustín Neifert y la UTPBA [Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires]. Con el objetivo de preparar este libro, los autores adquirieron copias en 16 mm de algunos de los films que ya no se encontraban en Buenos Aires y tramitaron permisos para su exhibición no comercial. El resto del material de Raymundo Gleyzer fue preservado durante la dictadura por Greta Gleyzer y en la actualidad es administrado por Juana Sapire y Diego Gleyzer. A Diego, en particular, los autores deben agradecer la confianza en que este libro sería efectivamente terminado y publicado.

Paula Félix-Didier sostuvo el proyecto desde sus comienzos y lo enriqueció con toda clase de sugerencias, lecturas, correcciones y adiciones.

Mariano Mestman aportó una serie de definiciones imprescindibles, la primera lectura crítica del manuscrito, varios contactos fundamentales y —por si esto fuera poco— algunas de las entrevistas que realizó en el marco de la investigación “*Cine político y procesos culturales. Argentina, 1966-1976*”, para el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Es gracias a su trabajo y generosidad que Mirita Lores, Jorge Giannoni y Jorge Prelorán aparecen en este libro.

Homero Alsina Thevenet escribió su testimonio especialmente para este trabajo, aunque fue publicado antes, en forma integral, en la revista “Film” (Nº 13, abril-mayo de 1995). Él fue además uno de los primeros críticos e historiadores cinematográficos que se acordaron de *Los traidores* después de 1983.

El Equipo de Antropología Forense aportó una serie de pistas que luego fueron metódicamente recorridas por Valeria Ciezar en el archivo de la Conadep. A esa combinación se deben los pocos datos que permitieron elaborar la hipótesis sobre el final de Raymundo Gleyzer.

El epistolario de Raymundo Gleyzer, consultado abundante-

mente durante toda la investigación, fue conservado por Greta Gleyzer. Cierta material periodístico utilizado fue cedido por Juana Sapire y Diego Gleyzer, y otros textos provienen del material compilado por la Cinemateca Uruguaya para *Raymundo Gleyzer*, libro editado en Montevideo, en 1985. Para lo referente a la actividad del PRT-ERP fueron consultados en particular los libros *Hombres y mujeres del PRT-ERP*, de Luis Mattini, y *Todo o nada*, de María Seoane. El resto de las fuentes periodísticas (periódicos “La Opinión”, “La Nación”, “Clarín” y “El Mundo”, revista “Primera Plana”) fueron consultadas en colecciones particulares y en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la ciudad de Buenos Aires. La única copia conocida del guión de *Los traidores*, anotada durante el rodaje, fue conservada y facilitada por Víctor Proncet.

Algunos testigos han solicitado no figurar con sus verdaderos nombres, opción que en todos los casos se ha respetado.

1

Una vida

EL ZAPATO AMERICANO (1918)

Eduardo Galeano: “Raymundo Gleyzer ha desaparecido. La historia de siempre. Lo arrancaron de su casa, en Buenos Aires, y no se sabe más. Había hecho películas imperdonables.

”Yo lo había visto por última vez en febrero [de 1976]. Fuimos a cenar con nuestros hijos, cerca del mar. En la traspasada, me habló del padre.

”La familia de Raymundo venía de un pueblecito de la frontera entre Ucrania y Rusia. Allí cada casa tenía dos banderas diferentes para izar y dos retratos para colgar, según marchaban las cosas. Cuando se iban los soldados rusos, llegaban los ucranianos, y así. Era una zona de continua guerra, infinito invierno y hambre sin fin. Sobrevivían los duros y los pícaros, y en las casas se escondían los pedazos de pan bajo los tablones del piso.

”La primera guerra mundial no fue novedad para nadie en aquella comarca sufrida, pero empeoró lo peor. Los que no morían empezaban el día con las piernas flojas y un nudo en el estómago.

"En 1918, llegó a la región un cargamento de zapatos. La Sociedad de Damas de Beneficencia había enviado zapatos desde los Estados Unidos. Vinieron los hambrientos de todas las aldeas y disputaron los zapatos a dentelladas. Veían zapatos por primera vez. Nunca nadie había usado zapatos en aquellas comarcas. Los más fuertes se marchaban bailando de alegría con la caja de zapatos nuevos bajo el brazo.

"El padre de Raymundo llegó a su casa, se desató los trapos que le envolvían los pies, abrió la caja y se probó el zapato izquierdo. El pie protestó, pero entró. El que no entró fue el pie derecho. Lo empujaban entre todos, pero no había caso. Entonces la madre advirtió que los dos zapatos tenían la punta torcida para el mismo lado. Él volvió corriendo al centro de distribución. Ya no quedaba nadie.

"Y empezó la persecución del zapato derecho.

"Durante meses caminó el padre de Raymundo, de aldea en aldea, averiguando.

"Después de mucho andar y preguntar, encontró lo que buscaba. En un lejano pueblito, más allá de las colinas, estaba el hombre que calzaba el mismo número y que se había llevado los dos zapatos derechos. Los tenía, brillantes, sobre una repisa. Eran el único adorno de la casa.

"El padre de Raymundo ofreció el zapato izquierdo.

"—Ah, no —dijo el hombre—. Si los americanos los mandaron así, así debe ser. Ellos saben lo que hacen. Ellos hacen las cosas bien".¹

PRIMEROS AÑOS (1941-1954)

Greta Gleyzer: Papá se llamaba Jacobo Gleyzer y le decían Jacko. Era ruso, ucraniano, y llegó a la Argentina con su mamá y su hermana a los siete u ocho años. Había una foto en la que

se lo veía con los dos zapatones, del mismo pie. Mi mamá es argentina, de familia polaca.

Sara Aijen: Mi hijo Raymundo tenía mucho que aprender de mí porque, dinámico como era él, así era yo. Yo hacía teatro, recitaba poesía... Era activista. Primero actué en una escuela obrera judía, después en un local donde estaban los comunistas... No paraba nunca, iba de institución en institución. Conocí a mi marido en un club que estaba en un galpón de la calle Acevedo y se llamaba Avant-garde, donde yo hacía de todo. Se enamoró de mí y nos casamos. Los dos teníamos diecinueve años y nos fuimos a vivir a la calle Palique, en Paternal, que no estaba empedrada, todavía. En la cocina de nuestra casa, con otros actores, fundamos el teatro IFT.

El teatro empezó a funcionar con inmigrantes. Porque llegaban los inmigrantes acá y enseguida fundaban un club, una biblioteca, para encontrarse y entenderse porque no se entendían con la gente de acá. Entonces nosotros empezamos haciendo obras en ídish. Mi esposo no era tan dinámico como yo, pero me acompañaba. Como era un hombre bastante culto y de muy buena presencia, en el teatro cada tanto le daban algún papel. Raymundo se parecía a él. La primera obra que hicimos se llamaba *Los negros*, contra la discriminación racial. Todas las obras que hacíamos eran de buen contenido social.

Greta Gleyzer: Papá trabajaba en una casa de repuestos de autos que tenía mi tío en Warnes y Juan B. Justo. Raymundo nació en el Hospital Israelita, el 25 de septiembre de 1941. Nació mejor atendido que yo, que cuando mi mamá me fue a tener al Hospital Rivadavia no le dieron ni una silla para aguantar hasta el momento del parto.

Sara Aijen: Era un chico muy hermoso, nació con cuatro kilos, parecía que tenía unos meses ya, cuando nació. Las enfermeras lo llevaban por toda la sala: "Miren lo que es esto, miren lo que es esto".

Greta Gleyzer: Mi papá me llevó a verlo cuando salí del colegio. Era totalmente distinto a mí: era rubio, muy blanco, y ojos celestes, pero era un celeste muy especial: Raymundo tenía el color del cielo en los ojos. Yo le llevaba siete años. Mi mamá me tuvo a mí en el '34, a él en el '41 y después no tuvo más hijos.

Sara Aijen: Después de tener a Greta, la verdad es que no quería volver a quedar embarazada. Ahora no importa porque las mujeres hacen teatro y andan con la panza igual, pero antes no, era feo subir al escenario con la panza. Entonces yo no quería tener más hijos. Pero resulta que Greta lloraba y lloraba todo el día y al final el médico me dijo que no podía ser, que yo tenía que tener otro hijo. Así que después de haber tenido dos abortos me decidí, y nació Raymundo, siete años después que Greta. Y para ella fue bárbaro, fue como una pequeña madre de mi hijo, porque yo me iba a trabajar al teatro y ella lo cuidaba siempre.

Greta Gleyzer: Le pusieron el nombre de un guerrillero francés, Raymond Guyot, un líder maquí que los nazis habían matado en esos días. No llegaron a registrar "Guyot" porque no se lo permitieron en el Registro Civil, si no le hubieran puesto Guyot de segundo nombre. Mi papá siempre le decía así: "Raymond Guyot".

Mi tío nos había dado una sala, con cocina y baño. De un lado de la sala había un ropero, dos mesitas de luz y la cunita de Raymundo, al lado de la cama de mis padres. Del otro lado había una mesa, un aparador para los platos y las cosas, y un sofá, que se abría por la noche para que durmiera yo y se cerraba por la mañana. La cocina era muy chiquitita; mi mamá cocinaba con un Primus, un calentador a querosén. Mis tíos, que ocupaban la parte mayor de la casa, estaban en una mejor posición y tenían una cocina económica. Raymundo se crió ahí. Conmigo y con mis primos éramos una barra, la casa estaba llena de chicos.

Fue siempre un chico muy delicado. Cuando tenía un año tomó agua contaminada de un aljibe. Mis abuelos habían alquila-

do una casa en Unquillo, en Córdoba, y el agua la sacábamos del aljibe para hervirla. Pero un día, mi tía había sacado agua y la había dejado en un balde, Raymundo tomó y a partir de ahí tuvo una infección intestinal terrible, casi se muere. Fue un chico flaco, de comer muy poco. Tengo recuerdos de mi mamá corriéndolo por el patio de casa con un plato para que comiera.

Sara Aijen: Él se enfermó cuando tenía un año, en Córdoba. Le agarró una diarrea que le duró once años. Yo creí que se me iba a morir. Era delgadito, blanco, parecía un esqueleto, y no había forma de curarlo: él comía, iba al baño, comía, iba al baño. Así, once años. Me daba rabia, porque todo el mundo iba a decir: “Claro, la madre es artista y no se ocupa del chico”. Pero la verdad es que yo no sabía ya adónde ir, a quién ver. Al final una amiga me dijo que ella había tenido a la hija igual y que el doctor [Florencio] Escardó la había curado con un régimen. Me dio el régimen, y al tercer día Raymundo estaba mejor. A los trece años ya estaba gordo.

Greta Gleyzer: Mi tío tenía un depósito en Luis Beláustegui y Artigas, en Villa Mitre. Sobre el depósito había una vivienda. En algún momento le dijo a papá: “¿Por qué no se van ustedes a vivir ahí? Mis chicos están grandes y necesito la sala, y de paso me cuidás el depósito y tenés un garaje para la chata”, porque papá tenía una chatita colorada. Cuando nos fuimos a vivir ahí ya nos parecía la gloria: todo un departamento para nosotros solos. Raymundo hizo la primaria por la tarde, en una escuela que queda en la calle Remedios de Escalada de San Martín y Nazca, a pocas cuadras de casa. A la mañana iba a la escuela Ghitlovsky.

Se la pasaba en el IFT, porque mis padres actuaban allí y muchas veces lo llevaban con ellos, lo ponían de relleno en algunas obras. Un día, el director del IFT lo llamó —él debía tener como nueve años— para hacer el papel del hijo de una familia alemana nazi. Porque se daban obras sobre los nazis. Como él era rubio, lo peinaron a la gomina y daba. La obra era toda en ídish y esa

familia hablaba alemán, pero él no tenía texto: tenía que entregarle un diario al padre. En una función se le cayó el diario a la platea y un señor se lo alcanzó: "Ah, muchas gracias", le dijo, en perfecto castellano.

Yo tenía la misión de cuidarlo. Mis padres ensayaban todos los días, volvían a las dos, tres de la mañana, y yo me tenía que ocupar de él.

Le gustaba ir al cine. Lo llevaba al Villa Mitre, que estaba sobre la calle Artigas. Entrábamos a la una, una y media, y salíamos a las ocho de la noche porque nos veíamos tres películas. Y la mayoría eran de guerra. Comíamos un sándwich de milanesa en el cine.

Le gustaba escribir. En sexto grado escribió una obra para la escuela y ganó un premio. Escribía mucho sobre la guerra. Cuando era chiquito todos sus juegos eran en base a que él mataba alemanes.

Sara Aijen: Él escribía mucho. Como nosotros éramos medio revolucionarios, cuando murió Stalin nos daba mucha lástima. Entonces él escribió una poesía sobre Stalin. Siempre estaba sentado escribiendo o leyendo. Desde chico le di para leer los libros de Monteiro Lobato, que eran muy importantes.

Cuando terminó la escuela, para el acto de fin de curso, escribió y puso en escena una obra. No me dijo nada, lo hizo en secreto para darme una sorpresa. No entendí nada de la obra pero igual me felicitaron porque era la primera vez que un alumno hacía algo así. Es que él venía conmigo muchas veces al IFT, nos veía actuar, lo veía trabajar al director, había vivido mucho todo eso.

Greta Gleyzer: Era muy torpe con la pelota, muy torpe con los juegos en los que tuviera que ver la destreza y el físico. Fue un excelente alumno, brillante. Era muy bueno en matemática, tenía una redacción muy linda. Tenía sus amigos... Con otros dos chicos, Juan y Chiquita, eran un trío inseparable.

Raymundo nunca podría haber salido peronista. En mi familia el peronismo se vivió como algo terrible. Yo me acuerdo que iba a la escuela y todos los días mamá me decía: “Cuidadito con hablar; ni una palabra”. Para nosotros, Perón era un nazi.

Sara Aijen: Cuando Raymundo tenía unos siete años, más o menos en 1948, nos cerraron el teatro porque decían que éramos comunistas. Así que con toda la compañía nos fuimos un mes a trabajar a Chile.

Greta Gleyzer: Raymundo tuvo siempre muchos celos de mi marido. Cuando me casé con Benjamín en 1953, él tenía unos doce años. Nos fuimos de luna de miel a La Falda y nos llegó una carta suya: “Te llegaron los platos de la tía tal; doce platos platos, doce hondos...”. Describía el regalo y al final ponía: “¿Cómo te encontrás en la habitación con otro hombre que no soy yo?”. Tenía doce años.

Raymundo tuvo su primera novia oficial muy jovencito, conocimos a los padres y todo, se llamaba Dorita.

EL HOMBRE DE LA CASA (1954-1962)

Sara Aijen: Un día mi esposo se enamoró de una chica que tenía veinte años menos que yo, y se fue. Como no quería pasarme dinero, Raymundo salió a trabajar.

Greta Gleyzer: Mis padres se separaron cuando Raymundo tenía trece años y eso fue un golpe muy duro para él. Yo ya me había casado, él se quedó con mamá y decidió ser el hombre de la casa. Le dijo que no se preocupara, que él la iba a mantener, y salió a trabajar. Pidió trabajo en lo de un primo de mi mamá, un lugar donde se trafilaba alambre de cobre. Raymundo mantuvo el contacto con papá. Yo, no; me aparté completamente de él. Me había solidarizado con mi mamá. Papá se había ido de casa por otra mujer y yo no quise saber más nada con él. Raymun-

do, no. Entendió que, bueno, que son cosas de la vida; lo buscó y mantuvo la relación, hasta que papá murió, a principios de los '70.²

Benjamín Giser: Raymundo hizo un primer viaje a Europa con su mamá, que ya estaba separada, hacia 1954. Sara fue con él en una delegación del Movimiento Argentino de Partidarios de la Paz a un congreso mundial que en aquella época se hacía con cierta regularidad, en distintas capitales del mundo. Antes de que se fuera le sugerí que comprara una máquina fotográfica Leica, que en esa época era la octava maravilla del mundo. Volvió con la máquina y empezó a sacar fotografías.

Yo hacía un periódico que se llamaba “Juventud” y que hasta 1955 salía en forma clandestina. En el periódico había un encargado de fotografía que no podía continuar en su trabajo, así que instalamos todos los elementos –las cubetas de revelado, la ampliadora, los materiales– en la casa de Raymundo. Así comenzó a desarrollarse como fotógrafo y llegó a ser muy bueno.

Greta Gleyzer: Iba casa por casa y sacaba fotos de chicos, de los hijos de las familias. Montaba cinco caritas, los chicos en cinco expresiones distintas, y después entregaba el cuadro. Hacía sociales: casamientos, novias, cumpleaños de quince... Trabajaba para todo el barrio.

Sara Aijen: Y cuando yo volvía del teatro a la noche, me encontraba con un montón así de plata en la mesita de luz. Primero pensé que se había vuelto chorro, y después me explicó que hacía fotos, que le pagaban... Sacaba fotos naturales, no los hacía posar, por eso a la gente le gustaba lo que él hacía. Y así mantuvo la casa desde los quince años.

Greta Gleyzer: Después del secundario, lo primero que hizo fue entrar a Ciencias Económicas, creo que porque antes había entrado su amigo Juan. Pero en realidad no le interesaba. Hizo un año y después se fue a estudiar cine a La Plata. El cine lo apasionaba y trató de vincularse con gente que compartiera esa pasión.

José Martínez Suárez: Yo lo conocí hacia 1961, durante el rodaje de *Dar la cara*.³ Teníamos grandes problemas económicos, nos costaba mucho trabajo llevarla adelante. Y en un momento intervino David Zwillich, que tenía una productora llamada PAN. Estaba casado con Yordana Fain, que era una muy buena actriz, y los dos eran amigos personales de la familia de Raymundo. Y él se acercó en un momento a casa, era un chico muy joven, le había interesado muchísimo la propuesta anterior mía, *El crack*.⁴

Fue uno de los primeros jóvenes que se me acercaron. Uno siempre guarda una actitud de mucho reconocimiento hacia el muchacho que se le acerca, uno siente que se está convirtiendo en una persona que puede dar indicaciones, sugerencias. Yo no podría decir que fue mi primer alumno, porque sería mucho decir eso, pero creo que en el fondo de mi corazón lo considero un poco así. Fue uno de los primeros chicos que se acercaron a mí para hablar sobre cine. Nos veíamos bastante, nos encontrábamos en las noches, en un barcito reventado que estaba en Rio-bamba y Corrientes, un barcito muy angosto que había en la esquina noroeste. A mí me daba un poco de vergüenza, en ese tiempo, hacer sugerencias. Yo no me sentía, no me siento, muy capacitado para saber exactamente cuál es la verdad en una propuesta cinematográfica. Uno tiene alternancias, tiene aproximaciones, ideas... Pero de ahí a decir esto sí o esto no, es tremendamente difícil. Y yo me acuerdo que me preocupaba la inmediatez que tenía Raymundo hacia mí.

Era muy sólido en sus propuestas porque económicamente siempre había dificultades, y muchísimo más en aquel tiempo donde todo pasaba por lo fílmico y el gasto era tremendamente elevado. Si Raymundo hubiera vivido en la época del video, nos habiéramos encontrado con materiales insólitos, extraordinarios.

LA PLATA (1962-1963)

Raymundo Gleyzer (carta a José Luis Lunazzi, delegado interventor de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, 12 de abril de 1962): “Mediante la presente me es grato dirigirme a Ud. a fin de solicitar y fundamentar mi pedido de inscripción fuera de término en la Escuela Superior de Cinematografía.

”Terminé mis estudios de Perito Mercantil en la Capital Federal, año 1960, abocándome inmediatamente a la tarea de inscribirme en alguna carrera afín al arte fotográfico o cinematográfico, no encontrando una cristalización material de tal deseo por carecer la Universidad de Buenos Aires de tal especialización. Me dediqué entonces a profundizar mis conocimientos de la fotografía, llegando hasta la profesionalización, amén que seguí un curso de Realización Cinematográfica en un instituto particular y en dos cineclubes.

”[...] El motivo por el cual me presento fuera de término lo constituye el hecho de que en mi afán por la cinematografía me pensaba trasladar a la Escuela de Cine del Litoral, dependiente de dicha universidad, enterándome en el día de ayer del funcionamiento de la Escuela en la cual solicito ser inscripto.

”Actualmente estudio en la Universidad de Buenos Aires, facultad de Ciencias Económicas”.

Alejandro Malowicki: Conocí a Raymundo viajando en tren a La Plata todos los días. Había un grupo de alumnos de Buenos Aires que viajábamos todos los días, en el mismo tren, de Constitución a La Plata, a las 4.10 de la tarde. Éramos unos cinco o seis compañeros: Grillo Frontini, Pupi Rotblat, Guillermo Schavelzon, Andrés Senderowicz, Raymundo y yo. Creo que yo era el más pichón, recién salía del secundario e ingresaba a la Escuela de Cine; el resto de mis compañeros eran mayores. Yo tenía die-

ciocho y en esa época, con respecto a uno de veinte o veintiuno, había una diferencia muy grande.

Lalo Paineira: El primer contacto que tuve con Raymundo fue cuando hacíamos una especie de curso de ingreso, asistíamos a unas charlas previas y después salíamos a tomar un café. Estábamos medio divididos entre los que éramos de La Plata y los que venían de Buenos Aires, como Raymundo, Grillo Frontini y Alejandro Malowicki. Me acuerdo de una charla mía con Grillo. Él era muy intelectual, muy de citar a Gramsci, y los dos éramos más o menos flacos y usábamos anteojos. Nos pusimos a charlar y Raymundo nos cargó por intelectualones, una cosa muy directa, muy sana... No fue algo ofensivo.

Con buen criterio, Raymundo tenía una leve sospecha hacia lo intelectual, hacia las posiciones intelectuales. Era un hacedor, con una dirección muy clara, de mucha decisión. Difícilmente se involucraba demasiado en cuestiones teóricas.

Alejandro Malowicki: Entre los compañeros, Raymundo era un tipo muy controvertido, pero yo creo que porque lo admirábamos y muchos lo envidiaban. Porque era el único que superaba la barrera de la teoría. No era un polemista, no era un teórico. Era una aplanadora. Era un hombre de la cámara, de ver las imágenes, de ir, filmar y compaginar, y armar el proyecto y hablar con el músico y relacionarse y conseguir la guita y los medios para viajar... Era un tipo que estaba constantemente ocupado en llevar adelante su proyecto. Nosotros no, nosotros hacíamos vida de estudiantes de cine, discutíamos, intelectualizábamos... lo que todo estudiante hace. Raymundo también hacía eso, pero mucho menos, porque él ya estaba ocupado en lo que era la tarea específica de un documentalista. No le gustaban las mesas de café, las discusiones de café, y no participaba, no porque no quería sino porque estaba ocupado en otra cosa.

Siempre estaba mucho más adelante que nosotros, en lo que se refiere a las realizaciones, a la concreción de proyectos. Era un

tipo eminentemente práctico, quizá porque le tocó una vida en la que tuvo que luchar de entrada por mantenerse, por sustentarse. Además, tenía que mantener su casa. Era el único del grupo que realmente trabajaba por necesidad de trabajar. Todos nosotros lo hacíamos porque, bueno, queríamos bancarnos los estudios, pero en realidad podríamos no haber trabajado, porque nuestros padres podían bancarnos la carrera. Pero Raymundo no, Raymundo no podía. Tenía que laburar.

Además, tenía realmente muy claro que lo que a él le gustaba era el cine y la imagen. Yo tenía gran admiración por esa capacidad suya para realizar, porque mientras el resto del grupo no sabíamos muy bien dónde nos estábamos metiendo, Raymundo sí, ya lo tenía claro. Él quería hacer fotografía y a partir de ahí, quería hacer cine. Y otra cosa que él tenía muy clara y nosotros no, era qué tipo de cine quería hacer: desde que tenía veinte años él quería hacer un cine testimonial. En este sentido, su referente más fuerte era Joris Ivens, siempre hablaba de Joris Ivens. No sé cómo tomó contacto con su cine, pero sí recuerdo que en la carrera vimos juntos sus cortos *Lluvia* y *El Sena reencuentra París*,⁵ que era una de las películas que más nos gustaban y más veíamos.

Lalo Paineira: Fue un grupo muy especial el nuestro, muy hinchabolas dentro de la Escuela. La cambiamos mucho, sacamos profesores, trajimos profesores... En un primer momento la carrera la dirigía Cándido Monneo Sanz, que además nos daba Realización. Bueno, con nosotros duró seis o siete meses. Parte de lo que hizo estallar el asunto fue que se gastó casi toda la película que teníamos para filmar un corto con Enrique Liporace, al que inventó mimo. Las aventuras de no me acuerdo quién, se llamaba eso y se gastó toda la película filmando a Liporace en el Zoológico. Una cosa lamentable, mala. El mimo, aparte, no era mimo; era un chico robusto y lindo, nada más...

Monneo era un gran organizador, básicamente, pero no tenía

fundamento para dar cine. Organizaba festivales infantiles, trajo mucho material de los que hacían circular las embajadas, introdujo a [Norman] McLaren y a un montón de gente. En ese sentido era un tipo valioso. Pero como director de cine, como profesor de Realización, era lamentable. Así que un grupo fue a buscar a Humberto Ríos, que creo que estaba en cuarto año, y él se hizo cargo de la parte de Realización. Con él nosotros saltamos de hacer cámara seca a filmar, con un tipo que sabía filmar, que cuando vos metías una luz, sin ser profesor de iluminación, te guiaba: “No, esto no; bajá aquel. Tirá cinco mil”... Era un tipo distinto, un tipo que hacía cine. Nos maravillamos.

Humberto Ríos: Llegué de Europa después de hacer tres años en el IDHEC⁶ varias películas como fotógrafo y algunas como director. También había tenido allí una experiencia militante, con una célula del PC [Partido Comunista] juvenil francés que recaudaba fondos para la resistencia en Argelia. Cuando llegué aquí hice *Faena* y algún otro cortometraje, y al poco tiempo me llamó Cándido Monneo Sanz para dar clases en la carrera de cine de la Universidad de La Plata. Acepté encantado, mi experiencia docente era muy poca. Estuve desde el '61 hasta el '65, más o menos.

Alejandro Malowicki: Raymundo fue director de fotografía de mi primer cortometraje, *Carta de Ramona*, en 1963. Como era un trabajo de la Escuela, había un equipo fijo de dirección de fotografía y cámara, así que Raymundo figura entre otros, pero la dirección de fotografía la hizo él, absolutamente. Y además de hacerla fue el que me ayudó a filmar, porque él sabía cómo. Me ayudó a encuadrar, me ayudó también bastante en el guión. Por ejemplo, en la secuencia de la pelea final entre la protagonista y un cafetero, o en una secuencia que hicimos en la plaza Rubén Darío. En esa secuencia me ayudó con lo del plano y el contraplano, lo que nosotros habíamos estudiado en teoría, en la práctica me lo tuvo que enseñar Raymundo porque yo me iba al ca-
rajo, no lo sabía. Y hasta aparece en la película, se puso ahí

porque se necesitaba a alguien en el plano. Él mismo dijo: "Alguien tiene que estar en el fondo". Así que fue y se puso.

Lalo Paineira: En poco tiempo varios de nosotros empezamos a participar de un cambio en toda la Escuela, que llevó a enfrentamientos muy directos y muy crueles. Pero había gente que realmente... qué sé yo. En guión teníamos una mujer que venía y nos recitaba a Becquer, una mujer ligada a la Iglesia, a Monneó y a toda la camarilla. Después seguimos profundizando y se lograron contratos: en Iluminación estaba Pablo Tabernero; en Montaje, [Antonio] Ripoll; en Historia del Arte estaba Ernesto Schóo; Historia del Cine la daban Jorge Couselo y Roland... En segundo y tercero se fueron incorporando otros, como Rodolfo Kuhn, Simón Feldman y David Kohon. Gandolfo daba dirección de actores...

Alejandro Malowicki: Ese fue el movimiento más importante que hicimos. Éramos un grupo interesante, fuerte, y logramos cambiar la carrera. Creo que a partir de ahí tuvo una real fuerza como carrera universitaria, tuvo contenidos, se definió qué tipo de cine se iba a trabajar. Porque en ese momento era muy rica la enseñanza de cine en la Argentina: estaba Tucumán, estaba el Litoral, estaba la Asociación de Cine Experimental en Buenos Aires, estaba La Plata, había algo en Córdoba, en Mendoza... Es decir, había una cantidad de escuelas de cine, de nivel universitario, que tenían distintas tendencias. Entonces La Plata también eligió una tendencia que fue la de ficción, argumental, aunque se hacían documentales, porque era una tendencia pero no una exigencia.

También logramos traer otro tipo de profesores, profesionales del cine, darles a las materias un contenido más específico, darles una organicidad diferente e inclusive cambiar la dirección de la Escuela. Ahí fue cuando nosotros propusimos en la dirección a Ernestina Gruzman, que vino porque la conocía Frontini, de la Facultad de Filosofía y Letras, donde él había cursado. Y creo

que los que nos mandamos a la casa de ella a proponérselo fuimos Pupi Rotblat, Raymundo y yo. Con Raymundo estuvimos trabajando mucho tiempo en esa transformación y además estábamos dentro de la misma participación política, en las actividades de la Fede, lo que en ese momento era la Federación Juvenil Comunista. Después yo me fui de ahí, y Raymundo también se fue, aunque los dos lo hicimos por distintas razones ideológicas.

Lalo Paineira: Yo creo que en ese momento en el grupo éramos todos del PC, incluyendo a Raymundo. Con posiciones críticas, pero del PC. Había un ambiente de mucha ebullición y dentro del grupo nuestro hubo personas que fueron radicalizando sus posiciones bastante rápidamente. La participación de Raymundo era activa en la medida en que se lo permitía el hecho de vivir en Buenos Aires y tener que viajar todos los días. No era sencillo hacerlo. Eran horarios nocturnos, así que él llegaba a la tarde y las clases terminaban como a las once de la noche. Fue alumno regular los dos primeros años, 1962 y 1963, y como trabajábamos de manera casi individual, no había una relación grande de trabajo que obligara a una convivencia. La convivencia se reducía a los sábados, porque teníamos clases mañana y tarde y nos quedábamos todo el día en la Escuela. En las clases se polemizaba mucho, se discutía mucho, y Raymundo participaba bastante.

En ese momento había una división notable. Por un lado, estaban los exquisitos de aquel momento, que descubrían a Blake Edwards, las comedias americanas, o decían que Enrique Carreras era un gran director de cine. Y por otro, lado había toda una patota que nos seguíamos conmoviendo con el cine de Visconti, que compartíamos las posiciones de Lautaro Murúa, del primer [Leonardo] Favio. Empezaba a aparecer Fischerman con el corto *Quema*,⁷ el Negro Ríos con sus cosas... Con todo ese grupo, la gente de Buenos Aires como Raymundo participaba

de una manera distinta de los que estábamos acá en La Plata. Llegaban a tener con ellos una relación diferente, más próxima.

Humberto Ríos: Bueno, había algunos alumnos más interesantes que otros. En el grupo de los interesantes tengo que mencionar, porque destacaban, a Raymundo, [Oscar] Montauti, Malowicki, Paineira, Frontini y Pupi Rotblat. Los dos últimos se fueron a Salta, con Masetti.⁸ A Rotblat lo mataron allá... La experiencia de Salta marcó mucho. Más tarde Raymundo me dijo que hubiera querido ir a Salta y que no fue porque estaba filmando en Brasil.

Alejandro Malowicki: Yo no creo que Raymundo hubiera ido. Y creo que puedo decirlo con certeza porque en ese momento la división era muy tajante. Frontini tenía esa posición, él llevó adelante esa propuesta, intentó llevar a algunos compañeros al proyecto. Me invitó, pero yo me negué porque no estaba de acuerdo. En ese momento, Juan Carlos Portantiero hizo una división dentro del Partido y tanto Raymundo como yo estábamos más asociados con lo que pensaba Portantiero que con la gente de Frontini. Portantiero no proponía un movimiento guerrillero mientras que la gente de Masetti, en este caso Grillo Frontini, sí. Las discusiones eran muy importantes. La de Portantiero era una propuesta eminentemente más democrática dentro de una estructura de izquierda y yo creo que Raymundo en esta época coincidía más con estos puntos de vista que con la idea de una guerrilla foquista. En ese momento hubo solo dos personas de la Escuela de Cine que fueron, Frontini y Pupi Rotblat, y creo que Rotblat lo hizo sin una gran convicción.

Pupi era íntimo amigo mío. Yo no me enteré de que él se iba al Norte, lo supe cuando me dijeron que estaba muerto y que Grillo estaba en cana, en Salta. Así que le dije a Raymundo: "Voy a ir a Salta, porque quiero saber qué pasó con Pupi", porque se corría la bolilla de que a Pupi lo habían fusilado los propios compañeros. Eso es lo que se decía y yo realmente quería saber, esta-

ba seguro de que para Pupi debía haber sido muy duro todo eso y que no era un hombre para esa circunstancia.⁹ Y fui a Salta y hablé con Grillo; él me dio su versión, no fue clara para mí y recuerdo que al volver le conté todo esto a Raymundo. Por eso estoy seguro de que él no coincidía en absoluto con lo que pasó en ese momento. Grillo y Raymundo nunca se llevaron bien. No se ponían de acuerdo, había una cosa de competencia, importante. No estaban de acuerdo ni ideológicamente, ni en la forma de ser, ni en nada.¹⁰

Lalo Paineira: Como casi todo el grupo compartía la postura básica del PC, lo de acompañar a Masetti lo manejaron, diría, con insinuaciones, no de manera directa. El que se prendía, se prendía. No sé si a Raymundo lo habrán invitado. A mí, no, aunque insinuaron algo, subrayaron cierto tipo de posición... Pero yo, en ese momento, tenía la convicción de que el ruralismo en la Argentina era imposible.

Humberto Ríos: Quedó un vínculo entre Raymundo y yo. No sé por qué, pero terminé siendo un poco su confidente. Tal vez porque yo era alguien con quien se podía hablar de algo más que de cine. Personalmente era un tipo de una presencia que impresionaba: era más bien alto, ojos azules, tenía un buen decir...

Greta Gleyzer: Era un hombre que no pasaba desapercibido. Tenía un lindo porte, era alto, buen mozo. Era simpático, tenía una dentadura perfecta, una sonrisa muy hermosa. Era un hombre lindo, interesante. Muchas chicas se enamoraban de Raymundo. A él le importaba un comino que era lindo. Tampoco le importaba la ropa, era lo último que le importaba. Yo una vez le dije: "¿Por qué no te ponés otro pantalón?", porque siempre andaba con el mismo. Le gustaba estar cómodo.

Juana Sapire: La primera vez que nos vimos, yo tenía doce años y él, catorce. Él andaba con una compañera mía del colegio, Silvia Cohen, y una vez la llevó a ver una gran exposición soviética en Pacífico. Yo fui con Silvia, me aburrí como loca y me

acuerdo que me pareció una locura que gente tan joven perdiera el tiempo en esas cosas.

Pasaron unos años y nos encontramos un día por la calle Lavalle. Raymundo iba cargado de cámaras y cosas, y estaba con su sinusitis que apenas lo dejaba respirar. Siempre estaba resfriado. Y bueno, nos enamoramos. Yo tenía otro novio, lo largué, y ya no nos separamos. Para mí Raymundo era muy interesante, era fascinante, y además todo el tiempo estaba haciendo cosas.

Ya había terminado su primer cortometraje, *El ciclo*, que en parte hizo en la casa de Silvia Cohen, una casa vieja muy linda que estaba en la calle Luis María Campos. Lo ayudaron todos, desde Greta y Benjamín, hasta el primo Ernesto Resels, que le prestó uno de los coches que aparecen en la película. Fue lo primero que hizo, pero nunca le gustó, no sé por qué. No estaba mal. A lo mejor le parecía demasiado juvenil. Nunca quiso pasarla.

LA TIERRA QUEMA (1963)

Alejandro Malowicki: Él fue el único del grupo que trascendió la Escuela, que comenzó a trabajar en sus películas inclusive siendo alumno. Hizo *La tierra quema* en Brasil en 1963, mientras cursaba.

Jorge Giannoni: Yo había estudiado acá en una cosa que se llamó Asociación de Cine Experimental, en Capital, y Raymundo iba a La Plata. [Era] la época en que el Instituto hacía concursos para guiones de cortometraje. Presenté [un proyecto], un tema sobre la tierra, la sequía, la emigración de campesinos y todo eso, y como él tenía cámara y estaba en eso de la fotografía, lo busqué para que lo hiciéramos juntos. Nos dieron el premio, que consistía en dinero para la producción, y nos enteramos de que en el nordeste de Brasil estaban las ligas campesinas. Dijimos: “En vez de hacerla en la Argentina, aquí no dice que no po-

damos hacerla en Brasil”. Entonces nos fuimos a la aventura a Brasil. Aventura que fue neurótica, costosa. Y terminamos neuróticos los dos, separándonos, porque era difícil, un país distinto, lengua distinta, cultura distinta. Lograr hacer una síntesis de todo el problema campesino allá, el éxodo, la sequía... Fue difícil. Y yo me separé, porque Ruy Guerra estaba preparando *Los fusiles*¹¹ y me fui con él. Raymundo se quedó e hizo *La tierra quema*, que fue prácticamente su primera obra.

Juana Sapire: Se fueron a Brasil con muy poca guita, en parte a dedo. Según Raymundo, Giannoni no aguantó. Un día se despertó y encontró una nota en la que Giannoni le decía chau. Se enojó mucho con él, por años no se hablaron. Raymundo no lo saludaba y me decía a mí: “A Giannoni no hay que saludarlo”, así que yo tampoco lo saludaba.

Sara Aijen: Le dieron un lugar para dormir en una escuela que estaba cerrada porque era el período de vacaciones. Raymundo me dijo que no tenían agua ni comida ni nada, que comían víboras. Había ido con un amigo, pero se fue y lo dejó solo, y solo se volvió, caminando hasta el aeropuerto cargado con todas las cosas, a las tres de la mañana. Me contó que tenía terror de que le robaran la cámara.

Benjamín Giser: No sé cómo hizo. Un día dijo: “Me voy”, y se fue. Y otro día recibimos una carta que decía: “Llego tal día a tal hora a la estación Federico Lacroze, por el Ferrocarril Urquiza”. Yo lo fui a buscar: estaba flaco, encorvado, pelada la cara por el sol, el cutis reseco, todo barbudo y con una necesidad imperativa de tomarse un baño. Pero tenía *La tierra quema* adentro de la mochila.

Juana Sapire: Había filmado todo eso en Brasil y tenía el material ahí, sin compaginar. La empezó a armar en lo de Osvaldo Vacca, que tenía un estudio en la calle Salguero y adoraba a Raymundo. Vio el material, le gustó y le facilitó sus equipos para que pudiera terminar el corto. Cuando se iba, nos dejaba a no-

sotros adentro del estudio, y ahí Raymundo le daba, horas y horas, hasta que lo terminó.

En Brasil no había podido registrar nada para la banda sonora porque no tenía grabador, así que decidió recrearla en el estudio. Se fue a la embajada brasilera y ahí consiguió algo de música y gente que hablara en portugués, para que le hicieran los diálogos que él recordaba. Yo creo que cuando se encontró armando *La tierra quema* él tuvo bien claro que su vida iba a ser el cine.

Víctor Proncet: La madre de Raymundo trabajaba en el IFT, y yo a veces también, así que a él lo conocí a través de ella. *La tierra quema* la hicimos juntos. Yo le escribí el texto y la música.

Alejandro Malowicki: Proncet era actor, guionista, músico... Raymundo lo buscaba mucho porque tenía experiencia y además era bastante mayor que todos nosotros.

Juana Sapire: La película tuvo mucha repercusión, ganó premios en casi todos los festivales en los que fue presentada. Tuvo sus primeras polémicas, también, porque el corto gustaba mucho, pero en la toma final había un nene que volteaba una imagen de Cristo hacia la pared; entonces la gente decía: "Sí, está muy bien, pero ¿por qué da vuelta el Cristo?".¹²

La tierra quema se dio en el Cineclub Núcleo, también. A Núcleo íbamos todos los lunes. Yo iba desde antes de empezar a salir con Raymundo.

VIVIR, ADEMÁS (1963-1966)

Alejandro Malowicki: Además de ser compañeros en La Plata, fuimos socios. Raymundo vivía desde hacía tiempo de la fotografía, haciendo sociales: cumpleaños, casamientos, bautismos, etc. Y en determinado momento nos asociamos. Trabajábamos en el laboratorio de su casa y él me enseñó cómo era el manejo co-

mercial de la cosa y además cómo tenía que sacar fotos, porque yo no sabía sacar fotos de casamiento. Había toda una técnica.

La primera vez que tuvimos que ir a un casamiento juntos yo estaba bastante nervioso. Fui con mi cámara fotográfica y mi flash recién comprado, sacamos las fotos, todo bárbaro, y yo en el revelado arruiné un rollo, que justo era el de la ceremonia de la iglesia. Tardé más o menos una semana en decirle a Raymundo lo que había pasado, porque el cliente lo había conseguido él, y a su vez los dos tardamos como tres meses en darle el álbum de fotos a ese cliente porque no nos animábamos. Hasta que a Raymundo se le ocurrió que la única manera de tratar de disimular esto era agarrar un álbum lindo, vistoso, poner las fotos en ese álbum y como al cliente iba a gustarle el álbum, a lo mejor no se daba cuenta de que faltaban las fotos de la ceremonia. Obviamente se dio cuenta de entrada y fue un aquelarre. Al final le regalamos todas las fotos.

Pero lo importante para mí fue que, si bien teníamos una diferencia de dos o tres años, él se portó como un padre para mí: no me gritó, no se puso histérico, no se puso loco. No me acuerdo si se sonrió o no pero sí que dijo: "Bueno, a ver cómo arreglamos este quilombo". A partir de ahí seguimos laburando juntos durante mucho tiempo, ganándonos la guita con las fotografías. Yo dejé de hacer ese laburo cuando Raymundo dejó de hacerlo, hacia el '64.

Me trataba como si yo fuera el hermanito menor. Con toda la valorización y desvalorización que uno tiene con respecto al hermanito menor. Porque con un hermanito menor, uno tiene como una actitud de "Bueno, éste no sabe esto" o "Dejalo, que juegue", pero también de cuidarlo, protegerlo, enseñarle. Raymundo me enseñaba, me protegía y también me desvalorizaba, me decía: "No, boludo, pará, vos sos un pendejo...". O no me daba bola, como a un hermanito menor. Y creo que yo me ponía un poco en esa situación, también. Pero nos queríamos mucho, nos ayudábamos mucho, sentíamos que éramos amigos.

También había cosas negativas, de envidia. Yo, porque él era el que hacía; y él, porque yo tenía cosas que él no tenía, sin luchar todo lo que tenía que luchar él. Yo tenía un padre y una madre... Raymundo sufría mucho la separación de sus padres. Veía bastante a su padre, tenían una relación controvertida pero tenían una relación. Pero creo que el hecho de que yo tuviera una familia, muy unida, en una casa linda en Ramos Mejía, era algo que a él le hubiera gustado tener. Yo tenía todo eso y no lo aprovechaba como lo hubiera aprovechado él. Pero al mismo tiempo, no creo que fuera un envidioso destructivo: le gustaba que yo tuviera eso. Era un emulativo, que no es lo mismo. De repente envidiaba esto pero para poder lograrlo, no para destruirlo. Era un buen tipo, era un muy buen tipo, lo digo sin ninguna idealización.

Germán Salgado: Yo soy químico, pero el cine me gusta desde chiquito. Mauricio Berú, que era compañero de facultad de mi mujer, había formado la Asociación de Cine Experimental y ahí lo conocí a Raymundo, que era un joven veinteañero. Iban también Juanita, el Negro Ríos, Ramiro Casasbellas, que después fue director de "Primera Plana". Era un grupo muy lindo.

Alejandro Malowicki: Él comienza a ser novio de Juanita cuando nosotros hacíamos fotografía, fue de muchos años lo de Juanita. Yo la conocí cuando era novia de Raymundo y estuve en su casamiento, y no quiero mentir, pero me parece que fui uno de los que sacó las fotos durante el casamiento de los dos, que fue en la casa del padre de ella. Juanita era una mina que en eso de acompañarlo en lo cinematográfico, en eso de viajar sin saber cómo iban a terminar pero con objetivos muy concretos, fue una buena compañera.

Yo nunca fui con Raymundo en sus andanzas cinematográficas. Teníamos dos visiones diferentes del cine. Éramos muy amigos, pero no coincidíamos. No tanto en la manera de ver el ci-

ne, sino en para qué servía. Yo, tal como era la tendencia de la Escuela de La Plata en ese momento, me inclinaba por lo argumental y la ficción, mientras que Raymundo estaba más orientado a lo que en ese momento era la tendencia de la Escuela del Litoral, la de Birri. Y esa era la razón por la cual yo no entraba en los proyectos de Raymundo y él tampoco me convocaba. Y además, porque yo creo que él estaba mucho más maduro; independientemente de los géneros, creo que ya estaba muchísimo más maduro que cualquiera de nosotros. Él ya sabía hacer cine. Nosotros todavía no sabíamos *si íbamos a hacer* cine. Por eso él no terminó la Escuela, la dejó antes porque ya no le servía, sabía mucho más de lo que la Escuela le podía dar. Era un tipo particular en ese sentido, se manejaba con una autonomía muy grande; necesitaba de muy poca gente. Hacía la dirección, la fotografía, la cámara...

José Martínez Suárez: Íbamos juntos a Núcleo, en la época que estaba en el cine Dilecto, y teníamos grandes enfrentamientos, los miércoles, antes o después de la exhibición. Estábamos los que creíamos en un cine realista, por un lado, y por el otro, los que llamábamos "antonionistas", que preferían un cine a la manera de Antonioni. Y una de esas noches Tito Vena, hombre del cineclub, dijo una frase que a Raymundo le causó mucha gracia y alguna vez repitió: "Si a los personajes de las películas de Antonioni les dieran un pico y una pala, a la noche se irían todos a dormir en lugar de hablar de esos problemas que tienen".

Alejandro Malowicki: El primer Antonioni, el de *Crónica de un amor*, *Las amigas*,¹³ le interesaba a Raymundo. Y Visconti. Raymundo me hizo ver claramente *Rocco y sus hermanos*.¹⁴ La vi diez, quince veces... Era nuestro emblema, no hacíamos más que hablar de esa película y de *La terra trema*, dos películas fundamentales en nuestras charlas. Hablábamos de *Rocco*... hasta cansarnos, como de algo que veíamos casi imposible de alcanzar.

ARTE REGIONAL EN CÓRDOBA (1965)

Humberto Ríos: Hacia 1965 Raymundo me ofreció ir a trabajar con él a Córdoba. Los dos conocíamos a Rex González, el antropólogo, y a la mujer, Ana Montes. Estaban en Córdoba y les atraía la idea de hacer cine. La propuesta me pareció interesante y me fui con Raymundo a Córdoba para hacer dos documentales: *Pictografías de Cerro Colorado* y *Ceramiqueros de Tras la Sierra*, para la Universidad de Córdoba.

Juana Sapire: Ana Montes iba a determinados lugares que le interesaban y allí grababa testimonios de la gente, hacía un relevamiento antropológico. Lo hacía muy bien, tenía muy buena relación con la gente y sacaba cosas muy buenas. Después traía ese material y desgrababa todo, horas y horas de cinta. A partir de ese trabajo se hacía una selección, se armaba una especie de guión y volvíamos al lugar, para filmar. El equipo éramos Ana, Humberto, Raymundo, yo y Simón Banhos, un hombre del lugar que funcionaba como productor. Como no teníamos equipos de sonido sincrónico, el audio había que reconstruirlo en la posproducción. Lo mismo que grababa Ana se le pasaba después a una actriz, que también era de la zona y en lo posible conocía el tema y tenía el mismo acento. Raymundo marcaba la entonación.

En *Pictografías de Cerro Colorado* se trabajó de otra forma porque no había gente, era sobre pinturas rupestres. Venía Rex, te señalaba un dibujito, te lo interpretaba, te contaba toda su historia y se trabajaba sobre eso.

Mauricio Berú: “Conocí a Raymundo en Mar del Plata, en uno de sus festivales de cine, creo que en 1965. Salíamos de una proyección de cortometrajes [...] y acababa de verse uno mío, recién terminado, *Filiberto*. Raymundo se acercó a preguntarme si yo lo había hecho y me dijo que le había gustado mucho. Me ex-

trañó que a un pibe tan joven le gustara el tango. Nos hicimos muy amigos y nos contamos nuestros proyectos; él era muy joven, yo no tanto.

"Al año siguiente me tocó defender un corto suyo, testimonial, con su estilo cortante y seco: *Ceramiqueros de Tras la Sierra* en el segundo Festival Internacional Experimental y Documental de la Universidad Católica de Córdoba. Era el mes de agosto y el episodio de los bastones largos aún cimbraba en la cabeza de muchos. Fui como jurado por el Fondo Nacional de las Artes y conseguí patearle el tablero a la trenza que quería sabotear el corto de Raymundo. Las sesiones del jurado fueron verdaderas batallas campales y conseguí convencer a un periodista y a un sacerdote inteligente, y Raymundo se llevó el Primer Premio. Yo hice una fiebre de 40° en el hotel. Valió.

"Raymundo llegaba con las ideas claras y trataba todos sus temas sin ningún misticismo, mostrando la llaga sin falsos pudores. Lógicamente eso le valió la repulsa de muchos, pero no había peligro, era lo bastante empecinado y resuelto para seguir luchando".¹⁵

DOS FILMS JUNTO A JORGE PRELORÁN (1966)

Raymundo Gleyzer: "*Ocurrido en Hualfin* es una trilogía en 16 mm, blanco y negro y color, de cuarenta minutos de duración, filmada en el norte de la Argentina, cerca de la frontera con Bolivia. Es la historia de tres generaciones afectadas por el paso del peronismo.

"En la primera parte un cantor de coplas ciego narra su desesperada vida como esclavo en los ingenios azucareros del Norte. La segunda parte es la vida de Justina Castro, artesana ceramista de ollas y cántaros. Ella vive y participa de la época del general Perón. Su máxima emoción: haber conocido a Eva Pe-

rón. La tercera parte (en color) es la época actual. El peronismo ha pasado y para estos descendientes de indios aymarás todo sigue igual. Antonia, la hija de Justina, teje en un telar noche y día para enviar a su hija a la escuela. La frustración envuelve su triste historia.

“Un film muy puro, política y artísticamente’, dijo Joris Ivens. ‘No solo documenta: acerca la realidad al espectador. Este film tiene una cosa rústica que lo hace hermoso, a la vez que diferente’”.¹⁶

Jorge Prelorán: Nos conocimos circunstancialmente. [Yo] estaba en un estudio de sonido y él entró para hacer algo, vio que estaba mezclando, charlamos y dijimos: “¿Por qué no hacemos algo...?”. Yo no sabía quién era, [lo conocí] cuando salí a hacer las películas. Era duro, duro, toda su intencionalidad era marcadamente política; no política, ¿cómo se dice? Ideológica. No importa qué ideología, todas las ideologías a mí me revientan. Bueno, pero las películas son muy buenas.

Juana Sapire: Con Prelorán se llevaban muy bien, se complementaban. Era una muy buena colaboración, porque cualquiera de los dos que agarraba la cámara hacía una maravilla. En total eran tres puntos de vista, porque estaba también Ana Montes, que originaba los temas. Ana se llevaba muy bien con Raymundo, había muy buena comunicación entre los dos. Era bien interesante porque había un intercambio. Con Prelorán no, se llegaba hasta cierto punto en la relación y no se podía avanzar más.

Con la música estaba Leda Valladares, que hacía un proceso similar al de Ana: hacía un relevamiento musical de la zona y a partir de ahí grababa los temas para las películas. Todo esto también se hacía en el estudio de Vacca.

Primero fue *Ocurrido en Hualfín*, que era en tres partes, y después hicieron *Quilino*, que hubo que filmarla en color porque el tema eran las artesanías que hacían las mujeres del pueblo, y eran extremadamente coloridas. En *Hualfín*, Raymundo y Prelorán se llevaron bastante bien, pero en *Quilino* ya anduvieron a las pa-

tadas. Raymundo pensaba algo y a Prelorán no le gustaba, pero tampoco proponía otra cosa. Me acuerdo de una frase de la película: "El tren pasa, pasaba... pero ahora no pasa más". Bueno, se agarraban de esa frase y discutían una hora y media, a muerte. Yo me pudría y me iba.

Jorge Prelorán: Me encanta *Ocurrido en Hualfín*. Es una de las mejores y quizás por él, no digo que no. *Quilino* también es muy buena. Pero me asustó el entrar dentro de una ideología y no poder salir más, la sociedad te dice chau. Le tenía miedo, porque era un tipo fuertísimo. Él sabía quién era y yo, en cambio, me estaba formando.

Siempre creí, y estaba equivocadísimo, en que mi cine era objetivo. Porque trataba de mirar y no hacer comentarios. Pero después me di cuenta de que todo es subjetivo y que, en realidad, cuando hacía mis etnobiografías había una relación entre el protagonista y yo que más o menos se nota en las películas, una cosa cálida, aunque el tipo no mire a la cámara. Se nota que la relación era buena.

No vas a filmar con una tesis, vas limpio, vas a ver qué pasa, no vas a imponer tu ego; es un cine muy antiego. Vas con una filosofía, con una ética. La filosofía es "voy a documentar gente que no tiene voz, que está lejos, que no tiene acceso". Es un cine prístino, el realizador es un conducto pero no es el ideólogo, aunque tu ideología siempre va a permearse.

Pero por ejemplo: cuando hice *Hermógenes Cayo* me decían "Che, qué chupacirios". No sé si yo soy católico o no, el [protagonista] era y yo te lo muestro como un tipo que tenía una profunda fe católica. Hago *Los hijos de Zerda*¹⁷ y él habla de Perón, entonces te dicen: "Che, sos peronista". El personaje era peronista y decía lo que sentía frente a un hecho que le pasaba, yo lo dejo hablar. Si no soy peronista y lo censuro, entonces soy un tipo que le está haciendo mal. Por eso soy tan solitario, porque no quiero que nadie me influya.

Bebe Kamín: Tengo la sensación de haber ayudado a Raymundo con alguno de los documentales que hizo en la época en que trabajaba con Prelorán, o muy poco después. Yo había llegado al cine medio por casualidad, hacía sonido, y tengo idea de haberle dado una mano con algo en alguno de esos documentales. Como fuera, sé que de ese primer encuentro me dejó la impresión de ser... un mochilero, un tipo que agarraba la cámara, se iba y filmaba. Y después venía y trataba de hacer la película.

Yo sabía de su trabajo junto a Prelorán, de su voluntad de hacer un cine de investigación, de cultura autóctona... Me llamaba la atención, porque me enteró rápidamente de que Raymundo era judío, aunque no manifestaba una condición judía. Y digo que me llamaba la atención porque era difícil imaginar a un tipo que tuviera una cultura, con el peso de la cultura judía, y que se dedicara a indagar en la de los indios aymarás. Sin embargo, en él esto se daba.

Alejandro Malowicki: En aquella época nosotros negábamos nuestro patrimonio cultural judío. Pero lo negábamos de manera intelectual, como una forma de buscar nuestra propia identidad en el país. Y yo creo que en Raymundo, como en muchos de nosotros por distintas razones, esa negación y la búsqueda eran la manera de insertarnos en la problemática de nuestro país y de Latinoamérica, para después, a lo mejor, cuando “fuéramos más grandes”, hacer la síntesis. Pero primero teníamos que negar, lo negábamos totalmente. Lo que pasa es que Raymundo encontró un camino positivo, que fue el de investigar las raíces latinoamericanas, comenzando un trabajo antropológico. No sé cómo hubiera hecho su síntesis si no hubiera desaparecido, pero seguramente la habría hecho muy bien, porque él en el fondo era muy judío. Como lo éramos todos nosotros. Sacábamos fotos de sociales en bar-mitzvás y ver a Raymundo en un bar-mitzvá, aunque no tuviera nada que ver con la familia y fueran solo clientes nuestros, él gozaba, con la comida, con los bailes, con el

hecho de estar entre judíos. Como también me pasaba a mí. Pero salíamos de ahí y lo negábamos absolutamente. Negábamos nuestra pertenencia. Era una reacción intelectual, no vivencial. Lo vivencial se notaba cuando estábamos entre gente de nuestra colectividad, donde realmente nos sentíamos participantes.

Porque todos nosotros recibimos desde chicos una cultura muy judía. Si el padre no se la dio, quizá sí la recibió a través de Sara. Y además, el hecho de estar en contacto con la gente del PC... había muchos judíos ahí en esa época, la mayoría eran judíos. Pero todos negábamos, era como una política lo de negar las raíces ancestrales. Raymundo estuvo integrado a muchas cosas en el IFT, que era un centro de cultura de izquierda, del partido, pero judío, totalmente judío. De alguna manera él no dejó nunca de tener contacto con la raíz judía.

EL HOMBRE DE LA CÁMARA (1966)

Juana Sapire: En determinado momento consiguió trabajo como cameraman para el noticiero *Telenoche*. Creo que entró ahí a través de Tomás Eloy Martínez. Salía a la calle a hacer notas, con su cámara. Después, como era bueno, le empezaron a encargar notas especiales. Lo querían mucho, porque él tenía ideas, proponía cosas y volvía con el material medio armado ya en cámara. Así hizo algo con los matacos, filmó en el terremoto de Taltal, en los Altos Hornos Zapla, en el túnel subfluvial mientras se estaba construyendo y otras cosas así.

Julio Gómez: Los camarógrafos de *Telenoche* se dividían en dos grupos: por un lado, estaban los tipos que se habían formado laburando y eran más bien técnicos, sin mucha conciencia política; por el otro, estaban los tipos como Gleyzer, formados en escuelas de cine, intelectuales y casi siempre de izquierda. El noticiero tenía además dos individuos esenciales y muy macanu-

dos: el jefe de producción, Dante Pelligra, y el jefe de redacción, Alberto Rudnik, que era bastante mayor que nosotros y parecía un típico editor de periódico norteamericano, siempre con mal carácter y muy exigente, pero también muy canchero y muy buen tipo. Al principio *Telenoche* era una producción independiente, no era del canal, y la auspiciaba Núcleo, que era la agencia de publicidad de las empresas Kaiser.

Humberto Ríos: Una vez Raymundo me dijo que se iba a filmar a las Malvinas. “Conseguí un permiso de la Reina”, me dijo. “Me tengo que embarcar en Montevideo y creo que voy a ser el primer reportero argentino que va allí.” Era muy importante, yo no recuerdo ninguna imagen de las Malvinas previa a la experiencia de Raymundo; lo único que teníamos eran estampillas que decían “Las Malvinas son argentinas”, nada más. Y él iba a traer imágenes con seres vivos.

Juana Sapire: De *Telenoche* pidieron un permiso a la Reina de Inglaterra, un permiso que era para una persona y nadie más. Entonces fue él solo, con la cámara de 16 mm para filmar, con una cámara para sacar fotos en blanco y negro, con otra para sacar fotos en color y con un grabador. El viaje era desde Montevideo.

Sara Aijen: Iba a estar un mes allá, sacando fotos y filmando. Estaba en la casa de una familia y allá se come mucho cordero, muy condimentado, con mucho picante. A los nueve días una úlcera lo dejó de cama y se tuvo que volver. Hizo todo el viaje de vuelta acostado, tomando té. Cuando llegó le tuvieron que hacer una transfusión de sangre inmediata, tenía una hemorragia interna, por la úlcera. Pero se trajo de vuelta todo el equipo, todo lo que había hecho.

Juana Sapire: Es muy lindo el material que hizo allá, muy completo: la vida de los *kelpers* en los pubs, tirando dardos, los chicos en la escuela, un entierro...¹⁸ Filmaba en cualquier lado, con luz, sin luz, él siempre se las arreglaba. Cuando lo pasaron,

en varias emisiones, le hicieron un relato en *off* que a Raymundo le parecía horroroso. La copia que él se guardó está sin sonido. Las fotos que sacó se las compró la editorial Abril, creo que para "Panorama".

Julio Gómez: Gleyzer recibía muchas de las notas importantes; profesionalmente estaba conceptuado como uno de los tipos más capos. Al principio lo normal era filmar sin sonido, revelar el material en el laboratorio del canal, compaginarlo y después emitirlo con un comentario en *off*, escrito especialmente, y que en esa época leía Mónica Cahen D'Anvers, Andrés Percivale—que eran los rostros del programa, los únicos que hacían cámara—o Roberto Maidana.¹⁹

Compartí muchos momentos con Raymundo porque, aunque yo había entrado al noticiero como asistente de producción, al poco tiempo me pasaron a asistente de cámara, que en esa época lo único que hacía era sostener el triluz, una armazón con tres lámparas de quinientos, que era lo que se llevaba para iluminar en todas las notas. Después apareció un tipo que le alquilaba al noticiero una Auricon, la cámara de 16 mm con sonido directo, y entonces mi trabajo implicaba, además de sostener el triluz, controlar que el sonido saliera bien grabado, o sea, mover el vúmetro para que la agujita del medidor no llegara al rojo. La mayoría de las notas se hacían mudas y la Auricon se reservaba para las notas importantes. En esta época, la que alquilábamos nosotros era la única que existía en el país, pero en un par de años su uso se fue popularizando.

A fines de 1967 *Telenoche* pasó a ser producido por Proartel y ahí varios nos quedamos afuera; entre ellos, Gleyzer y yo. En realidad, él se quedó afuera por elección propia, decidió no seguir. Tenía otras cosas y siempre podía colaborar con el noticiero como *free-lance*.

Humberto Ríos: Raymundo sabía moverse bien, conseguía auspicios de lugares insólitos, de embajadas, conseguía financia-

ción... Después de lo de Malvinas se le ocurrió hacer un documental alrededor del mundo, una cosa trashumante que todos tuvimos intención de hacer alguna vez. Recorrer, mirar gente, conocer otras culturas, otro modo de ver las cosas. El proyecto se llamaba *Argentinos por el mundo* y consistía en filmar precisamente a argentinos que estaban en el extranjero trabajando, haciendo cosas. Lo presentó a la Philips y nadie le dio bola. Y ahora, hace tres años que los austríacos están haciendo una serie sobre la misma idea, filmando austríacos por el mundo.

Cuando eso no salió, pidió —creo que a través del padre— una beca húngara para ir a Tailandia, a filmar la guerrilla tailandesa. Al final tampoco se la dieron.

Juana Sapire: Tenía un amigo, Emilio Bolón Varela, con el que se iban a filmar institucionales para el SUPE, el sindicato de los petroleros. Se divertían, se iban a filmar varios pozos petroleros del país. Eran lindos trabajos. También hizo cosas como *La Fiesta del Poncho*. Ahí, por ejemplo, convivimos tres o cuatro días con el ignorante de Julio Márbiz, que tenía que inaugurar la fiesta y se quedó afónico... Hicimos una de esas películas en Santa Teresita, también, y otras en Catamarca. Lo único que Raymundo nunca quiso hacer era publicidad. Decía que era como meterse en la mierda.

Julio Gómez: Inmediatamente después de salir de *Telenoche*, nos enganchamos con Raymundo en un laburo muy piola haciendo un programa por Canal 7 que se llamaba *El país, primer actor* y estaba producido y conducido por Julio Márbiz. Era algo así como el abuelo de *Historias de la Argentina secreta*: cada semana íbamos a una provincia distinta y se hacía una especie de reportaje a fondo sobre diversos aspectos de la provincia. Era una buena idea, limitada nada más por la personalidad de Márbiz, que ya entonces era un poco elemental. El programa no tuvo mucho éxito, habrá durado unos tres meses, pero para mí la experiencia fue muy linda porque no conocía prácticamente nada

del interior y con esto nos recorrimos prácticamente todo el país.

Además, Gleyzer era un tipo extraordinariamente agradable, con un sentido del humor espectacular, muy inteligente. Estaba marcado por el PC desde la cuna pero en esta época no parecía un militante activo. A pesar de que se vivían tiempos bravos, Gleyzer no transmitía la sensación de que la política fuera algo importante para él. Lo que sí recuerdo es que en uno de los viajes fuimos a parar a Salta y él quiso ir a la cárcel de la ciudad para visitar a Grillo Frontini, que había sido compañero suyo en La Plata y estaba ahí desde lo de Masetti. No fue una visita de esas con vidrio blindado, ni nada. Frontini estaba ahí nomás en el patio central, tomando mate, entre todos los presos comunes que recibían a sus familias.

EL CHE Y DESPUÉS (1967)

Benjamín Giser: La Revolución Cubana creó un poco de confusión. Por un lado, sus gestores no tenían trascendencia conocida como personajes de la izquierda política marxista de la década del 50. Por el otro, se había dado una serie de golpes militares en toda América latina, promovidos por Estados Unidos, y por lo tanto era sumamente llamativo que un golpe militar en Cuba triunfase sin esas características. Hasta que Fidel y el Che comenzaron a dar pasos serios hacia el establecimiento de un Estado socialista, la situación produjo desconcierto.

Años antes, además, las posiciones críticas del Che con respecto a la línea estratégica y política de la Federación Juvenil Comunista habían dado lugar a discusiones con él que terminaron con su expulsión. Así que fue algo sumamente absurdo que un expulsado de la Fede contribuyera de tal forma a establecer el primer Estado socialista de América latina. Muchísima gente comenzó a pensar, a partir de eso, que algo no andaba bien.

Es difícil tratar de definir a la Fede después de tantos años. Se leía mucho, se discutía mucho, pero siempre sin criticar la línea política del Comité Central. Así que no se podía discutir a fondo. Se decía que había “centralismo democrático” y nosotros nos conformábamos con eso. Si uno pasaba de ahí, terminaba como el Che: expulsado.

Greta Gleyzer: Raymundo era muy pro Cuba. Tenía adoración por el Che, tenía adoración por Fidel Castro...

Entre Benjamín y él se armaban grandes discusiones. Nosotros éramos PC, más bien ortodoxos, y él estaba en contra del PC, decía que eran todos unos burócratas. Había estado afiliado al principio, pero después se apartó. Decía: “En las reuniones dicen siempre lo mismo, esto es muy vertical, todo tiene que venir de arriba...”. Con el tiempo yo le fui dando la razón a mi hermano. En ese momento no nos dimos cuenta, teníamos un ideal...

Sara Aijen: Nosotros éramos comunistas, pero Raymundo no estaba muy de acuerdo con lo que se hacía en la Unión Soviética. Él estaba más de acuerdo con Castro y el Che. Porque desde la Unión Soviética se mentía mucho también. Y cuando nos decían que Stalin había mandado matar a muchos escritores judíos, nosotros no queríamos creerlo. Decíamos que eran mentiras inventadas para desprestigiar a la Unión Soviética.

Jorge Denti: La generación nuestra fue algo extraordinariamente complejo, con muchos gajos. No se la puede sintetizar en un movimiento o en un partido. No fueron solamente Montoneros, o el ERP. Hubo muchas fracciones. Pero siempre existía acuerdo con respecto al Che, era lo único que nos unía. Hasta para los radicales fue importante; había sectores en la Juventud Radical que se conmovían ante el Che, tenían su rollo con el Che. Y los comunistas también, aunque la dirección que tenían los castraba.

Nerio Barberis: Entre el '65 y el '70 el país sufre una transformación política impresionante, violenta, y uno, que por ahí

se había clavado en su trabajo al encontrar algo que sintetizaba la vocación, tenía que elegir. Yo había estudiado Ingeniería y empecé a vincularme al cine como sonidista. Ahí aparece Raymundo. Pero primero aparece el nuevo compromiso político y de ahí el encuentro con la misma gente. Y aquí viene algo que es muy peligroso de decir: nosotros no queríamos hacer cine. Nosotros queríamos hacer la revolución. Esta era una prioridad que esta generación quería: había que cambiar la mierda. Esto era una mierda, había que cambiarlo; Mayo francés, los Beatles, el Cordobazo, la Revolución Cubana... ¡se puede! Vamos para adelante. Eso compromete a un grupo de generaciones, que decide que hay que hacerlo y vale la pena. El que hacía cine decide que lo que tiene lo va a poner en función de eso: así de sencillo. Quizá parezca una simplificación. Ahora estas cosas parecen discurso.

Yo recuperé la verdad de esa cosa tan sencilla y elemental cuando estuvimos con [Jorge] Denti, filmando, en Nicaragua. En una entrevista con un sandinista, nosotros, después de hacer una profunda reflexión intelectual, le preguntamos: “¿Por qué peleás?”. Y el tipo nos miró así y nos dijo: “Por el pueblo”. Era una simplificación, pero también la verdad absoluta y completa en un momento en que el tipo tenía un fusil en la mano y se estaba cagando a tiros. No daba para que nos dijera: “Bueno, la teoría del materialismo dialéctico nos demuestra la necesidad...”. Así yo recuperé, después de haber perdido nuestra oportunidad de ganar y viendo ganar a otra gente, cómo era exactamente igual el fenómeno del compromiso. Es, de golpe, muy sencillo. Cuando vos creés, y la sociedad te impulsa a creer, en la posibilidad de ganar una batalla, la decisión de cómo peleás en esa batalla es sencilla.

Nosotros siempre fuimos muy guevaristas, profundamente guevaristas. En 1978 le hicimos una entrevista a Ernesto Cardinal, antes del triunfo nicaragüense en Venezuela. El periodista le

preguntó: “¿Hay alguna contradicción entre el marxismo y el cristianismo?”. Y él dijo: “No, importante no. Quizá el concepto de la resurrección sea algo que entraría en contradicción, pero ¿acaso los marxistas no dicen ‘el Che vive’? ¿Y eso qué es? Eso es la resurrección”.

Dolly Pussy: Mi marido, Cacho Pallero, y yo trabajábamos en la Escuela de Santa Fe con Birri pero veníamos periódicamente a Buenos Aires y aquí, por afinidad, conocimos a Raymundo. Él nos daba una mano con sus equipos allá y Cacho, que conocía mucha gente en toda Latinoamérica, hacía circular las películas de Raymundo.

Casi siempre nos encontrábamos en Hermann, un bar que está cerca del Botánico, y discutíamos mucho sobre política. Tomábamos mucha cerveza ahí, también. Cacho ya había empezado la producción de *La hora de los hornos* y a medida que desarrollábamos el cine también desarrollamos posiciones políticas cada vez más duras, más fuertes. Y más sectarias. Nosotros estábamos más cerca del peronismo y él no. Tuvo discusiones y enfrentamientos muy grandes con cineastas peronistas, pero no tanto con nosotros porque tanto Cacho como yo evitábamos enfrentarnos políticamente con otros sectores de izquierda porque entendíamos que todos queríamos exactamente lo mismo. El sectarismo llegó a un punto muy terrible con el tiempo, hasta el extremo de negar al otro por no tener exactamente las mismas ideas.

EL MUNDO (1969)

Greta Gleyzer: Él era muy andariego, se apasionaba con todo lo que fuera viajar y conocer. Era muy inquieto. Lo volvía loco todo lo que tuviera que ver con la cultura de cada lugar que visitaba. De cada uno de sus viajes tengo algo que me trajo él. A

un doctor amigo le regaló un cuadro enorme de Bali, que había traído, pintado por los indígenas.

Juana Sapire: Nosotros nos casamos en el '66. Yo cumpla años el 23 de septiembre, él cumplía el 25, así que nos casamos el 24, y después celebrábamos todo junto.

En 1969 nos fuimos a Europa, porque el papá de Raymundo nos consiguió una invitación para ir a Bulgaria. Si hubiera sido para Groenlandia, también nos íbamos. Recorrimos varias ciudades, nos compramos en Alemania un grabador Uher para hacer sonido sincrónico y empezamos a mandar notas desde diversos lugares, para *Telenoche*, con Raymundo haciendo de periodista. Las mandábamos ya editadas, tratábamos de conseguir que una televisora nos prestara los equipos y un asistente, y ahí se montaba la nota, por señas, porque con el técnico que te ayudaba en Praga, por ejemplo, no tenías forma de comunicarte. También llevábamos copias de *La tierra quema* y de *Hualfin*, así que cuando íbamos a las televisoras, nos sentábamos con alguien, y, como yo hablaba inglés y francés, iba traduciendo en la oreja del posible cliente los textos de las películas. En general, *La tierra quema* la compraban en todas partes, nos pagaban y así seguíamos viajando. En total estuvimos dos años afuera. Andábamos con diez bultos, saltando de tren en tren y cada vez vigilando que estuvieran todos. En los aviones, como te cobraban por sobrepeso, despachábamos algunas cosas y otras las pasábamos como bultos de mano, haciendo esfuerzos terribles al entrar al avión para fingir que no pesaban nada.

Ese viaje incluyó Cuba. Era complicado llegar a Cuba en esa época. Nosotros tuvimos que ir primero a Praga, desde ahí tomar un vuelo interminable que pasaba por Canadá y recién entonces llegar a La Habana. Eran dieciséis horas de vuelo, yo estaba harta. Raymundo no, a él le encantaba volar y estaba feliz. El material que filmó en Cuba es el más lindo de todo el viaje, le puso música y todo. En Argentina no lo mandaron inmediatamente al

aire, tardaron un tiempo en decidirse. No había nada del otro mundo: el trabajo voluntario, los hospitales, las escuelas... Lo que pasaba era que por ahí Raymundo empezaba diciendo: "Estamos acá, en el primer territorio libre de América latina..."

Mirita Lores: El año que Raymundo vino a Cuba estaba Saúl Yelín al frente del Departamento de Relaciones Internacionales del ICAIC.²⁰ El proceso cubano tenía solo diez años pero había creado toda una serie de expectativas en la intelectualidad latinoamericana, así que eran muy fluidas las relaciones con escritores y cineastas de varios países. A Raymundo le interesaba conocer un poco el país, así que Saúl me habló para que hiciera con él un viaje a Oriente y lo llevara a conocer no solo las ciudades sino también el interior del país.

Realmente estaba muy entusiasmado, muy deslumbrado con todo lo que veía. Todo lo preguntaba, todo lo quería saber. Me agobiaba a preguntas. Y además, cuestionaba cosas: "¿Y esto por qué es así? ¿Por qué aquello?". Tenía esa cosa periodística de hurgar, de saber... Fueron unos tres o cuatro días en el interior y luego volvió a La Habana, donde estuvo varios días más antes de partir.

Juana Sapire: De vuelta en Europa, terminamos nuestro viaje en Londres. Paramos en un lugar que se llamaba The Troubador, que además tenía un bar y un lugar muy lindo donde podías comer, jugar al ajedrez y también pasar películas. Ahí conocimos a una pareja de norteamericanos que se fascinaron con el trabajo de Raymundo. Con ellos después cruzamos a Estados Unidos y ahí nos presentaron a Sam Crane y a Bill Susman. Eran gente extraordinaria.

Humberto Ríos: Susman era un progresista, había estado en España con la brigada Lincoln durante la Guerra Civil y era amigo de varios exiliados españoles. Él fue el productor de *México, la revolución congelada*, y después de *Los traidores*.

MÉXICO, LA REVOLUCIÓN CONGELADA (1970)

Raymundo Gleyzer: “Es un análisis histórico sociopolítico de la realidad mexicana. Comienza con imágenes de la campaña electoral de Luis Echeverría (candidato oficial del Partido Revolucionario Institucional, que ha ganado las elecciones el 5 de julio de 1970 y asumirá la presidencia el 1° de diciembre próximo). Intercalados con este evento de actualidad, mostramos diez minutos de la Revolución Mexicana de 1910, con material original de archivo.

”Es la historia de una revolución sin ideología que muy a pesar de Pancho Villa y Emiliano Zapata fue traicionada rápidamente. También [tiene] reportajes sincrónicos a ex soldados de Zapata, campesinos, indígenas, obreros. Las filmaciones fueron realizadas en todo el país, especialmente en Yucatán, donde 500.000 mayas viven en la peor miseria. [...] ¿Qué come el mexicano? ¿Dónde y cómo vive? ¿En qué piensa? ¿Cómo surge la burguesía mexicana que hoy detenta el poder? ¿Cuáles son sus bases de sustentación? La clase obrera maniatada, los sindicatos campesinos, la izquierda oportunista y la izquierda tradicional envueltas en conflictos internos. A esta situación, la respuesta del Pueblo, balbuceante, incoherente aún, expresada en las manifestaciones estudiantiles de 1968. El film termina con escenas de la masacre de la Plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, donde fueron asesinadas 400 personas”.²¹

Juana Sapire: De Estados Unidos nos fuimos a México y, como México es tan grande, empezamos a leer, para saber adónde ir. Y así surgió la idea de hacer *México*. Volvimos a Nueva York, propusimos la idea, Sam puso algo de dinero y Bill, que era el vicepresidente de una productora de publicidad (“Hacemos la mejor mierda del mundo”, decía), aportó los equipos para posproducir. Entonces volvimos a México y Raymundo dijo: “Lo voy a llamar al Negro Ríos”.

Humberto Ríos: Raymundo me llamó desde México, para decirme que me preparara para viajar allí y para que mi mujer, María Elena Vera, que es historiadora, fuera trabajando en una investigación sobre el país. Ella investigó todo, le mandamos el trabajo a Raymundo y después fuimos nosotros. No lo pensamos mucho ante la propuesta. Largamos todo, la casa, los perros... todo. Nos fuimos de cabeza para allá. Raymundo tomó contacto con una amiga nuestra que vivía allí, nosotros paramos en su casa y a través de ella se consiguió una pensión para él. El de esos años era un México transparente, no había *smog*, un cielo azul hermoso... una belleza de ciudad, era para enamorarse. Empezamos a juntar gente y Arturo Ripstein, que entonces estaba casado con una argentina, nos consiguió un productor que nos guiara por México y que se llamaba Paul Leduc.²²

Juana Sapire: Paul Leduc era nuestro hombre en México. Nos reuníamos y, a partir de lo que él proponía, nos planteábamos el trabajo. Decidimos empezar en Chiapas, nos pareció lo más interesante. Dormíamos de lo más barato, a veces parábamos en hoteles alojamiento y Paul se tenía que pedir una pieza para él solo.

Humberto Ríos: Día por día nos sentábamos todos, con mi mujer, con Juanita, y discutíamos lo que íbamos a hacer. A veces se nos unía Paul, cuando estaba de buen humor, porque de ordinario tiene un carácter bastante podrido. Él jugaba de local y era el que tiraba los puñales; nosotros teníamos que recoger sus desafíos. No quiso figurar ni aparecer porque eran tiempos tremendos, los mexicanos no podían hablar de esa realidad. Osvaldo López, un muchacho que había hecho un documental sobre la matanza de Tlatelolco, murió misteriosamente... Así que les venía bien que estos locos extranjeros hiciéramos ese trabajo.

En esa época el procedimiento regular para filmar en México era así: ibas a la Secretaría de la Gobernación a pedir permiso para filmar y ahí te preguntaban: “¿Qué va a filmar?”. “Un docu-

mental turístico.” “Perfecto, le mandamos a alguien para que los acompañe, usted se hace cargo de sus gastos y de su sueldo.” “Ah, bueno. Gracias.” Así que para evitar eso, fuimos de turistas y filmamos en secreto.

Trabajábamos todo el día, era muy agotador. Filmábamos con una Beaulieu, que es una cámara totalmente desequilibrada, había que estar todo el tiempo compensando con la muñeca. Hubo testimonios que no pudimos meter porque me temblaba la mano, estaba cansadísimo. Mientras hacíamos las tomas del he-nequén, yo caí al suelo desmayado con cámara y todo. Paul tuvo que ir a buscar al pueblo un bloque de hielo para refrescarme porque me quedé ahí, frito.

Juana Sapire: Al caerse la cámara se abolló el lente, entraba luz y no se podía cerrar. El Negro se sentía terriblemente mal. Decía: “Me voy, me voy”, y Raymundo le respondía: “Ah, ¿encima te vas a ir?”. Raymundo se quedó en el patio, se puso en una mesa, desarmó la Beaulieu, hizo un dibujo y puso cada cosita que sacaba en una parte del dibujo, para no perder nada. Entonces agarró un martillo y empezó a enderezar las piezas abolladas a martillazos. Ahí nos fuimos todos corriendo, no podíamos ver eso. Y la arregló, la arregló aunque no lo supimos hasta que vimos el material después en Nueva York, porque en México no podíamos revelar nada.

Raymundo hizo un poco de cámara, entonces, porque al principio el Negro estaba petrificado.

Humberto Ríos: Después me animé a seguir y el temblor de mi mano quedó incorporado al film, hasta el punto que después prescindimos del trípode, porque el trípode me daba una imagen casi... hospitalaria. Preferí el temblor, el preciso temblor de quien está comunicándose con la cámara y tratando de capturar aspectos de la realidad que vibran.

Sé que estas palabras pueden sonar a guitarra, pero para mí son una verdad muy profunda. Si uno ve *¡Que viva México!* de

Eisenstein, se tiene la sensación de que el tiempo le permitió mirar, pensar, excavar, colocar una visión particular desde cualquier ángulo de cámara. Tuvo el tiempo necesario. Cada toma de Eisenstein está pensada. Las nuestras no fueron nunca pensadas. Hay un ojo, una mirada, anterior a la cámara. Yo tenía en mente el axioma de Glauber [Rocha]: “Una idea en la cabeza y una cámara en la mano”. Siempre estábamos mirando con la cámara lista. Íbamos por la ruta, pasábamos al lado de un cementerio y Raymundo decía: “Pará”. Y hacíamos unas tomas, ahí de inmediato. No había tiempo de pensar una cosmovisión: esta tenía que armarse todos los días. Había que estar ligando los elementos de la realidad con el eje central de película, que era la necesidad de capturar México y su realidad profunda. Es una mirada que no tiene que ver realmente con la estética, sino con la ética.

Raymundo Gleyzer: “Fuimos, por ejemplo, a Yucatán, y allí seleccionamos a Antonio López, [...] el cortador de henequén negro, el personaje de ese capítulo. En general, yo me dirijo al sujeto y lo invito a colaborar con la filmación. Por supuesto, por esa colaboración se le ofrece una remuneración que me parece que es el modo más correcto de proceder. Hay que pagarles el salario que se les hace perder; si pierden contigo determinado tiempo, hay que pagárselo. Así, además, la gente trabaja con mejor predisposición. A partir de entonces, grabamos muchas entrevistas con López, al cabo de las cuales nos pareció que era un tipo que veía con suma claridad su condición de explotado y era capaz de expresarla con gran transparencia. En adelante, todavía, López pasa a ser de entrevistado a personaje, digo personaje porque, en la medida que nos refiere su vida y sus conflictos, se hace intérprete, representante, de toda una situación general. Y además, empieza a tomar la iniciativa de la película, porque él va determinando su desarrollo. Como te decía: no hay nada *a priori*, todo se va transformando sobre la marcha, lo que creíamos sobre la realidad o sobre la película se rectifica o se confirma. Esa

permeabilidad creo que es el mejor principio para estos casos”.²³

Humberto Ríos: Para salir de México, como teníamos sesenta kilos de material, incurrimos en corrupción: le pagamos a un vista de aduana para que mirara para otro lado. En Nueva York Raymundo se quedó tres meses armando la película con Steve, un sobrino de Susman que manejaba la moviola. Yo me fui antes, cuando todavía no estaba terminada. Después de todo ese tiempo de convivencia cotidiana entre México y Estados Unidos, con Raymundo terminamos de conocernos. Yo estaba en una organización y le dije: “Mirá, cuando volvamos quisiera presentarte a una gente para ver si te interesa integrarte a un grupo de trabajo”. Me respondió: “Yo también pensaba presentarte a unos amigos”. Así que cuando llegamos no nos presentamos a nadie, porque ya estábamos los dos trabajando, aunque cada uno para organizaciones distintas. Pero no hubo ruptura.

Se puede pensar en Raymundo como uno de los primeros en tratar de abarcar América latina, en descubrir que en todos los países sucede lo mismo. La situación argentina no era exclusiva, ni la de Brasil, ni la de Bolivia. Eran todos escenarios de la misma cuestión. Latinoamérica herida, lastimada. Más que un cineasta, era un humanista. Meterse en Brasil, en Malvinas, en las comunidades indígenas, en México, era meterse ahí donde duele.

Raymundo Gleyzer (carta a Carlos de Hoyos,²⁴ Buenos Aires, 15 de septiembre de 1971): “Tal vez sepas, o no, que hemos realizado un film en tu país sobre un tema que apasiona y ejemplifica en otros lugares de Latinoamérica: *México, la revolución congelada*.

”[...]Es justamente el análisis de una revolución sin ideología, ni vanguardia que la sustente y la garantice. [La Revolución Mexicana] es la primera gran experiencia dolorosa de las luchas latinoamericanas de este siglo. Podemos decir que no se les podía pedir a Zapata o a Villa que estuvieran al día con las lecturas sobre marxismo, etc., pero ello nos sirve para ejemplificar que si las

grandes masas no tienen como objetivo la transformación de la sociedad, fracasan en la toma del poder, y que la burguesía, que sí tiene ideología, espera su turno.²⁵ [...] Estamos haciendo el máximo esfuerzo para que el film comience a difundirse en su lugar natural: México. En el resto del continente levanta encendidas polémicas y moviliza actitudes, esperemos que en tu país ocurra algo similar.

"Creo que la formación de un cine contestatario en México merece el máximo apoyo de nuestra parte. En un país donde hay tanto campo para el cine documental independiente solo se ven tibias y mediocres realizaciones. Tal vez por no contar con un circuito en marcha de distribución o por pensar que 'en México las condiciones son diferentes'. Todos los latinoamericanos tenemos similares problemas, pero una vez lanzada la primera piedra todo es más sencillo. Si querés escribirme acerca de lo que se está haciendo en ese sentido te lo agradecería mucho, ya que el mismo pedido le hice a compatriotas tuyos, sin resultados positivos".

Carlos de Hoyos (Carta a Raymundo Gleyzer, México, 22 de abril de 1972): "No te había escrito por varios motivos, el primero [por] que andamos un poco atareados aquí (no sé si te habrás enterado de las movilizaciones obreras y del, en cierto modo, auge del movimiento en México), trabajando como alucinados filmando todo lo que pasa y elaborándolo todo inmediatamente para el movimiento (casi todo en súper 8, aunque estamos filmando en 16 mm también, para una elaboración más calmada). De modo que ahora me hago un tiempo y me siento a escribirte, no como quisiera ya que solo he podido ver una vez la película y, claro, tengo una impresión superficial todavía.

"No hemos podido correr la película hasta ahora, en primer lugar porque en los lugares más accesibles como la Universidad, por ejemplo, recién han empezado las clases. Pero ya está programada y va a tener una buena corrida por ahí, tanto en México como en provincia. Por otro lado, hemos estado afinando un sis-

tema de distribución en el movimiento obrero y ya están programadas exhibiciones ahí también. Ya te iré comunicando los resultados.

”En lo que respecta a mi opinión de la película, te adelanto ahora algunas impresiones que espero profundizar más adelante y lograr una buena, productiva discusión contigo. Me parece que la situación histórica de la cual parte el análisis es un tanto esquemática y superficial, más reseña de acontecimientos que análisis y explicación del proceso.

”No tengo muy clara tu caracterización de la Revolución Mexicana y por lo tanto no sé si el título coincide con lo que se desarrolla (esto lo tendré que analizar más adelante, viendo la película otra vez) pero resulta que hay ahora, aquí, una polémica sobre la Revolución del '10: la Revolución Mexicana fue una revolución popular que fue ‘interrumpida’ después de Cárdenas, o fue una revolución democrático-burguesa que solo ha pasado por diferentes fases —caudillismo, populismo, bonapartismo— para consolidar un desarrollo burgués-capitalista-dependiente del imperialismo norteamericano.

”Creo que cualquier intento de análisis debe partir de esta necesaria caracterización y, por ejemplo, el que se hace en *México...* del período cardenista se me hace maniquea y falsa totalmente en cuanto a eso de que ‘Cárdenas no se apoyó en las masas para desarrollar la revolución’ y que ‘la revolución es socialista o no es revolución’, cito más o menos de memoria. ¿Cómo está eso de que Cárdenas no se apoyó en las masas? ¿En quién se apoyó entonces y contra quién? ¿Qué situación concreta enfrentaba el país en ese momento, tanto en el frente interno —burguesía vs. proletariado— como en el frente externo —imperialismo vs. países independientes— y, por otro lado, el avance del fascismo?

”Otra cosa, ¿creés que el Partido Popular Socialista es de alguna manera representativo de alguna corriente de izquierda que tenga realmente algo que decir al movimiento? Me parece estu-

penda la entrevista en cuanto tal, pero [creo] que está totalmente mal situada en cuanto a los objetivos que tendría, esto es, que parece que andamos muy confundidos, ¿no? Creo que se debería especificar y situar más concretamente al PPS y lo que significa en la política mexicana.

”La foto me parece estupenda, el planteamiento cinematográfico me parece justo, me recuerda un poco (solo un poco, no te ofendas) a *La hora de los hornos*. Creo que es mucho mejor cuando la cámara es sólo testigo y son los protagonistas los que hablan, esto es, el documental. Creo que es totalmente fallida la reconstrucción, el ’68 me parece bien presentado, aunque pobre de material”. [...]

Raymundo Gleyzer (entrevistado por José Wainer en “Marcha”, Montevideo, enero de 1971):

“—*El trabajo debió ser complicado, si pensamos que ustedes debían empezar desde cero o muy poco más adelante.*

”—[...] La investigación propiamente dicha nunca se detuvo. Nos acostumbramos a trabajar con fichas. Una ficha para cada entrevista, para cada libro o artículo que leyéramos, para cada acontecimiento significativo que ocurriera. La investigación continúa inclusive ahora que la película está terminada y se empezó a exhibir. Bueno, terminada no, porque pensamos agregarle un capítulo que refuerce la imagen de la penetración norteamericana —y eso todavía está en discusión, para conseguir la formulación definitiva—, y además, porque queremos comprobar la repercusión en el público de lo que nosotros buscábamos.²⁶ [...]

“—*¿Hay cierta intención de caricaturizar a la izquierda en la película?*

”—No, no es la izquierda, sino un ala, una pequeña ala del sistema político en que se apoya el régimen. Es la izquierda oficial, el Partido Popular Socialista, fundado por Vicente Lombardo Toledano, y que hoy es un grupo que está profesionalmente en la traición. Y aunque en la película se vean retratos de Marx o de

Stalin, no tienen nada que ver con el Partido Comunista, o los grupos espartaquistas, o los maoístas. Es cierto que, por desgracia, como en otras partes del mundo, la izquierda está atomizada en México, y que todos los pequeños y perseguidos grupos no suman más que unos miles. Con ese pasaje quisimos mostrar hasta dónde llegaba la perfección del engranaje, que incluye su propia izquierda disidente, legal y todo.

—A muchos nos llamó la atención que el repaso de la historia no hiciera hincapié en la figura de Cárdenas.

—Hay una cosa innegable: a la película le faltan muchas cosas. Esta es una primera aproximación al tema de México y no podíamos excedernos de una hora de metraje. Decantar todo lo que recopilamos fue durísimo, sobre todo porque queríamos quedarnos con las cuestiones que tenían mayor vigencia. Cárdenas hubiera merecido un análisis en profundidad. Uno no se podía limitar a agregar que fue importante y punto. En el grupo predominó la idea de que precisamente en ese caso debíamos ser muy rigurosos. Mostrar que Cárdenas no movilizó a las masas para destruir a la oligarquía, y que su programa, que en sí era avanzado, se extinguió con su mismo período de gobierno. Es inexplicable que haya permitido que lo sucediera Ávila Camacho en la presidencia, reconocido sin discusión como el gobernante más retrógrado y entreguista del PRI, cuando la voluntad de Cárdenas en esa decisión era fundamental. Pero realizó las etapas más audaces de la reforma agraria. Y enfrentó al imperialismo en la nacionalización del petróleo. Y más cerca de nosotros, apoyó a Cuba; en fin, se radicalizó mucho. Pero es evidente que ese análisis no se puede agotar en los pocos minutos que hubiéramos podido dedicarle. [...] Esto aspira a ser una introducción, un diccionario de temas mexicanos que además sirva de prólogo a nuevas incursiones, y las estimule. Creo que eso justifica el gasto. En todo caso, los propios cineastas mexicanos le están debiendo este trabajo a su país”.

Humberto Ríos: Mi mayor crítica a *México* era que no tenía una visión antiimperialista. Era una visión localista pero no daba cuenta de cómo el imperio había hecho todo lo que el film describía que pasaba. Así que nos peleamos bastante con Raymundo, porque yo creo que él tuvo miedo de lastimar los intereses de alguna gente progresista en Estados Unidos. No de Susman, él no hubiera impedido eso, estaba de acuerdo en que la película tenía que ser fuerte. Pero la cuestión es que no habló del tema y se quedó en una cosa localista. No podías olvidarte de que el garrote estaba arriba, de lo que es el dominio imperialista. Por eso fue que Paul no estuvo contento con la película, que Ripstein no estuvo contento tampoco... Los estudiantes tampoco estuvieron demasiado de acuerdo, aunque la reivindicaron, la proyectaron clandestinamente y circuló bastante. Consiguió hasta los, digamos, laureles de una crítica presidencial desde los balcones del Zócalo. Echeverría nos mencionó como "Esos extranjeros que vienen aquí a mirar la historia mexicana y a criticarnos...". Con sus limitaciones, la película tuvo peso, tuvo significación.

Benjamín Giser: Discutimos mucho sobre esa película. Yo me preguntaba por qué México, cuando ningún otro país latinoamericano había logrado resolver las dificultades estructurales que supone sacar adelante una revolución socialista. Es posible que su elección haya tenido que ver con que México confundía, como confundió el movimiento peronista en la Argentina. Es posible que no viniera mal resolver esa confusión, señalar la diferencia entre lo que había sido la Revolución Mexicana y lo que era México en 1970.

Lo que pasaba es que yo le decía entonces que no se podía poner en la misma bolsa a la burguesía claudicante que estaba usufructuando las ideas de la revolución, con lo que era el marxismo mexicano, que de hecho confrontaba con el oficialismo. Eso a mí me chocó, nos distanció bastante.

Raymundo Gleyzer: “A partir del éxito internacional de la película,²⁷ un exhibidor argentino se interesó en presentarla aquí, por lo cual se hicieron los trámites necesarios ante el Ente calificador, para el otorgamiento del certificado de exhibición. [El director del organismo, Ramiro] de la Fuente, me dijo que después de ver el film lo había hecho proyectar ante el embajador mexicano. Este solicitó entonces a la cancillería argentina que se prohibiese. [...] No solo se nos cercena el derecho a vivir, transitar y opinar, sino que se permite que un país extranjero nos imponga normas y dictamine sobre lo que podemos ver o no en materia cinematográfica. Es la primera vez que pasa algo así con mi film, que se exhibe libremente en Estados Unidos, Alemania, Suecia, Suiza, Uruguay, Chile, Venezuela, Colombia y hasta en la propia Universidad de México”.²⁸

José Martínez Suárez: Desde octubre del '65 yo vivía en Chile y cuando él hizo *México*, en 1971, yo estaba montado a caballo de la cordillera. Hacía un tiempo que no lo veía, pero recuerdo una exhibición de la película aquí en Buenos Aires. No me gustó demasiado, se lo dije. Yo pensaba que Raymundo tenía que volver a un cine narrativo, dejar el documental político. Que tomara tal vez esos mismos temas pero con un desarrollo argumental, preciso. De todos modos lo que yo estaba diciendo solo era una proyección de mi propio interés.

Bebe Kamín: A Raymundo se lo notaba un tipo muy seguro de su propia condición de cineasta y de militante. Era como que se colocaba a sí mismo en una posición de mayor compromiso ideológico. Estaba claro que era una especie de “militante partidario”, aunque yo no sabía a qué partido pertenecía ni nada. Lo veía imbricado en lo político, digamos. Mucho más a partir de *México*, donde era clara la perspectiva de una izquierda militante, confrontadora, activa. Muy provocadora, la película. Y además llamaba la atención porque esa era la época de Echeverría y este era considerado uno de los presidentes de mayor apertura de México. La iz-

quierda en general lo consideraba un tipo potable, que había permitido una cantidad de cosas, era un liberal comparado con López Mateos y toda esa gente. Y sin embargo, este le daba con un caño. Esa imagen me quedó de Raymundo: intransigente en relación a cualquier “desvío liberal”, muy tozudo en sus objetivos.

Humberto Ríos: Raymundo vio *La hora de los hornos* en el Festival de Mérida, en Venezuela, y volvió enloquecido. Lo fui a ver a la casa, estaba con Víctor Proncet, y me habló maravillas de *La hora...* Maravillas. “¡Qué impactante, qué extraordinaria...!” Veníamos de hacer *México...* y había cierto parentesco, pero él no la había visto antes. La idea del peronismo lo volvía loco, pero también respetaba a la gente que luchaba dentro del peronismo.

Álvaro Melián: Antes de *México* nos habíamos visto en algún café y teníamos amigos comunes. Pero la relación con Raymundo nace después, cuando él vuelve de México con la película. A mí me conmovió, me pareció una película interesante. Recuerdo que fue muy criticada por los peronistas, porque no se reivindicaba demasiado el rol de Lázaro Cárdenas. En ese sentido la vieron como una película un poco ultra, con algunas desviaciones... Yo no estaba demasiado de acuerdo con esas críticas, pero reconozco que lo que conocía de México era poquísimo. No se conocía mucho en general, más que la burocracia del PRI. Y además la película impresionaba, porque salvo las experiencias etnológicas, prácticamente nadie había hecho un documental que revelara problemas políticos y sociales, con la excepción de *La hora de los hornos*, que me parecía un film de agitación peronista. El único maestro, del que venimos todos, era Joris Ivens.

HACER LAS COSAS EN SERIO (1971)

Raymundo Gleyzer: “En Argentina, cinco grupos guerrilleros están desarrollando una guerra popular por el socialismo.

Tres son peronistas: FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros (nombre de los comandos guerrilleros que formaron los gauchos durante la independencia argentina). Dos son marxistas: FAL (Fuerzas Armadas de Liberación) y ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo).

"FAP es la organización más antigua. Quiere el regreso de Juan Perón (como las otras dos organizaciones peronistas) pero dicen que en el futuro estudiarán el marxismo porque la ideología peronista (la 'tercera posición') no es suficiente. Su primera acción notoria fue la ocupación de la guarnición militar de Campo de Mayo, cerca de Buenos Aires. Últimamente no tienen mucha actividad.

"FAR es una organización marxista-peronista. Sus líderes son el Che Guevara y Perón. La policía se infiltró entre sus miembros y muchos dirigentes fueron muertos o arrestados, como las parejas Maestre y Verd, y Roberto Quieto.

"Montoneros es una organización peronista ortodoxa. Es una de las más populares. Habitualmente cuando la gente habla acerca de los guerrilleros en general, dicen únicamente 'los Montoneros'. Su primera acción notoria fue el secuestro y asesinato del general Aramburu, el presidente que reemplazó a Perón. En este momento también han cesado su actividad en espera de las órdenes de Perón, que recientemente pidió que no continuaran las acciones porque está llegando a un acuerdo con el presidente Lanusse. Debe haber una gran discusión interna entre los movimientos guerrilleros peronistas, porque la mayor parte de ellos no está de acuerdo con esta clase de pactos entre Perón y Lanusse.

"FAL es un grupo disidente del Partido Comunista (reformista) y actualmente se encuentra en descomposición a causa de numerosas divisiones internas. Se hicieron conocidos con la explosión de nueve bombas en nueve supermercados pertenecientes a

Rockefeller, durante su visita a la Argentina en diciembre de 1969.

"ERP es el grupo guerrillero más importante. Comenzaron a partir de un partido trostkista (el PRT, Partido Revolucionario de los Trabajadores) y han desarrollado una línea independiente de Perón. No siguen sus órdenes y, por el contrario, critican sus tácticas 'vinculadas a la burguesía'. El ERP realiza el 90 por ciento de las acciones conocidas en este momento. Las más importantes: el secuestro de Stanley Silvester, cónsul británico en Rosario, canjeado por veinticinco millones de pesos en comida para los trabajadores; diversas distribuciones en las áreas pobres de carne y leche robadas; el robo de 450 millones de pesos (unos 6 millones de dólares) del Banco Nacional de Desarrollo, durante la noche del último 29 de enero".²⁹

Álvaro Melián: En ese momento, en el PRT se había abierto una experiencia, el FATRAC,³⁰ que después fue liquidada abruptamente por la dirección, porque se consideraba que eso era derivar demasiados esfuerzos a una actividad no privilegiada, que era el sector de la cultura.³¹ Las explicaciones para liquidar el FATRAC fueron absolutamente inconsistentes y principistas. Se veía claramente la línea "obrerista" desde la conducción del partido y entonces todo lo que sonara pequeño burgués se consideraba peligroso porque incorporaba una serie de malas prácticas, de personalismo, etc., que podían afectar la organización del partido.

Raymundo Gleyzer (carta al cineclubista mexicano Carlos de Hoyos, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1971): "Gracias por enviarme Cine Club: hacia una teoría del tercer cine en México. [...] [Solo] estoy parcialmente de acuerdo con todo lo que allí se plantea; tal vez por haber terminado en la Argentina las elucubraciones teóricas sobre lo que hay que hacer, y [porque] muchos nos hemos puesto a hacer las cosas en serio. Creo que el cineasta no es ninguna unidad en sí mismo y que plantearse un cine con-

cientizador tiene su mérito, pero más lo tiene cuando el cineasta como revolucionario se incorpora a una estructura revolucionaria. No creo en el cine revolucionario, creo firmemente en la Revolución. Aquello del Che con el escritor conflictuado viene muy bien al caso: 'Comandante', le dijo el intelectual. 'Soy escritor. ¿Qué puedo hacer por la Revolución?'. Che: 'Yo soy médico...'

"De allí que aunque totalmente de acuerdo con las postulaciones de Getino y Solanas (en general y no en particular) no me interesa tanto el elemento cultural que pueda irradiar una obra tercermundista sino su instrumentación política, con la Revolución, desde dentro de la Revolución. Pero, ojo: no la Revolución en abstracto, la Revolución que nos gustaría, sino la que uno, como ser humano, hace. O te juegas entero por la Revolución Socialista o te dedicas a realizar un cine tercermundista y andas escribiendo tu idea sobre lo que hay que hacer, sin hacerlo *personalmente*. Getino y Solanas, desde su óptica peronista, niegan en los hechos la lucha de clases en Argentina. Y solo sacan a relucir su papel de brazo cinematográfico de Perón, que, como tal vez tú no sepas, es un viejo decrepito que desde Madrid imparte las más diversas y variadas y contradictorias órdenes a sus seguidores (el 70% de la población). El hecho de que Getino y Solanas apuntalen la 'estrategia' de Perón, con su política pendular, no es sino una evidencia más de la poca confianza que tienen en la fortaleza del proletariado argentino y su capacidad de crear [...]".

Nerio Barberis: Como Raymundo, yo me relacioné con el PRT en la época del FATRAC, porque era un frente cultural. El flaco Álvaro se enojó mucho, peleó mucho cuando lo cerraron. Pero era una época en la que, bueno, la orden era esa y no se discutía más. El planteo de ellos era que el FATRAC era un frente pequeño burgués que no coincidía con la propuesta revolucionaria. La propuesta revolucionaria era la proletarianización de la pequeña burguesía.

Yo entiendo las urgencias. Todos los procesos revolucionarios

sacrificaron algo para tratar de ganar. En el '17 los intelectuales se sumaron a la lucha armada, en la Revolución Cubana también, incluso tenés ejemplos en la historia argentina, aunque esté desvalorizada, desfigurada. San Martín, asmático y enfermo, tenía que cruzar los Andes para encontrarse con O'Higgins y cargar a los realistas del otro lado. ¿Qué iba a hacer? “¿Sabés qué, O'Higgins? No puedo, ahora, porque no tengo el Asmopul...” No; es decir: en última instancia, uno entendía que había prioridades, pero defendía un lugar.

Álvaro Melián: Es que no hubo ni siquiera debate. Una vez tomada esta medida por una supuesta cuestión de prioridades políticas, quedó un espacio abierto. El mismo buró político hizo una suerte de autocrítica, diciendo que era un tema que tenían postergado. Yo escribí dos o tres notas planteando algunas ideas, que nunca tuvieron la más mínima respuesta, y lo único que conozco de todo esto es un documento que escribe Benito Urteaga, que era interesante; era por lo menos un buen punto de partida, una reflexión consistente como para empezar a hablar. Pero el objetivo que tenía el documento, que era abrir el debate, no se cumplió y quedó como una contribución ahí, perdida en la vorágine de los hechos.

Lo que quedó del FATRAC fue un núcleo, ligado a la parte de propaganda, con la tarea de utilizar los medios expresivos y audiovisuales. En esa experiencia es donde se colocan dos *Comunicados* filmados, uno sobre la acción en el frigorífico Swift de Rosario³² y otro sobre la toma del Banco de Desarrollo.³³ Eran cortos de unos diez minutos, que hubo que hacer corriendo. El de Swift lo hicimos con material que conseguimos de la televisión, filmaciones nuestras, pedazos de otras cosas... Era una película de agitación. Había una voz en *off* que leía el documento público de justificación política de la acción. En el del Banco de Desarrollo, lo que hay es una entrevista a los dos “entregadores”, los compañeros que trabajaban en el Banco y que son los que

abrieron la puerta y después se fueron con los comandos. Se hicieron en 16 mm, en blanco y negro, montándolos a las tres de la mañana en Alex... Básicamente los hicimos entre tres, Raymundo, Nerio y yo. Acá tuvieron una circulación muy restringida, limitada a reuniones integradas por cuadros de vanguardia en las fábricas o en los sindicatos clasistas. Después fueron al Festival de Pesaro, donde se exhibieron públicamente. También se distribuyeron en los circuitos alternativos de Estados Unidos y de algunos países europeos.

Nerio Barberis: Álvaro era, en alguna medida, un personaje con una capacidad organizativa más grande. Él decía: “Hay que producir, y además tenemos que dar respuesta al fenómeno de la industria, pero también tendríamos que debatir el problema de la narrativa...”. Él siempre fue un tipo más preocupado por el fenómeno intelectual de lo que estábamos haciendo. Raymundo era un pragmático. Y también era muy sectario; decía: “Claro que hay que hacer un frente, porque nosotros solos no podríamos ganar. Si no, no hacíamos un frente un carajo”.

OTRAS EXPERIENCIAS, OTRAS FRUSTRACIONES (1971)

URUGUAY

Walter Tournier: Yo estudiaba arquitectura, en el año '67, '68, y —no sé por qué— nos juntamos un grupo para hacer algo en cine con respecto a lo que estaba pasando. Empezamos una película, íbamos a las manifestaciones, filmábamos con lo que podíamos, sacábamos fotos... Y salió, una película muy mala, *Refusiles*, le pusimos. Pero, bueno, para nosotros, estudiantes, primero nos organizó como grupo y segundo nos metió en una cuestión definida. No teníamos nada, me acuerdo que para marcar el negativo y el positivo uníamos con alfileres las perforacio-

nes de la película. Pero la hicimos y la presentamos un día en el Cineclub de la revista "Marcha", que ya existía. Estaba Mario Handler, y nos parecía que él era el cineasta, porque habíamos visto algunas cosas suyas ahí. Mario nos sorprendió, se entusiasmó con la película, y a partir de ahí ya nos vinculamos con toda la gente del Cineclub. Buscamos una cuestión más estrecha, y empezamos a trabajar con ellos, a ayudarlo a Mario... La creación de la Cinemateca del Tercer Mundo tuvo lugar al poco tiempo de empezar nosotros a trabajar, a partir de la experiencia del Cineclub, así que participamos de eso también.

Los objetivos de la Cinemateca eran producir y difundir. En algún momento estuve trabajando en la parte de difusión y recuerdo que se hacían dos o tres funciones diarias, por todos lados: cines grandes, cines chicos, funciones pequeñas, funciones multitudinarias... todas con discusión. La concepción militante nuestra era que no dábamos una película si no se conversaba. Las funciones grandes eran grandes, grandes, en el cine Plaza, por ejemplo. Las que hacían en los barrios tenían, promedio, unas cien personas, a veces más, a veces menos, pero por ahí andábamos. Éramos varios, teníamos tres proyectores de 16 mm. Yo no podía trabajar ahí permanentemente pero iba a la tarde. A eso de las cinco, seis de la tarde me ponía a laburar, y le daba hasta la noche. También tenía que estudiar, trabajaba... era artesano, tenía un tallercito. Fui dejando cosas de lado, eligiendo el cine. En determinado momento dejé la facultad. Para nosotros la Cinemateca era un trabajo político, era más importante.

Después, con el tiempo, tuvimos que cambiar, empezamos a dar otro tipo de películas, empezamos a dar Chaplin y cosas así porque veíamos que, claro, con las películas militantes llegabas a la gente que estaba ya concientizada, y que a otra gente no llegabas con nada. Así que empezamos a dar otras cosas, empezó a cambiar el concepto nuestro. Pero más o menos cuando salimos a buscar otro público y empezamos a hablar de... no sé, entrar en

los clubes deportivos y cosas así, vino el lío, se produjo el golpe y ya fue todo una cagada.

Sobre todo Mario Handler y Walter Achugar, que era productor y distribuidor, tenían mucha vinculación con el exterior y eso permitía contar con un bagaje de películas políticas impresionante. Salía una película sobre el Mayo del '68 y al mes la teníamos acá. Las películas cubanas, la película sobre Camilo Torres, las de Sanjinés, reportajes varios... De Joris Ivens estaba todo, por ejemplo. Para nosotros era como Dios: uno de los triunfos mayores fue llevarlo para la fundación de la Cinemateca. También estaban los contactos y el conocimiento con distinta gente de América latina. Cacho Pallero hacía muchos vínculos con argentinos y así es como conocimos a Pino, a Getino, a Raymundo.

Raymundo vino con *México, la revolución congelada* en enero de 1971. Me acuerdo de su estadía aquí porque lo presenté yo. Sé que habló bastante con la gente... la película era muy discutida. Dejó una copia y la exhibimos bastante. Quedó la relación. Recuerdo que más tarde, cuando emprendió *Los traidores*, el sonido se lo hizo Luis Rocandio, que era un compañero nuestro.

CHILE

Raymundo Gleyzer: "La situación política en América del Sur es muy interesante, especialmente en Chile. Por primera vez en la historia una coalición de partidos de izquierda llevan a la presidencia un candidato marxista-leninista. ¿Puede tal presidente tomar el poder? Y, en caso de llegar a la presidencia, ¿qué tipo de medidas deberá tomar para llevar a cabo sus planes electorales? ¿Y la amenaza de un golpe de Estado?

"Sólo con las masas en la calle podrá Allende mantenerse en el poder. Con las masas en las calles se crea una situación muy

interesante, y no solo para sostener un gobierno (de origen pequeño burgués como el de Allende), sino que pueden obligarlo a lograr una Revolución Socialista.

"El modo en que la situación política se desarrollará en los próximos meses pide ser documentado, investigado. Hace falta un film que analice la conducta de la gente en esta, su toma del poder, y llegue a conclusiones válidas para toda Latinoamérica. En la década del 60 fue Cuba; no hay duda de que en los 70 serán Chile, Perú, Bolivia. Estamos pensando en ir a Chile muy pronto, para participar del proceso y ayudar con nuestro cine a la concientización del pueblo".³⁴

Miguel Littin: Raymundo se destacó en ese movimiento de cineastas que asumieron como propios los problemas de América latina. Se destacó tempranamente por sus ideas, por sus actitudes y porque hacía realmente películas. Nos conocimos en los años, diría yo, del gran incendio. En la década de los sueños. Era un joven que ya casi entraba en la madurez, ¿no? Pero a la distancia yo lo describiría más bien como un niño ilusionado, como un adolescente jugando a construir futuro. Lo recuerdo muy vital, muy carismático. Tenía una capacidad reflexiva fuerte, un gran vigor intelectual.

Quería filmar una película sobre el proceso chileno, un documental. Conversamos, me explicó su idea cuando yo era presidente de la Chile Films, la empresa del Estado. Había allí una gran efervescencia, se inauguraba todo. Realizábamos talleres en los que participaba gente como Víctor Jara, Néstor Villagra, Patricio Guzmán... Había directores y técnicos de toda América latina, era como una colmena de latinoamericanos pensando y soñando con un continente liberado y distinto. Y sobre todo, con un compromiso muy fuerte con las capas sociales más desposeídas. Había también un conjunto de películas que expresaban la problemática del continente, que transmitían una idea central continental. No éramos una generación pasiva y eso Raymundo

lo encarna muy bien. Éramos agentes del cambio, transformadores. Todos éramos impulsivos, rebeldes, iconoclastas.

Raymundo participaba de todo con mucho interés. Discutimos nuestras distintas situaciones, nuestros distintos problemas...

Raymundo Gleyzer (carta a Miguel Littin, Buenos Aires, 7 de febrero de 1971): "Bravo por tu designación como 'capo' de Chile Films. Estoy siguiendo muy de cerca el proceso abierto en tu país y me parece una tarea política muy importante apuntalar el cambio. Allí tienes que poner lo mejor de ti y de los otros compañeros para desarrollar lo que, a mi juicio, es la tarea más decisiva del momento: concientizar, concientizar, concientizar.

"[...] Hace rato te quería escribir algo que me da vueltas en la cabeza y que tanto Walter [Achugar] como Pallero me instan a escribirte. Pensamos con Juanita (mi compañera y sonidista) que hacer política regional en estos momentos, es hacer lo imposible para que Chile no fracase. No solo por Chile, sino por Cuba, por Argentina, por todos nosotros. Y Chile no fracasará si el grueso del pueblo es consciente de esta oportunidad histórica. Por eso entendemos que es el momento de ponerle el hombro a Chile, si Chile nos necesita...

"Creo en la necesidad de documentar cada tarea o idea, y llevarla a la base para la información y la discusión. Crear el cine-móvil, que cabalgue por los campos y las calles, desde África a Tierra del Fuego. Crear imagen, convencer, analizar, plantear, mostrar, ejemplificar. Este es el momento de un cine documental, un cine que explique y clarifique no solo el trabajo de las organizaciones políticas y el gobierno mismo, sino el papel que quiere jugar la reacción.

"Por eso queríamos ofrecerte nuestro trabajo y nuestro equipo, para ponerlo a trabajar inmediatamente en la elaboración de documentales a través de todo Chile y que sean vistos por todo Chile.

"Y cuando hablo de poner el hombro lo digo con todo; no

eligiendo puestos de combate, cualquiera es bueno cuando todo está por hacerse. Tenemos [una cámara] Beaulieu 16 mm, completísima, con grabador Uher 1000, de un sincronismo perfecto. Ya verás el sincro y la calidad de *México*... Estos documentales se harían fundamentalmente para ser pasados en Chile, [pero] tienen colocación en el mercado internacional.

"Como tú ya sabes, nosotros hicimos el año pasado un largo viaje de relevamiento de todas las posibilidades de colocación de films político-revolucionarios. Tanto en Europa como en Estados Unidos tuvimos continuo éxito y formamos una red de distribución a través de nuestros productores americanos. Estos, de la izquierda americana, fueron los que me financiaron *México* y seguirán financiando films de este tipo. La inversión se duplica inmediatamente en los circuitos que tenemos especialmente en EE. UU. entre los estudiantes de los *colleges* y las universidades.

"Es decir que los documentales que haríamos con Chile Films o con cualquier otro organismo, tendrían el doble efecto de concientizar en Chile [y] de esclarecer en el exterior recuperando divisas. [...] Los documentales se refinanciarían solos y con mucha facilidad. ¿Te acuerdas de *Ocurrido en Hualfín*, que viste en Mérida? Bueno, ya llevamos recuperando 20.000 dólares en Europa solamente. La distribuidora norteamericana comenzará en marzo con las exhibiciones de *Ocurrido*... y otra que filmé en Brasil, *La tierra quema*. ¡Nos aseguran una ganancia neta en 18 meses de 50.000 dólares! ¿Qué tal? Si fueran 25.000 ya serían suficientes. Con igual éxito hemos comenzado a negociar *México*. Este es un plan ambicioso, pero bien experimentado y con los pies sobre la tierra. Sé que a veces los documentales que necesitamos para el trabajo político no se pueden hacer por carecer de metálico. Pero si ese metálico se puede recuperar en los circuitos que conocemos, bienvenido, pues nos permite concientizar sin utilizar el dinero.

"Miguel: desgraciadamente no tengo ahora para pagarme el

pasaje e ir a contarte todas estas posibilidades que se nos presentan. Si el asunto verdaderamente te interesa y ves que te podemos hacer falta, enviame un boleto por Lan. Iré inmediatamente”.

Miguel Littin: Él había hecho *México*, pero el caso de Chile no era el de México. Él había hablado de una revolución congelada, de un proceso que ya había durado más de cuarenta años con un partido en el poder. En cambio en Chile se trataba de un movimiento popular que recién por esos días tomaba el gobierno e iniciaba su proceso de desarrollo político, cultural y social.

De cualquier manera, yo me fui de Chile Films. Me fui antes del golpe porque me aburrí de la burocracia partidista. Los políticos me tenían absolutamente aburrido, todos creían que los cineastas tenían que ir con un carné del partido para hacer las películas.

Chile Films: “Santiago, 27 de julio de 1971. Compañero Raymundo Gleyzer: El Comité Creativo de Chile Films ha estudiado el proyecto presentado por Ud., donde propone la filmación de una película documental que interprete la realidad histórica y política de Chile; y ha considerado que es necesario que este sea codirigido por un director chileno especialmente nominado por Chile Films.

”Además, que el film sea montado, sonorizado y terminado íntegramente en Chile. Por otra parte, que el negativo original permanezca en Chile.

”Salvadas estas pautas, estamos muy interesados en dicho proyecto.

”Fraternalmente

”Arturo Feliú C.

”Gerente de Producción”.

Raymundo Gleyzer: “Buenos Aires, 29 de julio de 1971. Compañero Arturo Feliú: Me parecen correctas las sugerencias de v/Comité Creativo sobre el proyecto presentado, pero creemos que se debe pulir un poco más la idea para llevarla a buen puerto.

”Cuando hablamos de producir un film sobre Chile en conjunto, nos referimos a integrar un equipo de realización que no solo tenga responsabilidades técnicas sino también creativas. Eso se logra habiendo discusión amplia sobre cada uno de los tópicos a tocar. Por eso creemos que es indispensable que el resto del equipo, aparte de mi compañera Juanita y tal vez otro integrante de nuestro grupo, sea chileno y comprometido. Nuestra experiencia anterior en este tipo de trabajos sin guión me hace dudar mucho sobre la eficacia de una codirección. Creo que eso dificulta enormemente el trabajo ‘de campo’, ya que partiendo de una idea elaborada por el colectivo de trabajo debe haber un solo estilo de decir eso y una voz que lleve adelante el film. Por eso creo que más que un co-director necesitamos un coguionista. Para nosotros, que nunca hemos creído en el ‘cine de autor’ está bien claro que todos los integrantes de un equipo tienen los mismos derechos de influir en el film. El puesto clave del guionista estoy absolutamente de acuerdo con Uds. que debe recaer en un compañero chileno, ni dudas... Pero cómo se va a decir eso, cómo se va a cristalizar en imágenes, qué tipo de encuadre para cada situación, debe quedar en manos de un solo compañero. Lo mismo que el montaje final. El guionista, el productor, el fotógrafo, el sonidista, los ayudantes, el director, deben contribuir con su experiencia al buen resultado del film. Y que este tenga como premisas básicas: servir a la revolución chilena y servir a la revolución socialista latinoamericana. Todos tendrán el mismo derecho a la opinión fundamentada, todos-todos, y serán solo las mejores ideas las que se llevarán a la práctica. Claro que a cada toma no se le puede ir a medir el diafragma al iluminador. Nos parece absurdo que haya dos personas midiendo la luz, dos compañeros que registren el sonido o dos compañeros que hagan cámara al mismo tiempo. Lo mismo ocurre cuando se aborda un personaje del film para que realice tal o cual trabajo frente a cámara. Tal vez me exceda un poco en detalles, pero quiero que nos

entendamos a las mil maravillas desde el principio y con absoluta sinceridad y lealtad. Creemos firmemente en un colectivo de creación y realización, pero dudamos mucho de la eficacia de una superposición de tareas. Se discute a fondo hasta que hay acuerdo, luego se divide el trabajo de acuerdo a lo que cada uno sabe hacer: es lo más sano y lo más lógico.

"El film será montado, sonorizado y terminado íntegramente en Chile, tal como lo propuse anteriormente, pero el negativo que vamos a utilizar es Ektachrome 7252 y solo se tiran copias color en los laboratorios de USA, ni siquiera en Buenos Aires hay posibilidades de procesarlo. Por eso creemos que es técnicamente imposible que el negativo original permanezca en Chile, pues a cada copia que se necesite no se van a andar llevando y trayendo los negativos. Tanto nuestro grupo como Chile Films son dueños por partes iguales de los negativos, por lo tanto se depositan los originales a nombre de ambos en Movielab o cualquier otro laboratorio neoyorquino, y no habrá problemas. Ya les hemos propuesto que la distribución mundial sea encarada por Chile Films. Creemos que eso será lo mejor para el film. Ahora bien, si existe algún laboratorio 16 mm en Chile que procese con la misma calidad el 7252 y tire copias perfectas, tampoco nos parecería mal que el negativo quedase en Santiago, pero esa no es la realidad y eso les consta, ya que muchas veces deben enviar trabajos a Alex, y eso que se trata de blanco y negro.

"Resumiendo: creo que estamos en el umbral del entendimiento definitivo. Propongan a continuación quiénes podrían ser los compañeros integrantes del equipo y sus antecedentes, como así también la mejor época para filmar. [...]

"Un fuerte abrazo, esperando respuesta.

"Raymundo".

Chile Films: "Santiago, 24 de septiembre de 1971. De nuestra consideración: En respuesta a sus cartas [...] tenemos a bien informar a Ud., que el Comité Creativo ha estimado que:

"Reiterar los puntos de nuestra anterior carta; negativos en Chile, codirector chileno. (Los problemas técnicos que impiden esta medida deben ser resueltos con materiales que se puedan procesar en Chile.)

"Vemos muy difícil la realización de este Film en este momento, por cuanto los técnicos que podrían participar en este proyecto y todos los cineastas chilenos están trabajando en proyectos nacionales que son de primera importancia para el pueblo chileno. [...]

"Atentamente,

"Sergio Trabucco

"Secretario Ejecutivo".

Álvaro Melián: Con el tiempo me hice muy amigo de Sergio [Trabucco], y él me contó la interna. Me dijo: "Mirá, lo que pasó fue que a Raymundo nosotros no lo conocíamos, y por otro lado la única gente con la que había diálogo era Cine Liberación. Y Cine Liberación hablaba pestes de ustedes. Así que ante el desconocimiento y los malos antecedentes que nos daban, nos retiramos". Ya en esa época dar apoyo era una especie de opción. Los de Cine Liberación habrán dicho que éramos trotskistas, un argumento descalificador que usaron regularmente.³⁵

BOLIVIA

Raymundo Gleyzer (carta al cineasta Jorge Sanjinés, 20 de enero de 1971): "El asunto es que Fernando Arce y yo nos hemos propuesto hacer un film-reportaje documental en tu país. Algo similar a lo que hice en mi último *México, la revolución congelada*. El film será en color (tenemos 15.000 pies de Ektachrome 7252) y pensamos en una duración de una hora u hora y media.

"Este asunto no tiene nada que ver con otro proyecto del Ne-

gro Ríos, que no sé cuándo lo hará.³⁶ De todos modos, con Fernando tenemos un pequeño esquema que para que sea verdadero nos gustaría cotejarlo a nuestra llegada contigo o con tu grupo. [...] Walter [Achugar] y [Cacho] Pallero me sugieren que trabaje estrechamente con tu grupo y ese es el motivo de esta carta. El film será producido (como siempre a bajísimos costos, nosotros casi sin cobrar salarios) y lo hacemos para suplir un poco la expectativa mundial sobre el proceso de transformación profunda que vislumbramos en tu país. Mi productor americano esta vez no contribuye en casi nada y el film será financiado por Arce y parte mía también. Codirigiremos, pero lo que es fundamental es que pensamos realizar un film polémico internamente, de tal suerte que soluciones y caminos provendrán del propio film y no del relator. Serán las entrevistas (aunque digitadas, como en todos los casos) las que den el panorama cambiante de Bolivia.

”Bueno, concretando: Juanita (mi compañera y sonidista) y yo saldremos en avión a La Paz entre el 30 y el 31 de este mes. Estaremos allí diez días preparando contactos, buscando ayudas de producción y Arce vendrá recién para esa época. Creemos que la filmación puede durar un mes o más si es necesario. De ustedes necesitaremos un compañero que pueda producir ejecutivamente el film (al que se le pagará, poco pero seguro) y un camarógrafo joven (al que igualmente se le pagará) y que esté acostumbrado a trabajar en 16 mm [...] Si puedes organizar eso ya sería suficiente, luego conversaríamos. Te enviaré un telegrama indicándote el día y el N° de vuelo para ver si nos podemos ver en el aeropuerto, de no ser así te llamaré apenas llegue. Como andamos muy cortos de guitarra, ¿qué posibilidades habría de una primera alojada gratuita por unos días para Juanita y yo hasta tanto llegue Arce con dinero?”.

Carta al cineasta boliviano Oscar Zambrano, 4 de febrero de 1971: “Lamentablemente en vez de estar de cuerpo presente [en

Bolivia] te escribo estas líneas pues se ha modificado el panorama, por estos pagos.

"Como tú ya sabes, mis amigos americanos producían parte del film sobre Bolivia y el resto era bancado por un boliviano-argentino, Arce. Todo bien hasta el momento de salir. Arce no tiene el dinero... Buscamos cielo y tierra para ver de dónde podrían salir esos pocos dólares que nos hacían falta y hasta el momento nada por aquí, nada por allá... Tenemos todo listo: pasajes comprados (sin fecha), película virgen (15.000 pies), cintas magnéticas (40), cámaras y grabador, revelado en Nueva York, sonido y compaginación en Baires (ya arreglado), copias definitivas en Nueva York, distribución asegurada... ¿qué más?"

"Sería una verdadera tontería abandonar en este punto, y a pesar de que Arce lo entiende, su empresa de publicidad ha terminado por ahogarlo. [...] El monstruo de la publicidad termina devorándote. Eso de 'Hago publicidad para tener plata y luego filmar lo que quiero', es una mentira vergonzante. Cuando se empiezan las 'agachadas' con el sistema, se termina sentado de culo.

"¿Qué hace falta para realizar el film? Movilidad dentro de Bolivia, [...] alojamiento, y unos pocos dólares que serían para pagar a la gente que colabore con el film (mineros o campesinos a quienes les ocupamos todo el día). Y film de archivo que creo que eso, teniendo una buena manija con el gobierno, se podría conseguir. Aunque parezca mucho, esto es nada. Mauricio Berú (actualmente de vacaciones en Brasil) ofreció poner los dólares ¡y yo lo rechacé pues ya los ponía Arce...! Él vuelve a fin de mes y tal vez esté dispuesto a continuar con la idea. Yo ya estoy demasiado metido como para renunciar. Lo gracioso del caso es que todo esto fue una idea original de Arce...

"Entonces, antes de dar un NO definitivo y comerme las cintas de películas como si fueran tallarines, quise escribirte para saber qué puedes hacer tú por el film. [...] Conoces el tema y su

necesidad de divulgarlo, así que eso lo obvio. Tal vez puedas consultar esto con Jorge [Sanjinés]. De todas maneras, contéstame rápido-rápido, que el tiempo pasa y las oportunidades también. Abrazos. Escribe ya”.

Oscar Zambrano (carta a Raymundo Gleyzer, La Paz, 7 de marzo de 1971): “Al fin puedo dar respuesta a tu carta del 4 de febrero. En primer lugar, ella me llegó recién el 20 de ese mes. Por lo demás, he estado tratando de encontrar, aquí, una solución al problema que me expones. He hablado con [...] Jorge Sanjinés y la demás gente de Ukamau Ltda.,³⁷ y te puedo adelantar que las perspectivas no son muy favorables.

”Los de Ukamau se han puesto en contacto con la Universidad de La Paz, y por intermedio de esta se puede conseguir alojamiento y comida baratos. [...] Difícil es, en cambio, lo del dinero y la movilidad. La actual situación en Bolivia ha creado, entre la gente de la empresa privada, un clima de temor e inseguridad. Nadie quiere invertir o gastar un centavo. [...] Tú sabes que las burguesías latinoamericanas, y sobre todo la boliviana que es tan subdesarrollada, son sumamente cobardes. [...] Con el gobierno se podría, tal vez, conseguir movilidad, pero eso podría entorpecer seriamente la filmación, sobre todo para conseguir entrevistas interesantes con mineros o campesinos. Es gente muy politizada, que ha [tenido] muchas y muy malas experiencias, y tiene, por consiguiente, una gran desconfianza.

”Como ves, este país presenta a veces sorpresas insospechadas. No sé qué otra solución se podría buscar a esta situación. Lamento no poder enviarles una carta más positiva y que los mueva a venirse inmediatamente”.

Nerio Barberis: Siempre teníamos proyectos. Llegamos a soñar un noticiero sindical: filmar un conflicto que se produjera en un lugar del país, y buscar cuáles eran las propuestas de solución a ese conflicto, para que la película distribuyera esta información en otros lugares, para intercambiar opiniones. Hasta hicimos

una animación: todavía estaba vivo Rucci y la animación era como un gong con la cara de Rucci. Un obrero pegaba contra el gong, se escuchaba un ruido de cristales y el gong se rompía. Esa iba a ser la entrada del noticiero sindical. La actividad que nosotros queríamos cumplir con el noticiero, normalmente, se la atribuye una organización política. Pero nosotros no queríamos que algo así dependiera de un fenómeno político tradicional, del partido, estructurado y qué sé yo. El cine era una herramienta de comunicación que los partidos estructurados no entendían una papa de cómo usarlo. Y en alguna medida, nosotros con audacia y libertad sí lo entendíamos.

Jorge Denti: Hubo un proyecto que se empezó a hacer y se terminó afuera, que era algo sobre el rol de la Iglesia. Se terminó en Italia. Recuerdo que con Raymundo entrevistamos a varios sacerdotes...

Álvaro Melián: Esa película se llamó *Bandidos como Jesús*. Es un largometraje que hicieron unos italianos amigos nuestros, Cristina Ruiz y Giampiero Tartagni. En una primera etapa de la aparición de sacerdotes del Tercer Mundo en la Argentina, lo que la película intentaba era buscar una cierta explicación de lo que eran las distintas prácticas de sincretismo religioso que se daban en el Norte y la participación activa de estos sacerdotes en las ligas agrarias de Chaco y Corrientes. Está todo filmado en las provincias del Norte. Había algunas entrevistas con sacerdotes de distinto nivel, con algunos personajes de la zona que opinan sobre todo este tema del sincretismo religioso. Están las monjas francesas desaparecidas, porque esto se filma en la época en que ellas se encontraban trabajando allá. Hay una entrevista a un ex cura que en ese momento era miembro del comité central del PRT y que expone sus razones para adscribirse a la práctica de la lucha armada.

Con los realizadores teníamos una amistad y afinidad política, así que nos pidieron apoyo práctico en todo lo que fue la fil-

mación acá. Pero eran bastante autónomos: tenían película, tenían sus propios equipos y los medios necesarios para terminarla, así que lo que se hizo fue acompañarlos en el trabajo. Tenían claro el tema, pero no tenían previsto un guión preciso, así que lo que se trataba era salir a investigar y hablar con la gente. Se mostraba toda esta práctica de militancia política y social de los sectores cristianos tercermundistas y eso se jugaba en contrapunto con todo lo que sería la presencia de la religiosidad popular. Es un intento de explicar el porqué de la opción revolucionaria en algunos sectores de la Iglesia.

DIEGO (1972)

Juana Sapire: Habíamos planeado todo: nos casamos, pasamos cinco años solos (dos de ellos viajando), y después dijimos: “Vamos a tener un hijo”. Así que necesitábamos una casa más grande. Vivíamos en un departamento de dos ambientes que estaba en Humahuaca 437, lo vendimos y compramos otro más grande en Rivadavia 3991, piso 13. Todo a pagar en mensualidades.

Raymundo Gleyzer (carta a Juana Sapire, desde Roma, 20 de noviembre de 1971): “Últimamente estuve un poco violento, disconforme conmigo mismo, por eso te agredía tanto y me molestaban cantidad de cosas que hacías. Pero el amor es así, qué se le va a hacer. Hacemos poca vida social, comunitaria. Veamos si podemos abandonar para siempre el televisor y nos metemos a vivir la vida. Aquí jamás me acosté antes de las tres, ¿por qué no puedo hacer lo mismo en Baires, contigo? Claro, *città nova* y eso, pero asimismo en Baires ando cansado, pesado, viejo. Voy a hacer gimnasia y a ver si nos animamos un poco... Ahora que viene *i bambini* todo será distinto, debe serlo. ¿Cómo va el patoleo?

"Yo no quiero más sombras en mi relación contigo. Mirá: el sol quiebra nuevamente la línea horizontal y viene a nuestro encuentro. Estamos naciendo a cada rato. Despertando de la opacidad a manotones..."

Greta Gleyzer: Diego nació el 22 de febrero de 1972. Ese día nos llegó un telegrama: "Macho, dijo la partera; lindo y cabezón".

Raymundo Gleyzer: "¡¡Un varón!! Juanita está bien y el bebé también. Tomó su primera leche y está muy contento. No tiene problemas".³⁸

Humberto Ríos: Cuando nació Diego, creo que Raymundo tuvo la sensación de haber parido el mundo. Se hizo más completo, más adulto, menos chiquilín.

LA HORA DE LOS NEGROS (1972)

Raúl Hernández: Yo entré a trabajar en el Canal 13 más o menos en 1969. En ese entonces yo no tenía ninguna actividad política concreta, pero ahí empecé a meterme en la cosa gremial. Me parecía que la dirigencia gremial que había tenía una actitud que nos perjudicaba. Yo no era peronista; si me tuviera que definir diría globalmente que me identifico con la izquierda marxista. Así que me junté con otros compañeros y llegamos a ganar una elección interna, cosa de locos, porque además estábamos en contra de las horas extras. Y estábamos en contra primero porque había gente que había muerto para lograr la jornada laboral de ocho horas, y después porque siempre faltaba trabajo, así que nosotros decíamos, un poco ingenuamente, que si la empresa necesitaba horas adicionales, bueno, que contratara más gente.

Un muchacho que hacía cámara y estaba al tanto de mis inquietudes me dijo un día: "Che, si querés conectarte, yo le hablé de vos a una persona...". Y me describió a un tipo del PRT, que

me podía sumar a la organización. También me dijo: “Mirá que yo no tengo nada que ver: yo hago el contacto. Porque te aclaro que me parece que los que andan en esa están en pedo”. Y me explicó: “Yo soy de esa mayoría que somos hijos o a lo sumo nietos de inmigrantes. Y en los barcos vino el miedo. Cualquier cosa que quieras modificar, te van a hacer mierda. La gente no los va a seguir”. Me pareció una definición tremendamente oscura, en ese momento. Después no me la pude olvidar más.

La cuestión es que este muchacho me conectó con un tipo del que nunca supe ni su nombre ni su profesión: era un gordo canchero, entrador... de esas personas que son simpáticas por naturaleza. Siempre fumaba habanos, porque decía que conocía a una azafata que se los traía directamente de Cuba.

Entramos a trabajar en el ambiente, digamos, de tipo artístico. Funcionábamos en células, que eran grupos que se formaban porque uno se conocía con el otro. No más de cuatro o cinco personas.

Yo trabajaba en el laboratorio del canal y todos los días me llegaba material del noticiero. De todo el material que tuviera que ver con la represión o con lo político, incluyendo notas extranjeras, yo hacía un negativo aparte. Había un compañero que estaba al tanto de lo que yo hacía, que tenía que estar al tanto porque al hacer yo dos negativos de algunas cosas, desaparecía material virgen.

Se cuidaba mucho el lenguaje. Jamás hablábamos de “afanar” material, sino de “recuperar”. Hoy parece una pavada, pero en ese tiempo contribuía a mantener la moral del militante, que uno no se sintiera un ladrón. Entonces, se recuperaba material pero no había que hacerlo de un modo visible, precisamente para proteger la seguridad de la persona. Y hacerlo así tampoco lo veíamos como un mérito, sino que era una obligación.

Gleyzer no estaba en la célula mía, trabajaba con otro muchacho, bastante más alto que él, que se hacía llamar Aníbal. El pro-

blema con Gleyzer, y la gente de la cultura en general, era que estaban demasiado expuestos, todo el mundo los conocía. Ya con Lanusse habían empezado los “subterráneos” y además había sindicatos que eran de derecha, como era el caso del de la televisión. Yo me podía hacer el pelotudo porque trabajaba solo y de noche, pero ellos... En el caso de Raymundo, tal vez por esa misma exposición, tampoco tenía demasiado en cuenta los tabiques de los demás. Un día, en una de las reuniones que teníamos, surge la conversación sobre el material de archivo que había que conseguir y él dice: “Sí, nosotros tenemos un tipo, del laboratorio del 13, que nos abastece del material”. Ese era yo, que estaba adelante suyo, y él no lo sabía. Ni se lo dije en ese momento porque hubiera sido empeorar la situación, así que después elevé una crítica, “cuidado con estas cosas”, etc. Porque en el laboratorio del 13 trabajábamos dos personas nada más: hablar así era una inconsciencia, era como dar mi nombre.

En esa época el campo era bastante amplio: aparecieron los peronistas, me conecté con Enrique Juárez... Nos hicimos muy amigos. Él hizo una película documental, *Tiempo de violencia*, prácticamente toda con material que rescaté yo del canal. Si bien políticamente teníamos posiciones bastante rígidas, en la práctica había una solidaridad permanente con otros grupos que trabajaban en la cultura. Juárez después me conectó también con Solanas y Getino, y entonces el material pasaba por todos los grupos. Los peronistas habían trabajado bastante bien todo el tema del cine y las exhibiciones clandestinas en las villas, en los sindicatos, en distintos lugares.

Nerio Barberis: En esta época se intercambiaba mucho material de archivo con gente que estaba en la JP [Juventud Peronista]. En ese momento ese tipo de intercambio era muy frecuente, aunque no hubiera una coincidencia política plena. Jorge Cedrón, por ejemplo, era íntimo amigo de Raymundo.

Jorge Denti: Con Cedrón había una relación especial, había

un afecto. No estábamos de acuerdo en todo pero había un vínculo. No creo que en las proyecciones de Cine de la Base se haya incluido material de Cine Liberación, por ejemplo, pero sí exhibimos cosas de Jorge. Recuerdo que exhibimos *Operación Masacre*.³⁹

Hugo Álvarez: La de *Operación Masacre* fue una de las primeras cooperativas de cine. Fue una experiencia hermosa. En ese momento yo estaba trabajando en el IFT, en una obra de Brecht, *Santa Juana de los Mataderos*. Era un grupo muy numeroso, unos veinte actores. En *Operación...* yo era uno de los delegados de la cooperativa de actores y Cedrón me sabía decir “Conseguime alguien para tal papel”, así que iba al IFT, les decía a los muchachos que había un rol, les explicaba cómo era, y al terminar la función venía un auto y nos llevaban a filmar, nunca sabíamos adónde. Se filmaba toda la noche hasta la mañana y después, cada uno a su casa. Funcionó como una producción sólida, con límites económicos, pero era una producción. Rodolfo Walsh estuvo algunos días en la filmación, sobre todo asistió a las escenas que estaban referidas directamente al fusilamiento. Tengo un recuerdo particularmente cálido de Julio Troxler. A mí me llamaba la atención su forma de ser: carismático, gentil, respetuoso... Yo me decía: “Pero si este tipo es policía, ¿cómo puede ser así?”. Me desconcertaba.

Se había construido un basural en un campo que estaba atrás de la casa de una mina. Ahí estuvimos filmando como un mes. El camión celular se pintaba cuando se iba a usar y después lo lavaban, las armas se enterraban en el basural y se desenterraban para que las usáramos en el film... Quizá se haya hecho con inconsciencia, pero éramos jóvenes y nos sentíamos bien; sabíamos por qué lo hacíamos.

Los actores también éramos revolucionarios, queríamos que las cosas cambiaran. Yo advertía que el director siempre preguntaba a los técnicos si estaban listos antes de filmar, y nunca a los

actores. Y me decía: “¿Pero por qué no le preguntan a los actores? Porque a lo mejor yo tengo ganas de ir a mear... o estoy mal, o no me siento inspirado...”. Así que después, cuando hicimos *El familiar*⁴⁰ con Getino, le planteamos directamente dos cosas: una, que nos preguntara si estábamos en condiciones antes de empezar a filmar, y otra, que mientras nosotros ensayábamos, los técnicos no jodieran. No sé después si el resultado fue bueno, pero Getino asumió las propuestas y nos incluyó. Me acuerdo que nos pareció importante que lo hiciera. Había llegado la hora de los negros...

LOS TRAIADORES (1972-1973)

Raymundo Gleyzer: “Estoy metido hasta el cuello con mi nueva película que, confidencialmente, te digo que trata sobre la corrupción sindical en la Argentina, el movimiento peronista, los grupos armados y otras menudencias. Será un film de recreación histórica, aunque ubicado de aquí a seis meses, un año. Como film de ficción-documental será lo primero que hago y tengo los miedos lógicos de agarrar un tema tan necesario y hacerlo pelota... Veremos”.⁴¹

Álvaro Melián: La historia de *Los traidores* tiene que ver con [Joris] Ivens. A fines de 1971 Raymundo se fue con *México* a Europa, a hacer unas gestiones para tratar de venderla (o a un festival, no recuerdo) y yo había hecho un documental para Aerolíneas Argentinas y como parte de pago me habían dado pasajes, uno de ellos para Europa. Así que me fui y nos encontramos allá con Raymundo. Habíamos hecho los *Comunicados*, estábamos en París, así que tratamos de encontrarnos con Ivens. Nos recibió, le dijimos claramente que lo veíamos como nuestro maestro, como el único punto inicial de un cine militante. Le mostramos los *Comunicados* y fuimos a comer. Nos dijo que estaba

muy impresionado, especialmente con el rol de la burocracia sindical. No conocía el grado de desarrollo que tenía la burocracia sindical acá, su relación con el poder, etc. Cuando empezamos a analizar nos dijo: “Esto es una cosa importantísima. Da la impresión, viendo el tema desde afuera, que tendrían que trabajar sobre eso, desnudar lo que son las relaciones políticas y el atraso organizativo del movimiento obrero”. Lo decía más que nada por su sorpresa ante el fenómeno y porque le parecía que tenía la suficiente entidad política para prestarle una atención especial. Nosotros, en realidad, hasta ese momento veíamos a la burocracia como un fenómeno particular de la vida argentina que estaba ahí, enmascarando las relaciones de poder, pero quizá no le dábamos la importancia suficiente. Estábamos más preocupados por ver qué estaba construyendo el movimiento obrero en términos de oposición ante la dictadura y de propuesta revolucionaria.

Y entonces volvimos desde París con esa impresión. De que, efectivamente, ante toda la retórica populista de *La hora de los hornos*, de los famosos planes de lucha organizados por la burocracia sindical, era necesario empezar a trabajar sobre, digamos, lo que era la práctica sindical en términos sociales y políticos. Originalmente la idea era hacer un documental. Después nos dimos cuenta de que hacer un documental era algo demasiado complejo porque el material público de la burocracia era más bien de tipo declamatorio: los burócratas en sus actos, entrevistados por la televisión... ese tipo de cosas. Tenía algún sentido mostrarlos en toda su retórica, pero no se podía penetrar más allá de eso. Incluso la posibilidad de entrevistarlos era algo que no iba a pasar de lo típico de una entrevista periodística. Así que ahí nos quedamos medio trabados, buscando alguna clave dramática.

Entonces empezamos a orientarnos por el terreno de la ficción, que era donde íbamos a encontrar más posibilidades, incluso para hacer algo más consistente, porque ya se empezaba a

percibir que el tema del documental tenía sus límites, los del discurso prefijado, del material para convencidos, en fin... Para nosotros, un trabajo sobre la burocracia sindical exigía producir algo que significara abrir un debate. No sé hasta dónde creíamos en el grado de operatividad de una película, pero lo que sí es cierto es que sentíamos como la necesidad de responder a un desafío de la realidad que estaba tendido. Nos molestaba el hecho de que el cine argentino no hubiera atendido la realidad, lo que se estaba dando en un momento como ese, con un vértigo enorme. La realidad se presentaba con tantos matices, tan llena de elementos para encontrar claves cinematográficas que era necesario plantearse una respuesta.

Por otro lado había toda una concepción de lo que era el cine militante: nosotros pensábamos en la necesidad de construir un discurso cinematográfico que estuviera ligado a las luchas sociales más que a una propuesta de creación de una estética individual. Ese sometimiento ante el mandato político se resolvía solamente trabajando, e incluso haciendo productos cinematográficos ligados a las propias experiencias políticas organizadas. Creo que era eso, más que la pretensión de que la película en sí misma pudiera cambiar algo.

Víctor Proncet: Yo escribía cuentos... Había publicado ya un libro que se llamaba *Cuentos y otros cuentos*, con prólogo de Marco Denevi. Y tenía un cuento que se llamaba "La víctima". Había una gran afinidad con Lautaro Murúa, siempre teníamos proyectos juntos. Y Lautaro es un tipo muy progresista, siempre lo fue, yo recuerdo haber leído en su casa cartas de Allende, que él traía de Chile.

Lautaro Murúa: Bueno, *Los traidores* tendría que haberla hecho yo. Yo estaba trabajando un guioncete sobre eso, sobre una idea de Víctor Proncet. Y como yo no lograba, con ese tema, conseguir capital en la Argentina, Víctor, sin consultarme ni nada, le pasó la idea a Gleyzer, que estaba en contacto con un gru-

po independiente en Estados Unidos. Cuando yo supe que las cosas estaban así, le cedí el paso con mucho gusto, la verdad, porque para mí era imposible hacer la película, no había forma de capitalizarla en la Argentina. Y además, yo había visto *México, la revolución congelada*, que me había gustado mucho, era realmente excelente.

Álvaro Melián: El cuento de Víctor estaba inspirado en un hecho verídico, el autosequestro de [Andrés] Framini. Parece que para ganar unas elecciones Framini se inventó un autosequestro, hizo todo un teatro con eso. Víctor lee en el diario ese asunto y se asusta. Entonces escribe un cuento que estaba bastante bien: el tipo se autosequestra 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. Ese era el cuento: lo que sucede con este hombre, con la mujer que al principio cree realmente que se trata de un fin de semana de amor y después descubre que está siendo utilizada... No tenía más de cuatro páginas, pero nos pareció que era interesante, primero porque planteaba toda una cuestión de tipo subjetiva, y segundo, porque establecía un hecho —digamos— típico, como punto de partida para nuestro núcleo dramático. Era el tipo de operaciones que se producían siempre dentro de la burocracia sindical: no es que todos se autosequestraban, pero hacían otras maniobras por el estilo.

A partir de ahí empezamos a estudiar todo lo que conseguimos y básicamente a hablar, a hablar con mucha gente. Estuvimos como seis meses hablando, entrevistando a toda clase de personas, mucha gente de fábrica, trabajadores de todo tipo, jefes de personal, gerentes, empresarios... y cada uno te contaba su historia. La gente de la CGT de los Argentinos nos dio muchos elementos sobre la resistencia peronista, que mucho nosotros no conocíamos. A Lorenzo Miguel, por ejemplo, lo fuimos a ver con el “minuto” de que éramos de la televisión holandesa. Fuimos con

una camarita Beaulieu a hacerle una filmación, mostrarlo en su despacho, tirar unos treinta metros de película para justificar el asunto. En realidad, el tema era tomar un café y charlar con él una vez que lo filmáramos. Como se suponía que la nota era más que nada visual, la conversación no se grababa, él podía hablar libremente y, bueno, prácticamente todos los “momentos de reflexión” que tiene el personaje de Barrera en la película son textuales de las cosas que decía Miguel: la teoría de que no hay que tirar las piedras al tejado del vecino porque el tuyo también es de vidrio,⁴² lo de que “hay que hacer como Palito Ortega, que actúa, después se retira y vuelve”... Todo lo que serían las prácticas teorizadas de la burocracia surgió de las declaraciones de Miguel. Ahí nos contó su relación con Vandor, todo el tema del juego, la pasión por los caballos de carrera.

Era una época en la que había toda una crisis dentro del PRT así que estábamos descolgados y todo eso lo hicimos por nuestra cuenta. No teníamos ninguna clase de control político del partido, no sostuvimos ningún debate. No hubo en ese momento ningún contacto con nadie capacitado para plantear nada. Esto fue antes de Trelew, Santucho estaba preso y la regional Buenos Aires estaba en manos de un sector militarista.

A través de esa investigación se fueron definiendo los ejes y las denuncias que nos interesaban. Por un lado, estaba el tema de la burocracia, y por otro, el modo en que esta burocracia operaba para reprimir la posibilidad de una práctica democrática dentro del movimiento obrero. Después vino todo el trabajo de reconstruir cómo se va formando un burócrata y ahí nos dimos cuenta de que es tan abrumador el número de variables que utiliza la burocracia para funcionar —el control de las listas opositoras, la negociación con el poder de turno, etc.— que todo podía resultar un poco confuso planteado así de golpe. Entonces decidimos darle un poco de aire histórico y buscar una especie de prototipo de burócrata, uno que no fuese el Triaca de aquellos

años, es decir, el tipo que ya es un delincuente enquistado en el movimiento obrero para robar y nada más. Queríamos algo más complejo, cercano al caso de Vandor, por ejemplo; al de Rucci, gente que venía de la resistencia peronista, que había luchado por reconquistar los sindicatos después de la Libertadora y que a partir de esa práctica contestataria se transforma en una banda de matones que ocupan los sindicatos y negocian con el poder.

Ahí nos dimos cuenta de que lo ideal era trazar una especie de arco de tiempo y mostrar, desde el '55 en adelante, cómo se va construyendo esto que degenera después en la burocracia. Entonces lo que hicimos fue tomar un personaje que en el '55 es un peronista, digamos, emocional, que sale a luchar por los sindicatos y que en el camino empieza a descubrir que hay mediaciones, que hay que hacer negociaciones y que a veces puede ser útil, al no haber principios ni planteos políticos más o menos claros. Todo esto culmina en la interpretación final de su rol: él es intermediario entre los trabajadores y el capital, o el poder. Ya no es obrero ni nada. Es intermediario, está ahí para que no haya crisis, para negociar los conflictos, y en el medio, por supuesto, para beneficiarse. Pero no se trataba de buscar un ejemplo físico, real, concreto, sino de hacer una síntesis que no pudiera ser identificada exclusivamente con una historia personal sino que funcionara como un personaje emblemático, casi ejemplar de lo que era un comportamiento. Desde lo físico, el personaje de Barrera tiene un parecido con la figura de Rucci, pero tiene otras cosas que provienen de la práctica de los poderes negociadores de Vandor con los militares, de las frases teóricas de Miguel...

Raymundo Gleyzer: "Bill: 'La Víctima' sigue OK, mejor y mejor cada día. Ahora estamos entrevistando a todo tipo de gente para estar seguros de que todo en la película sea cien por ciento auténtico. ¿Tenés alguna noticia de la [cámara] Arriflex BL? ¿Y del dinero?".⁴³

Álvaro Melián: En las entrevistas, Víctor sólo nos acompañaba cuando le interesaba el personaje. Pero cuando terminamos la investigación empezamos a trabajar a tres manos. De pronto a mí me interesaba una escena, iba a mi casa, la escribía y después la corregíamos entre los tres. Lo mismo hacía Raymundo. Otras veces nos juntábamos los tres y escribíamos juntos. Víctor ayudaba mucho con los diálogos y la estructura, pero no intervenía en lo que sería la “dramaturgia política”, por llamarlo de alguna manera. A veces nos dábamos cuenta de que nos faltaba más información para ligar algo con otro suceso y salíamos a investigarlo. Así se fue haciendo el guión, de a poquito. Diría que no quedó nada inventado, incluso el asunto familiar de Barrera provenía de historias que han pasado. Sencillamente fue como ir enlazando toda la información en lo argumental y la dificultad principal era llegar a la síntesis.

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, cuál era el lenguaje. Todo lo que 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 lo mataron a Alonso... Dejamos poco espacio para la libertad poética.⁴⁴

Raymundo Gleyzer: “Sobre mi nuevo film, [debo decirte que] es un film muy difícil por las condiciones de clandestinidad en que debe ser filmado. Bill [Susman] me está por enviar una Arri BL y en eso estamos. El libro quedó muy bueno: dinamita pura. Este film no será censurado por Bill”.⁴⁵

Álvaro Melián: Teníamos unos 5000 dólares que mandó Susman, que fue guita para la producción básica, digamos, para los sánquches, para pagarle la luz al que le usábamos la casa... Des-

pués todo lo demás fue manga. El rodaje se hizo con una cámara que mandaron de Estados Unidos, una Arri.

Raymundo Gleyzer: “[...] Fui a ver al amigo P. Él me dijo que las cosas en Ezeiza están requetejodidas y vigiladas por un tal subcomi Cairolí. [...] Pero de todos modos, y por una extrañísima buena casualidad, resolví el problema: la tarjeta que te adjunto es la clave.

”El Sr. Ernesto L. es un viejo y buen amigo mío, exportador de zapatos argentinos a USA. Él organizó para el día 20 [de junio] en Baires [...] una exposición internacional del calzado, a la cual ha sido invitado el Sr. Harry O., un americano que vive en la dirección de Philadelphia descripta. Harry viene para Baires el día 16 de junio y a su llegada Ernesto ya tiene todo preparado para hacerlo pasar por VIP y allí no le revisarán absolutamente nada, salvo que traiga un camión acoplado...

”Tú o Bill [Susman] deberán hablar con Harry [...] y hacerle llegar la tarjeta de Ernesto, aclarándole todo el asunto y exactamente lo que tiene que traer. La cámara se la tienen que dar ya sea en Philadelphia o en New York (a combinar entre Uds.) y él deberá meter la cámara en sus valijas y *no* en la caja original de la Arriflex, dado que si bien es cierto que no será revisado, al pasar por la puerta una caja metálica puede llamar la atención. ¿Entendido?

”La valija metálica original de la Arri se la puedes dar a P. para que me la traiga, porque eso es nada de nada. También cualquier otro cacharro que a tu juicio o al de Harry resulte imposible meter en un bulto tipo valija de viajero. No interesa el tamaño.

”Una vez que le hayas hablado y logrado su asentimiento (debes decir que la cámara es para Ernesto, que anda también en cine) me harás llamar por Bill [...] indicándome qué vuelo y qué día exacto llegará Harry. (Qué gracioso: Harry trae la Arri...)

”Un abrazo y espero tus noticias”.⁴⁶

Hugo Álvarez: Cuando terminó la filmación de *Operación Masacre*, el Tigre [Jorge] Cedrón me dijo: “Hugo, tenemos que darle una mano a un ‘perro’, que va a hacer una película”. Yo sabía que los “perros” eran los militantes del PRT, había andado medio cerca de los “perros”. Así que lo del Tigre me pareció un gesto hermoso. En aquel momento se daba un acercamiento, esa cosa de estrecharnos la mano frente al enemigo común. Después predominó más bien una situación de permanente rencilla, y algunas peleas hasta fueron muy violentas. Pero en ese momento preciso había un espíritu de colaboración que era hermoso. Y que no impedía que el Tigre hablara mierda de Raymundo, o que Raymundo hablara del Tigre, no mierda, sino con suficiencia. Raymundo tenía otro lenguaje, hablaba desde arriba para abajo. Pero ambos eran igualmente jugados, comprometidos.

Así que Jorge combinó con Raymundo y nos citamos en un bar que está en Las Heras y Pueyrredón, el Blasón, creo. Allí me encontré con Raymundo. Yo no lo conocía. Me dijo: “Me contó Jorge que vos le diste una gran mano con los actores. Aquí es peor, porque por lo menos Jorge tenía unos mangos. Nosotros no tenemos nada”. Había solamente 5000 dólares, que alcanzaban para cubrir los costos. Yo volví a aportar gente (llevé gente de todos lados), entre ellos Mario Luciani, que pasó a ser el delegado de actores de la cooperativa que armamos para *Los traidores*.

Álvaro Melián: A Víctor siempre le gustó interpretar, incluso había trabajado como actor. Era un hombre bastante versátil. Entonces, cuando empezamos a buscar a alguien para el personaje de Barrera, él plantea que le gustaría hacerlo. Y la verdad es que, en las condiciones que estábamos, a cualquiera que quisiera dar una mano había que decirle que sí. Él daba perfectamente el tipo, pero a mí me preocupaba un poco al principio porque Víctor es un tipo de cara muy noble, de expresión transparente. Qué sé yo. Me parecía difícil que pudiera dar toda esa cosa oscura y un poco tenebrosa que tiene Barrera. Pero de todas for-

mas lo consiguió, a través del bigote y metiéndose en el tema consiguió dar bien el rol.

Víctor Proncet: Para mí fue un trabajo muy duro. Yo estaba un poco oxidado como actor... había hecho papeles medianos, con Torre Nilsson...⁴⁷ Pero esta experiencia era para mí muy dura, estoy en casi toda la película. Y además nunca dejé de trabajar. Yo soy músico, trabajaba hasta las cuatro de la mañana... Y estudiaba como un animal, memorizaba de noche los textos.

Pero me interesaba el trabajo este, era... no sé... si hubiese sido un obispo me hubiese interesado lo mismo. Era el trabajo actoral lo que me atraía. De todos modos, Raymundo y Álvaro sabían muy bien lo que querían. Hubo una relación extraordinaria entre nosotros.

Hugo Álvarez: A Proncet yo lo conocía de antes por la profesión. Lo vi siempre como un torturado, estaba muy ocupado todo el tiempo: escribía, trabajaba... En el rodaje su presencia era fuerte, venía en un segundo plano después de Raymundo y de Álvaro. Se lo consultaba mucho, sobre todo en lo referido a los textos y a las situaciones. Generaba en muchos un cierto malestar porque no era actor. Los actores siempre queremos que sean los actores los que trabajen. Nos preguntábamos: ¿por qué era él el protagonista?, ¿no había otros actores buenos? Yo personalmente pienso que hizo un buen trabajo, está bien.

Lautaro Murúa: Raymundo sabía que yo había estado trabajando en el proyecto, pero lo tranquilicé, le dije: "Mirá, no te preocupes que igual yo no podía hacerla. Y lo importante es que esta película se haga. No importa quién la haga pero, bueno, que se filme. Y cuenta conmigo para lo que quieras". Ese fue todo el trato que yo tuve con él, porque durante la filmación me parece que estuve haciendo otras cosas, estaba en otro rodaje o haciendo teatro, no me acuerdo, y él estaba metido en la película ciento por ciento, así que no teníamos tiempo para sentarnos a hablar, digamos. Hablamos apenas lo indispensable, por-

que había que trabajar rápido, y prácticamente, a la mayoría de los actores que estábamos ahí, no hacía falta dirigirnos. Había acuerdo en el contenido y en la forma.⁴⁸

No usó para nada el guión que había preparado yo... habría algunas ideas mías pero básicamente lo había madurado él con Proncet. Digamos que “endureció” el tema mucho más de lo que lo hubiera hecho yo, porque tomó la postura más militante. La hizo absolutamente militante. Yo estaba de acuerdo con el contenido aunque no con la forma que tomó la película al final, pero de todas maneras eso no tiene importancia, porque la película, en su momento, cumplió plenamente su objetivo. Yo la hubiera llevado más bien por el lado de la corrupción, la codicia, que era el sello prototípico de los dirigentes sindicales. La codicia de dinero, de poder... esos tipos hacían matar a posibles contendientes dentro de la misma CGT.

Entonces a Raymundo lo veía como alguien muy valiente, diría también romántico y loco, cosa que se repetía en miles de muchachos de su edad. Ahora, creo que además tenía una gran intuición, digamos, en cuanto era capaz de percibir la influencia de los Estados Unidos. Él veía el peso de los Estados Unidos en todo el proceso de represión, de represión continental.

Bebe Kamín: Raymundo estaba reuniendo el equipo de *Los traidores* y el sonido lo iba a hacer Nerio [Barberis], pero creo que por cuestiones de laburo no pudo y entonces me vino a buscar a mí. Cuando me hace la propuesta, yo tengo mis reservas; diría que el sentimiento que tuve fue una mezcla de miedo y desacuerdo. Yo le dije: “Mirá, quisiera leer el guión, antes de decidir”, cosa que a él no le gustó nada, porque a nadie le había dado el guión. No tenía por qué dárselo a nadie. Pero a pesar de todo, efectivamente me lo dio, lo leí y no coincidí ideológicamente... Bah, no coincidí en eso de que los grupos revolucionarios iban a ser la solución final para el problema de la burocracia sindical, por decirlo un poco esquemáticamente. No creía que el

accionar de los grupos revolucionarios iba a convocar a las masas para transformar esta sociedad.

Era un momento muy efervescente, en el que las identidades políticas de cada uno se iban afirmando. Y yo sentía que no tenía una definición política. Oscilaba entre mis ideas de izquierda marxista, mis necesidades de práctica democrática... y una cosa muy ambigua y típica de cierta pequeña burguesía intelectual formada en la universidad. Siempre me dio como pánico pertenecer a algún partido político y nunca logré, digamos, jugarme en ese sentido. Eso me causaba, con respecto a quienes sí estaban en los partidos, un sentimiento muy ambivalente: por un lado, los envidiaba porque pensaba "Qué suerte que tienen, que pueden y lo hacen", y por otro lado, pensaba "Qué cagada que estos tipos tan valiosos en realidad se enajenan en una práctica que los va a conducir a la mierda". Ese era yo y eso me imposibilitó adherirme físicamente a nada. Sí creo que era solidario, en el sentido de que si hacía falta conseguir algo yo lo conseguía o si estaba ligado afectiva o personalmente con alguno de los tipos que militaban, colaboraba un poco.

Pero la cuestión es que, finalmente, cuando Raymundo me aprieta y me pide una definición con respecto a *Los traidores*, yo le digo que no. Y a partir de ahí no supe más nada, aunque fui alguna vez al rodaje, sin intervenir en la cuestión técnica. Al final el sonido lo hizo un muchacho uruguayo, Luis Rocandio.

Nerio Barberis: Del sonidista, lo único que me acuerdo es que era uruguayo, que era amigo de Raymundo y de Álvaro, que se quedó a vivir en casa de Álvaro y que Álvaro se quejaba porque decía que tenía olor a patas.

Álvaro Melián: Al filmar, Raymundo recuperaba su vieja práctica de cameraman de noticiero. Filmaba con ese ritmo, había muy pocas repeticiones... Como se usaba sonido directo, los problemas principales eran los ruidos, pero en otro sentido era un trabajo muy ágil. Él trabajaba como un documentalista,

preocupado por el montaje completo de la escena y muy concentrado en la cuestión de lograr una unidad de acción. Tampoco podía profundizar demasiado, estaba muy limitado por las condiciones prácticas del trabajo, por los tiempos, que eran siempre muy cortos.

Tenía una personalidad muy inestable, pero por otro lado tenía también una parte social muy encantadora. Es obvio que soportaba un cierto grado de tensión interna, porque te estabas poniendo en juego desde el punto de vista personal, pero me daba la impresión de que no pasaba de ahí. No estaba torturado, digamos, por ningún fantasma, podía trabajar con cierto grado de comodidad, precisamente porque no había una pretensión de unidad estética que no fuera más allá del registro de los hechos de la forma más sencilla y comprensible.

Luis Ángel Bellaba: En esa época yo andaba en el alquiler de equipos de filmación y tenía un pequeño estudio en la parte de atrás del Auditorio Kraft, que además administraba.⁴⁹ Cuando Raymundo estaba preparando *Los traidores* le propuse un arreglo: yo le prestaba todos mis faroles si él les compraba lámparas nuevas. Le pareció bien y con esos equipos se hizo la película. También terminé haciendo un papel, el médico que asiste a la tortura. Un día fui a ver cómo le iba con el rodaje y me dijo: “¿Te animás a hacer esto...?”. Me tiró las frases que tenía que decir y lo hice.

Hugo Álvarez: En una convocatoria que se realizó con algunos actores, en el IFT, se informó en líneas generales cuál era el argumento. A algunos no les interesó, a otros sí, y en función de eso se eligieron los actores que podían ajustarse a cada personaje. Había cerca de cien roles con texto. También se usó mucha gente de la calle.

Se filmó de modo parecido a *Operación...*, aunque con mayor irregularidad. Jorge [Cedrón] tenía un equipo más organizado, como si la gente de producción hubiera tenido una experiencia previa más profesional. Con Gleyzer fue todo mucho menos regular...

Víctor Proncet: No filmábamos todos los días ni teníamos el mismo iluminador todos los días. Venía el que podía venir.

Hugo Álvarez: Recuerdo un día en particular, que se había hecho una planificación para filmar una escena cerca del Riachuelo. Era un lugar inhóspito y nos habían tenido desde las doce del mediodía hasta las dos de la mañana, al pedo... que faltaba una cosa, que faltaba la otra. En cine, el que trabaja se cansa, pero el que no trabaja se cansa más. Yo entiendo: había que respetar los horarios de los actores, estaba Lautaro [Murúa], había que acomodarse a los horarios de él... Pero bueno: esa vez le dije que me quedaba media hora más y me iba, porque se veía que la cosa era demasiado caótica. Era la diferencia de trabajar con Jorge y con Raymundo. Lo de Jorge me dio la impresión de estar mucho más organizado. Él además tenía un respeto enorme por el trabajo con los actores, nos cuidó mucho, se preocupaba... Yo tenía una muy buena relación con Raymundo, era un tipo muy macanudo, pero no producía eso que producía el Tigre. Yo podría decir que a Raymundo le faltaba calle. Al Tigre le sobraba, era un seductor. Raymundo tenía otros valores, claro. Era muy jodón, era un tipo muy divertido. A otros les parecía medio arrogante. Una vez filmábamos en un lugar, en una fábrica, y había un actor que era malo. Pero Raymundo lo evidenció con un comentario a su asistente: "Sacame a este tronco de acá". Era un poco así, medio falto de tacto.

Nerio Barberis: Raymundo me contó lo difícil que había sido para él dirigir a Lautaro: un tipo que era un enorme actor, que tenía un prestigio terrible y que además era director. Lautaro le había dicho: "Puedo trabajar con vos una semana". Y esa semana trabajó como loco en la película y aportó muchas cosas.

Hugo Álvarez: Que los actores sean profesionales, no significa que sean actores de cine, y yo personalmente creo que la formación de los actores acá es bastante deficitaria. No se les enseña a cantar, por ejemplo. Y si saben cantar no saben bailar.

Afuera es distinto: los actores tienen que saber de todo. En *Los traidores*, encima, por lo general no se ensayaba, aunque algunas escenas las trabajamos una o dos veces en el departamento de Raymundo, en la calle Rivadavia. Lo normal era ir directamente al lugar, él marcaba las situaciones y nada más. No se daba el libreto, salvo a contados y seguros. A los actores se les contaba la historia, se les decía cómo era la película y se les explicaba que no había guita.

Nerio Barberis: Por temor, por un problema de seguridad, Raymundo no dio el guión a los actores. Tenía miedo y no sabía qué podía pasar. De ahí surgieron muchos problemas, hubo actores que se sintieron engañados, que dijeron que se los comprometió sin que ellos se enteraran y qué sé yo. Por otra parte, a Raymundo le importaba un carajo. Él tenía un objetivo claro: había que hacer una 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.

Hugo Álvarez: Pero, claro, los actores (no todos, pero en general) somos ansiosos de trabajar en cualquier cosa, de poner la cara. Hubo gente que vino a decirme que por qué no los ponía, que en *Operación Masacre* estaban todos y ellos no, y cosas así. Después, cuando se armó la podrida, yo era el hijo de puta que los había enganchado, que los había engañado. Todo el mundo sabía lo que estaba haciendo. Pero hubo de todo. En *Los traidores*, gente que venía del Partido Comunista se fue de la película y hubo que rehacer el libro para acomodarlo a esas deserciones. Se perdieron días enteros de trabajo.

Yo no advertí jamás una intervención del PRT; no era una película del PRT. Los que manejaban toda la cuestión eran Raymundo, Álvaro y de pronto Juanita. Es más, te diría que la que tenía una presencia dominante, por su carácter, era Juanita. Era una dura. Hoy a la distancia tengo más que nunca la sensación de que el compromiso mayor era de Álvaro y de Raymundo. Yo

veía en ellos a dos intelectuales muy claros, muy lúcidos los dos, brillantes. No sé qué pasa con Álvaro hoy, creo que se ha quedado en un determinado discurso... Pero es un tipo brillante. Por eso él, durante el rodaje... ¿cómo situarlo? Era la sustancia gris, pero de otro modo era difícil de encasillar: ¿había escrito el libro? ¿hacía la producción?, ¿filmaba?, ¿qué hacía? No sé, estaba. Era la eminencia gris. Pero como tenía una estatura enorme, no permanecía gris: se lo veía todo el tiempo.

Álvaro Melián: Yo hacía una especie de coordinación general de producción, un control general, porque aparte había dos compañeros que se ocupaban de lo que sería la producción de campo: buscar gente por la calle, o el tema de conseguir los lugares, a veces con algún verso porque si no, nadie te daba nada. Todavía cuando Víctor pasa por la pizzería de acá a dos cuadras, le dicen: “Eh, ¿y la película? ¿Cuándo la va a traer?”.

Jorge Santamarina: Cuando yo llegué, toda la parte de organización de la producción ya estaba en camino. Me tocó más que nada ocuparme de buscar cabezas, caras... Los no actores, digamos. Un caso, por ejemplo, el muchacho que dice “¡Alcahuete!” y después se rompe la mano, salió de un grupo de tres chicos de una villa, de los cuales quedó él solo. Yo los marcaba, los iba a buscar, ensayábamos un poquito... En general les gustaba mucho, se adaptaban, se prendían rápido. Había buena predisposición.

El tercer tipo que recibe el sobre, con [Raúl] Fraire y Hugo Álvarez, era un verdulero de Pompeya. Lo fui a buscar porque lo vi vendiendo con una desfachatez... Tenía una cara bárbara, muy elocuente. Le dije: “Tenés que trabajar con Lautaro Murúa, ¿te animás?”. No me creía. Le pedimos que se cortara el pelo para dar la época, aceptó, estaba encantado. La idea era que los actores profesionales ayudaran a los otros, dieran los pies. Y cuando salía algo espontáneo, como el caso del Tío (“Son todos tráfugas, son todos malandrinos”), que es totalmente improvisado, bueno, se trataba de que entrara en la estructura del film.

Álvaro Melián: Con Santamarina teníamos una anécdota todos los días. Necesitábamos un ambiente de cierta sugestión, no me acuerdo para qué, y Santamarina nos dice que él es amigo del presidente del Club Español, el que está en la 9 de Julio. Entonces me lleva a ver el lugar, un salón medio morisco que usaban ahí para jugar a las cartas, y me pareció que servía, así que Santamarina me dice: “Volvemos a la tarde, que va a estar el presidente del Club y yo le pido el lugar. No va a haber problema porque con él hay una relación estrecha, familiar”.

Volvimos a la tarde, había una mesa larga en la que estaban como setenta gallegos, todos dándose ahí un atracón de paella impresionante. Entonces Jorge encara el medio de la mesa y le dice a un tipo: “Buenas tardes, don Germán, disculpe, quería hablar con usted...”. “¿Qué pasa?” “Me ubica, ¿no?” “No, ¿quién es usted?” “Yo soy Jorge Santamarina.” El tipo se lo queda mirando: “¿Y?”. Entonces Jorge le dice: “Yo soy el hijo de la señora que le depila los bigotes a su mujer”. El tipo se empieza a poner verde. Yo me voy alejando y veo que Jorge todavía trataba de explicarle que en realidad nosotros necesitábamos pedirle el salón para ir a filmar. El tipo lo mandó a la mierda. Esa era la relación familiar de Jorge.

Juana Sapire: Cuando hacíamos la escena de la toma de la fábrica, empezaron a venir los vecinos porque pensaron que se había tomado la fábrica en serio. Hasta la policía, vino. No se veía como una ficción, en ese momento.

Álvaro Melián: Eso se hizo en una fábrica real, con sus obreros, porque el gerente era amigo nuestro. Le comentamos cómo iba a ser la cosa y nos dijo: “Está bien, vayan y hablen con los muchachos: si ellos quieren, se hace”. Nos dijeron que sí, pusimos carteles por todos lados, “Fábrica tomada, fábrica tomada”, hasta que vino la cana. Salió el gerente y les dijo: “No, son estos muchachos que están haciendo una película para la televisión”. Entonces los canas se quedaron a ver la filmación, y la escena era

esa en la que llegan los emisarios de Barrera y los obreros, detrás de la empalizada, les gritaban “¡Traidor, hijo de puta, vendido a los milicos...!”. Estaban los carteles por todos lados que decían cosas como “Vivan los héroes de Trelew”... Es decir, en ese momento la represión cultural no estaba satanizada por la policía. Acá la única imagen que había era la que se veía por televisión o en las películas comerciales. Nadie suponía desde el poder que una película podía ser esto: un instrumento de comunicación de un mensaje subversivo.

Así que filmamos con la cana ahí, charlando, en plena dictadura militar, todo porque tenía la apariencia de un hecho artístico, teníamos actores conocidos...

Jorge Santamarina: No hay ningún decorado construido, por supuesto. Nos metíamos en las casas. En muchos casos llegábamos a un lugar y mientras se armaba una escena ahí, se montaba otra cosa al lado, porque en una de esas la casa de una vecina tenía un patio, un lugar adecuado para hacer alguna otra parte del libreto. En pocos lugares hubo que pedir un permiso formal.

Álvaro Melián: Digamos que había un equipo de producción que era el principal, sobre el que se volcaba el esfuerzo de todo el mundo. Todos de un modo u otro tenían que colaborar ahí. Y después estaba lo que sería el equipo de dirección, que éramos Raymundo y yo. En determinado momento Raymundo tuvo que viajar a Estados Unidos, no sé si por problemas de guita o del laboratorio, y entonces algunas cosas las filmé yo. La secuencia de Luis Politti haciendo de Lanusse, por ejemplo, la filmé yo. Ahí enganché a otro fotógrafo, otro sonidista, tuve que rearmar el equipo con amigos que estaban cerca.

Porque además esa escena se hizo después. En determinado momento paramos todo porque empezaron a pasar cosas: lo mataron a Rucci, vino Perón... el cuadro de todo lo que era el tema se complicaba. Entonces planteamos parar un poco hasta ver qué pasaba. Se filmó una escena documental en Gaspar Campos, con

los cantos de la gente (“Fusiles, machetes, por otro diecisiete”, “Aquí están, estos son, los fusiles de Perón”, “Si Evita viviera sería montonera”, etc.). Y también se escribió la escena de Lanusse con los burócratas, que trataba de reflejar la realidad de ese momento.

Bebe Kamín: Ese día yo estuve. La escena se hizo en la quinta de una familia amiga en Belgrano R. Habían prestado voluntariamente el lugar pero yo los vi muy nerviosos todo el tiempo. Entonces no era joda tener a Politti vestido de presidente en el jardín de tu casa.

Jorge Santamarina: Estábamos filmando cuando pasó lo de Trelew, así que a la escena de la toma de la fábrica se agregó un *insert* con la pintada “A los héroes de Trelew no se los llora, se los reemplaza”, para mantener la actualidad del film.

Víctor Proncet: La poca música que se oye en *Los traidores* la escribí yo, pero no es música escrita especialmente. 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 Montauti, en la moviola de Ayala y Olivera, que no sabían nada.

Nerio Barberis: Yo empiezo a tener relación con *Los traidores* cuando se está terminando, en la moviola. A mí me tocó tratar de arreglar el sonido en la mezcla. Era un desastre el sonido, así que en cada secuencia había que cambiar la ecualización. Yo iba algunos días sí y otros no, porque tenía que trabajar, y después Juanita me contó que cuando yo iba, Raymundo decía: “¡Este tipo es genial, es una maravilla!”, y cuando no podía ir: “¡Este tipo es un hijo de puta...!”.

Álvaro Melián: Hubo un acuerdo con una gente de Aerolíneas, que se llevaba el material filmado a Estados Unidos. Esta gente viajaba prácticamente todas las semanas, una semana lo llevaban y a la semana siguiente lo traían. Se filmaba, se revelaba todo allá y se veía después acá, una semana más tarde.

Pero el montaje, la sonorización y la mezcla final se hicieron

acá. Completa, la película terminada duraba casi tres horas y era demasiado larga. Era obvio que iba a tener que pasarse en condiciones incómodas, de clandestinidad y, bueno, *La hora de los hornos* era un documental que se podía pasar por partes, pero *Los traidores*, con un hilo dramático y una continuidad, no daba para eso. Así que terminado el montaje, la vimos en doble banda y no hubo más remedio que empezar a cortarla, sacar secuencias completas. Volaron problemas internos dentro de la fábrica, las relaciones con la patronal... y personajes paralelos, laterales, que tenían su propio desarrollo y que quedaron muy reducidos. Sara, la madre de Raymundo, hacía de la madre de Paloma, la amante de Barrera, y pertenecía al Ejército de Salvación; por eso sale así vestida en la secuencia del sueño, al final. También quedó muy poco de un personaje que era real, un tipo de la resistencia peronista, que había sido el segundo de Uturuncos.⁵⁰ Habíamos hablado con él, se contaba su experiencia, aparecía al principio como pintor, medio protegido por el sindicato de Barrera, pero después lo echaban, cuando se daban cuenta de que tenía rasgos medio principistas.

Sara Aijen: Yo hacía un papel más largo, como la madre de Amanda, el personaje de Susana Lanteri. Tenía una escena en una pizzería, otra en un dormitorio... Después Raymundo me sacó y me dejó solo un pedacito en la escena del cementerio.

Jorge Santamarina: Recuerdo una escena que vi en algunas copias y en otras no. En un momento dado, sobre el final, Paloma desobedece la orden de Barrera de no salir, y va a comprar cigarrillos. Entonces descubre en un diario, en un kiosko, la maniobra del autosequestro. Ella es de alguna manera un testigo de los cambios de él, y con eso el tipo se le termina de caer, es la gota que colma el vaso. Ahí ella fantasea con asesinarlo: va a la casa, toma el revólver de él, él sale del baño y ella lo mata. Y eso encadena con la escena del entierro, que ya tiene un tono francamente onírico y farsesco.

Álvaro Melián: Desde el punto de vista cinematográfico quedó mejor con los cortes, más ligera. La otra versión, lo que tenía, es que era más interesante, era mucho más reveladora. Después, como los negativos estaban en Estados Unidos, la copia final se hizo allá. Raymundo viajó, se hizo el corte de negativo, y cuando estaba en eso me llama por teléfono, me dice que hay que hacer los títulos y me pregunta qué corno le ponemos. En realidad, nadie había pensado en el título. Las ideas que se nos ocurrían eran muy declamatorias o muy ligadas a la actividad política. Entonces me dice: "Mirá, acá Susman quiere que le pongamos *Los traidores*". A mí no me convenció nunca el título, creo que tenía cierto tono moralista, y aparte es un título que te revela lo que es la película antes de verla. Pero nunca se me ocurrió nada mejor.⁵¹

Nerio Barberis: Cuando estuvo terminada, Gleyzer hizo ver la película a Getino, que en ese momento estaba de interventor en el Ente de Calificación.⁵² Lo que más le interesaba era un certificado de exhibición que le diera legalidad a la película. No para estrenarla, sino porque no quería que fuéramos presos; en ese momento, una película sin certificado de exhibición era una película prohibida. Getino la ve y es interesante lo que pasa: dice que obviamente no está de acuerdo con la película, pero le asegura que le va a dar el certificado. Después no sé si se hizo o no porque Getino no estuvo mucho tiempo en el Ente.

Octavio Getino: Yo llegué al Ente en agosto de 1973, después de Cámpora. La primera película clandestina que nosotros calificamos fue *Informes y testimonios*.⁵³ Después dijimos con Pino [Solanas] de estrenar la primera parte de *La hora de los hornos*. Todo un sector nos atacó, diciendo que nos estábamos autocensurando al cambiar, en el final, la imagen del Che. En el '68 tenía sentido esa imagen, era movilizadora, pero ¿en el '73? En el '73 el Che no movilizaba un cuerno acá. El que movilizaba era Perón. Entonces lo que hicimos no fue eliminarlo sino reducir-

lo; creo que había como cinco minutos del Che y lo dejamos en un minuto, y empezamos a insertar imágenes de lo que estaba viendo la gente, de imágenes más actuales. Y con eso la largamos a las salas de cine. La gente de izquierda fue la primera en criticarnos. Que habíamos sacado al Che y que lo defendíamos a Perón y que Perón era nazi y fascista.

Después se presentó Cedrón con *Operación Masacre* y no me acuerdo qué era lo que tenía al final pero era abiertamente guerrillero. Entonces nos reunimos con algunos compañeros del consejo asesor del Ente y con Cedrón, para que él escuchara nuestras opiniones y juzgara si dada la realidad del '73 dejaba o no dejaba ese final. "Esta es nuestra opinión como compañeros", le dijimos. "De tal manera que si pensás que la película hay que pasarla en estas condiciones, yo ya te firmo el certificado." Cedrón era bastante cabeza dura, pero aceptó hacer el corte.

Humberto Ríos: Yo estaba trabajando con Getino en el Ente cuando Raymundo trajo *Los traidores* para que le dieran certificado de exhibición. Lo hizo con cierto tono socarrón, como diciendo: "A ver si aprueban esta". Yo había tomado la decisión de acompañar al peronismo, sin ser ni haber sido peronista. Con Soledad Silveyra, Rodolfo Kuhn, Graciela Dufau y otros integrábamos un consejo asesor del Ente y nos reuníamos los sábados para ver películas y, en el caso de las más riesgosas, apoyar la calificación con un análisis. La película se vio, se discutió y se aprobó "Prohibida para menores de 18 años".

Octavio Getino: Raymundo me vino a hablar de la película en términos de confianza política, por más que disentíamos. Me dijo: "Yo necesito un certificado de exhibición, porque a mí no me interesa difundirla en las salas de cine sino en los lugares políticos. Lo que hacían ustedes con *La hora...*, yo lo estoy haciendo con otro sector". Primero me la mostró en su casa. Yo vi la película y le dije lo que pensaba, que me parecía una visión totalmente errada de la dirigencia sindical nuestra en ese momen-

to. Se lo dije en términos muy francos, muy transparentes. Y también le dije que si él presentaba la película al Ente de Calificación, yo se la iba a autorizar igual que todas las otras. Aunque él considerara que no era necesario modificarla, no iba a haber prohibición. Y así fue, la presentó, la vimos con varios compañeros y se le dio el certificado.

Hugo Álvarez: El asunto de la calificación fue motivo de discusiones. Getino era un hombre del peronismo, estaba totalmente opuesto a la ideología de *Los traidores*, aunque era un tipo muy progresista en relación con los que se habían ido del Ente.

Jorge Giannoni: Primero se discutió si [el “comunicado” final de *Los traidores*] se sacaba o no se sacaba. [...] Pero después se decidió presentarla intacta, justamente para repudiarlos un poco por las modificaciones de *La hora de los hornos*. Se trataba de defender la idea de que las obras permanecieran tal y como habían sido concebidas en su momento, que quedaran como testimonio, como documento y yo qué sé. No les perdonábamos que hubieran cambiado al Che por Isabel. Nosotros lo considerábamos una traición, una adaptación al gobierno porque había que estar en el gobierno. [...] Ellos se sentían representados por el gobierno y nosotros no creíamos que ese fuera nuestro gobierno, considerábamos que era una transición hacia algo, pero que no era nuestro gobierno.

Getino duró tres meses, después lo echaron y no tuvo sentido tratar de estrenar *Los traidores*. Es esa ilusión de ellos de que “este es mi gobierno”... Porque a Getino dos veces lo han echado del gobierno peronista; en esa época y actualmente con Menem.⁵⁴ Yo siempre le digo: “Octavio, vos sos un loco... vos nos considerás subversivos a nosotros, después ellos te consideran subversivo a vos, y terminás echado”. La esquizofrenia argentina es eso.

Aparte, nosotros tampoco creíamos que ese fuera el camino en la época. Porque como [la película] tenía tanta difusión por

abajo y era tan pedida por la gente, nosotros decíamos: “¿Para qué nos vamos a gastar en una campaña de avisos, ponerla en un cine, cumplir la media, pelear con los exhibidores, hacer todo eso, si nosotros no queríamos hacer ese cine?”. Favio había hecho *Juan Moreira* y eran tres millones de espectadores. Para nosotros eso era Hollywood, era otra historia. No queríamos discutirle el poder a Mentasti, ni a Sono Film; no nos interesaba todo eso. Queríamos construir otro canal, en el que el cine fuera una herramienta política que pudiera testimoniar los problemas de la gente. ¿Faltaba agua en La Rioja? Había que hacer un documental sobre por qué faltaba, cómo se construye, cómo se hace... Eran visiones distintas del uso del cine.

Walter Tournier: La impresión que me quedó de *Los traidores*, es de cómo Gleyzer estaba al tanto de la situación. Porque es recién cuando uno recuerda esa época que descubre lo que estaba pasando: todo iba tan rápido que mientras se vivía uno no siempre sabía, no siempre estaba enterado de lo que pasaba. Todos los días te ibas enterando de cosas nuevas. Y entonces, claro, lo que me impresionaba de él era que estaba al tanto, su capacidad para poner las cosas en su verdadero contexto, para lograr transmitirlo en medio de todo eso. Porque la verdad es que cuando la película estuvo terminada, tenía una vigencia brutal.

Lautaro Murúa: A mí me interesó *Los traidores*. Me pareció un trabajo muy, muy interesante de parte de él, desde la dirección. No lo digo por lo que ocurrió después, sino porque me pareció realmente un trabajo logrado. Un trabajo que estaba en consonancia con su posición política, con la cual yo no estaba ciento por ciento de acuerdo... Lamento no haberlo conocido más, no haber compartido en profundidad la postura de él. De cualquier manera, yo creía más en la postura del PRT que en las de todos los demás, todos esos grupúsculos...

Homero Alsina Thevenet: En 1975 yo escribía en el semanario “Panorama”, sin perjuicio de otras tareas en la Editorial Abril,

donde la revista se publicaba. Allí me tocó ser testigo de los volantes de las AAA (Alianza Anticomunista Argentina), que ordenaban y consiguieron el exilio de César Civita y su hijo Carlos Civita, dueños de la empresa, a quienes por cierto no se habría podido acusar de tendencias izquierdistas.

Las conversaciones con colegas me hicieron saber que alguien había filmado en la Argentina una película de denuncia, titulada *Los traidores*, que describía nada menos que la corrupción de los sindicatos. Era obvio que una película semejante no podría ser exhibida en salas de estreno. Pero un sábado a la mañana, en una fecha insegura de 1975, apareció en el diario "La Prensa" un minúsculo recuadro que anunciaba *Los traidores* en una función especial y única, similar a otras que regularmente obtienen cinesmatecas y cineclubes. La sala estaba en la calle Corrientes, acera impar, a la altura del 3000. Fui esa tarde, presenté mi carné de prensa y me dejaron entrar sin problemas. Era el local de un sindicato que hoy no conseguiría identificar. La proyección se hacía en 16 mm, con una pantalla portátil, ante un centenar de personas sentadas en sillas sueltas y colocadas como en una platea. Antes de llegar allí, tenía sobre la película el único dato de que su director y posible argumentista era Raymundo Gleyzer, a quien tampoco conocía.

Quedé asombrado. El primer dato singular de *Los traidores* es su descripción del ascenso y caída de su protagonista, un dirigente sindical corrupto que la película identifica con el nombre ficticio de Roberto Barrera y que de hecho es un símbolo de otros secretarios de sindicatos, en especial Timoteo Vandor. Una película con ese tema suponía un inmenso coraje en un país donde el peronismo aún gobernaba y donde los sindicatos, no solo tenían la fuerza del dinero, sino también comandos armados que desarrollaban sus propias guerras internas, con bombas y balazos para los disidentes. El paralelo con la realidad se hacía más evidente en el final de la narración, donde Barrera, tras indecorosas maniobras

de “entreguismo” para su lucro personal, es asesinado en la última escena por un comando que aparece repentinamente en la sede. Ese episodio final estaba calcado de la muerte de Vandor, junio de 1969, en el local de la Unión Obrera Metalúrgica.

Mi segundo asombro fue la estructura de la narración, que no se limitaba a presentar hechos exteriores (con alguna intercalación de noticiosos documentales) sino que se introducía en la psicología del personaje. Ante una difícil elección de autoridades en el sindicato, Barrera diseña un simulacro de secuestro. Mientras los votantes lo creen capturado por la policía o por algún comando rival, lo cual lo convierte en héroe o en víctima, Barrera deja en una estación ferroviaria a esposa e hijos, se refugia durante tres días en casa de una amante y solo regresa tras haber triunfado en aquella votación. La maniobra ilustra su astucia y también su hipocresía, porque al mismo tiempo la narración detalla cómo en el camino Barrera pisotea a ambas mujeres y a viejos camaradas.

Esa hábil concepción argumental se reúne con otros logros expresivos. En un reiterado *racconto* de su ascenso en el gremio, el protagonista (Víctor Proncet) aparece sin bigote, mientras todas las acciones del presente lo muestran con bigote, diferenciando tiempos con ese sencillo recurso. Las conversaciones de Barrera con sus compañeros, con la patronal, con militares poderosos, incluyen sutilezas de planteo y diálogo que revelan una perspicaz concepción de cómo los idealistas de ayer se transforman en los corruptos de hoy: aquí se cancela una huelga para “no perder las fuentes de trabajo”, allá se transa en el despido de docenas o centenares de obreros siempre que la patronal indemnice secretamente a las autoridades sindicales. En un episodio cercano al final, que tiene su humor, Barrera sueña con su propio entierro, en una pesadilla que es también una parodia. La mayor virtud de *Los traidores* es haber mostrado a su Barrera por fuera y por dentro.

Álvaro Melián: Creo que la película quedó demasiado sujeta al vértigo del trabajo. Creo que con una reflexión previa un poco más ordenada podría haber tenido mayor unidad estilística. Por otro lado, me parece que lo que sí está mal es la falta de una propuesta fotográfica, digamos. No hubo un tratamiento de la imagen, salvo asegurarse de que lo que se iba a filmar estuviera alumbrado, que tuviera cierta dignidad de presentación y punto. Es cierto que para eso hubiéramos tenido que plantearnos otras exigencias, de orden productivo, que no podíamos resolver. Pero hay cosas que están feas, que no tienen ningún relieve... hay momentos en los que incluso la pobreza de la luz podría haber jugado a favor, y no se aprovechó nada de eso. Claro, se hacía todo muy rápido, entonces terminábamos poniendo una luz rebotada y al carajo, así se filmaba todo. Pero ese sí fue un aspecto que se descuidó mucho.

Hubo algo sobre lo que realmente no se pudo trabajar: cómo se podía rescatar —en términos generales— una cultura obrera que no fuera populista. Esto no pasó de ser una preocupación de orden teórico porque había muy pocos antecedentes artísticos cercanos. Es decir, la cultura obrera está pegoteada de peronismo, es toda la iconografía peronista, desde la fotito de Evita en un santuario en una casa, la imagen de Perón... todo lo que tiene que ver con lo que es el imaginario del peronismo. Nos hemos olvidado de la generación ligada a las luchas obreras de principios de siglo, del sindicalismo de tradición anarquista y socialista, de todo ese antecedente de lo que podríamos llamar la cultura obrera. Todo esto teniendo en cuenta que nuestra perspectiva realmente tenía una desviación obrerista, había una visión muy estilizada —digamos— de lo que era el problema obrero. Lo veíamos como una porción de la realidad, donde se resumía el núcleo central de la clase revolucionaria y a todo el resto le prestábamos muy poca atención. Las mediaciones no las teníamos muy claras, la posición era muy ultra en ese sentido.

Y desde el punto de vista estético, eso nos planteaba un problema a la inversa, es decir: estamos reivindicando algo y hay que buscar cuáles son los núcleos de verdad, de síntesis de una experiencia que no esté comprometida con la visión populista del mundo que el peronismo le ha dado al movimiento obrero. Encontrar esa clave era muy difícil, no sabíamos cómo hacer, realmente. Por otro lado, estábamos contando toda esta historia desde un eje, que era la construcción de la burocracia sindical, y también desde la aparición de esta zona de conciencia dentro del movimiento obrero, que era el clasismo. En ese momento, el clasismo estaba representado básicamente por la experiencia cordobesa, sobre todo a partir de Sitrac-Sitram y del Viborazo. Pero no tenía presencia en Buenos Aires: aquí las fábricas grandes en esos años eran del peronismo de base —en el mejor de los casos— y si no, estaban en manos de la burocracia. Lo que se producía en Córdoba con el clasismo, es decir, la integración de la cultura política universitaria de las clases medias cultas con el proletariado industrial —un salto de calidad enorme desde el punto de vista teórico—, era un fenómeno que en Buenos Aires no se daba. El tema de la experiencia clasista en Córdoba fue realmente muy significativo, no solo desde lo político, sino desde el punto de vista cultural. Pero nosotros acá no estábamos trabajando con esa realidad, y eso en la película se nota. Los personajes que reivindican una posición de tipo clasista son muy declamatorios, y la historia no está estructurada dramáticamente sobre algo que la ligue a toda esa tradición anterior, aunque la menciona.

Una parte de la película está hecha en Córdoba; fuimos con Raymundo a filmar un acto de SMATA y estuvimos hablando una semana con los compañeros de allá, con la gente de Tosco, con René Salamanca. La voz que se escucha en el acto de Córdoba es la de Salamanca, aunque no se hace explícito porque no queríamos ponernos personalistas. La realidad de Córdoba no tenía nada que ver con Buenos Aires, era otro mundo. Era gen-

te con una formación política, con una práctica política muy cercana al pensamiento; no había detrás de eso espontaneísmo y reivindicación social y nada más. Había una preocupación por elaborar teoría, incluso teoría revolucionaria, pero a la vez esa preocupación era del propio proletariado. Uno iba a los bares de Córdoba y se encontraba universitarios discutiendo con los sindicalistas, con las bases obreras, en un mismo plano.

Homero Alsina Thevenet: La película carece de todo título previo o final para su identificación. No deja constancia de director, intérpretes ni personal técnico. Cuando terminó la proyección de aquella tarde, encaré a los tres hombres que estaban desarmando el equipo, con la ilusión de que uno de ellos fuera Raymundo Gleyzer. No lo era. Me dijeron que el director estaba en el exterior, pero que en cambio podría hablar con Víctor Proncet, que en ese momento entraba en la sala y que era con certeza el Roberto Barrera de la ficción.

Señalé a Proncet que me gustaría hablar con él unos minutos, para un inmediato artículo en "Panorama". Pero él se negó. Me dijo algo así como "Mire, mi amigo, le agradezco pero de esta película no hay que escribir. Lo que hay que hacer es mostrarla en los sindicatos".

Tenía razón, desde luego, pero no es probable que una amplia exhibición de *Los traidores*, aun de haber sido posible, hubiera mejorado la honestidad de los dirigentes sindicales en los veinte años siguientes.

En el lunes siguiente a aquel sábado, comencé por hablar con la dirección de "Panorama", que en aquel momento estaba a cargo de Jorge Lozano y Ernesto Schoo. Tengo buenos motivos para elogiar a ambos, tras haber compartido muchas conversaciones y varias salas de redacción. De Lozano (hoy fallecido) debo decir que estimé su conocimiento y sus contactos en la política argentina; fui testigo de cuando lo llamaron a "Redacción" para comunicarle el secuestro de Aramburu (1970) diez minutos des-

pués de sucedido. A Lozano le dije que *Los traidores* era una suerte de milagro en el cine argentino de la época y, más allá, en la Argentina de la época. Y fue Lozano quien me dijo que no escribiera sobre *Los traidores* o, en todo caso, que escribiera para mis cuadernos de apuntes, si los hubiere, pero no para "Panorama".

Eso empezó por fastidiarme, aunque la decisión era irreversible, porque Lozano era el director. Antes y después de aquel momento he escrito sobre la censura en el cine y solo podía molestarme la censura en el periodismo. Pero poco después advertí que también Lozano tenía razón. Hoy es imposible saber qué habría ocurrido con una nota elogiosa de *Los traidores* en las páginas de "Panorama". Quizás una bomba nos habría liquidado a todos y estas líneas nunca habrían sido escritas.

Jorge Giannoni: En el '73 Raymundo presentó *Los traidores* en Pesaro y yo estaba allí. La película le extrañaba al cine político de ese momento en Europa. Para ellos el cine político era un cine documental. En cambio, Raymundo hacía una propuesta de cine político desde la ficción. Tenía la teoría de que la gente, a nivel popular, sobre todo en ese período en la Argentina, estaba habituada a tener relatos ficcionados, que lo documental lleva mucha información y se podía utilizar para cosas breves pero no para una película de largometraje; era difícil. Sabemos que trabajar más de una hora con información es difícil porque el espectador se sobresatura. Y él sostenía que con la ficción se podía hacer una cosa más amena e igual pasar ciertos mensajes políticos.

Eso creó una controversia en el festival y la crítica primero no la aceptó y después una revista propuso una mesa redonda con Raymundo para volver a discutir sobre el cine político, si la vía del documental o de la ficción era lo más adecuado. En esa relectura de la película —que se pasó otra vez y se volvió a discutir— lograron entender qué es lo que quería Raymundo con su obra. Y no les pareció tan descabellado.

Fernando Birri: Nos encontramos en Italia. Raymundo me fue a ver y recuerdo aquello como un momento de gran soledad compartida: la soledad del que está y la soledad del que viene. Se produjo entonces una verdadera confesión recíproca y ahí percibí no solo su calidad humana, sino que su pensamiento era tan transparente y tan clarividente como correspondía a sus ojos de agua, es decir, realmente veía bajo el agua.

En nuestro trabajo, desde que empezamos, toda nuestra atención estaba siempre colocada en el momento mismo de la producción, en el hecho de tratar de ser un punto de resistencia en un ambiente totalmente hostil, para colocar una imaginería que respondiera a una búsqueda de identidad, de cuestionamiento y de autocuestionamiento. Y sobre esos lineamientos trabajamos nosotros y buena parte del cine latinoamericano. Pero esa tarde Raymundo me dijo: “Mirá, Fernando: creo que en ese sentido nos hemos equivocado porque hubiéramos tenido que empezar por el final”. Creo que este es su gran aporte, aparentemente práctico, pero que implica una apreciación teórica del trabajo: el final era el público. Pero el público, no entendido como destinatario ideal de la película —eso ya lo pensábamos todos—, sino el público como posibilidad real desde la génesis del proyecto.

Nosotros pensábamos en el público desde el campo, y él, desde el contracampo: dio vuelta el telescopio. Se puso en el lugar del receptor desde el momento en que empezó a plantear su película, colocó al espectador en el comienzo mismo del proceso de realización de sus films.

Raymundo Gleyzer: “[...] Muchos han sido los compañeros que se han lanzado a hacer una cantidad de películas que se podrían encuadrar, digamos, en líneas generales, como dentro del nuevo cine latinoamericano, evidentemente, pero también dentro de un cine que podríamos llamar ‘revolucionario’. De la experiencia concreta de todos esos compañeros —y yo me incluyo entre ellos— que han realizado una experiencia individualista o

también de grupo, puedo concluir que los resultados han sido negativos. ¿Por qué? Pienso que es porque el problema fundamental, cuando nosotros nos dedicamos a hacer el film, es *plantearse a quién está destinado este producto*. Esto me parece una cosa clara, sería una redundancia volver a insistir aquí sobre el problema del destinatario del producto: todo el mundo se ha planteado el problema.

”Pero el problema reside en cómo llegar a la base y no solo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita. De teoría podríamos hablar aquí varios días, el problema es cómo llegar a un hombre concreto, ese que se está jugando el pellejo, que se está jodiendo la vida trabajando en la fábrica y que tiene el derecho a que por lo menos le aportemos un mensaje, contribuyamos a su propio esclarecimiento, dentro de nuestros límites de intelectuales pequeño burgueses.

”La experiencia de los compañeros que han hecho un cine de carácter individual, desligados de una organización política, ha sido realmente mínima, y esto pese a ser un cine que ha costado mucho esfuerzo, mucho sacrificio, que sin duda es el de compañeros que se han jugado valerosamente por hacer ese film y luego se han encontrado con que [era] muy bueno, muy político, pero que no lo veía más que la tía, el primo o los parientes cercanos, o lo que es peor todavía, personas vinculadas a la pequeña burguesía, a la clase —me refiero al caso de la Argentina, siempre— de los psicoanalistas, médicos, etc. Hacer, por ejemplo, una función en un departamento con treinta personas, en medio de la clandestinidad, para un grupo de psicoanalistas. Y les estoy hablando de una experiencia mía con un film que se llama *México, la revolución congelada*, que luego se revelaba totalmente inútil. [...] En suma, nos dimos cuenta de que con quien necesitábamos tomar contacto era con el pueblo, ese pueblo que

estaba combatiendo en la calle. Y ese contacto no lo teníamos.

"En el año '69 hemos visto cómo la clase obrera, por su propia cuenta, nos desbordaba, desbordaba a todo el mundo: a los militares, a los burócratas sindicales y a nosotros mismos, que seguíamos teniendo —y tal vez aún no la hayamos perdido— una actitud paternalista con respecto a la clase: o los obreros son todos buenos o todos malos, o no entendemos a los obreros, o hablamos en nombre de ellos cuando nadie nos pide que lo hagamos. Es decir, hay una desvinculación respecto a la lucha que libra el pueblo y este es un error estratégico.

"[...] Solos —ya sea individualmente o en grupo— y desligados de la tarea concreta de la toma del poder, somos incluso un elemento fácilmente digerible por la burguesía, que acecha con su metodología capitalista para recuperarnos. Y le queda lugar aún para nosotros. Si estamos desligados de la lucha del pueblo, siempre hay un lugar para nosotros. Es cuestión de elegir: estar jodidos con el pueblo o hacer un trabajo completamente inefectivo.

"Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha. Es difícil por eso para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructuras o lenguaje. Para nosotros lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación coyuntural de toma de poder. Una vez que tomemos el poder, podemos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo o construcción. Ahora no. Por ejemplo: en estos momentos el pueblo chileno resiste al fascismo: la única función útil que podemos cumplir al respecto es la de contrainformación, ya que el imperialismo ha separado a Chile del resto del mundo. Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma".⁵⁵

Manuel Gaggero: En esa época participé en el debate que generó *Los traidores* dentro del PRT, porque el final era, de alguna manera, observado. Sectores del partido e incluso sectores aliados opinaban que el final, la ejecución del burócrata, no era el final que nosotros propiciábamos. Más bien suscribíamos a la idea de que los burócratas tenían que ser reemplazados por la organización de las bases y el desarrollo de corrientes antiburocráticas. La película parecía proponer una solución militar, armada, aun cuando —como Raymundo decía— lo que hacía era en realidad reflejar lo que pasaba. Y otro tema fue que la película describiera toda la historia de la resistencia peronista mientras que el partido no se identificaba peronista. Raymundo participó mucho en esos debates, lo vi muy seguido en esa época.

Álvaro Melián: El PRT asumió *Los traidores*, una vez terminada, con críticas, con diferencias, pero la asumió porque le pareció útil para abrir el debate sobre el tema de la lucha antiburocrática. Se objetó el final, la ejecución de Barrera. El partido tenía una posición sobre el tema que era diferente incluso de la de Montoneros: como la traición de la burocracia sindical era una traición al complejo del movimiento peronista, se multiplicaba la eliminación física de dirigentes por parte de grupos peronistas. El PRT estaba en contra de eso, porque consideraba que el problema de la burocracia era una consecuencia del atraso del movimiento obrero para desarrollar una forma superior de organización. Por lo tanto, no se resolvía el problema eliminando a los burócratas, sino que se trataba de una cuestión estructural.

Nosotros básicamente planteamos que la ejecución estaba tomada de la realidad. Por esos años, habían liquidado a diez o quince dirigentes de primera línea y no se podía obviar ese tema.⁵⁶ Dentro de lo que era la lógica de entonces, la eliminación de una persona solo tenía algún sentido político cuando esta era responsable de alguna delación voluntaria, de la tortura o del

asesinato de algún compañero. De algún modo, eso lo habíamos puesto en la película: entre las cosas que hace Barrera figura la delación, trabaja aliado con la policía, es responsable de la tortura y la muerte de los compañeros de la lista opositora. Para nosotros era válido incorporar su ejecución como elemento dramático y además nos parecía que a partir de ahí se podía centrar el debate precisamente sobre este tema, que representa la película.

Nerio Barberis: Con el tiempo, después de muchas proyecciones entendimos que el contenido de *Los traidores* empezaba a tener contradicciones con la política que van desarrollando las mismas organizaciones en ese momento, y con lo que decía la gente. Vos pasabas *Los traidores* en un grupo sindical y te decían: “¿Y qué tenemos que hacer? ¿Matar al dirigente en la fábrica?”. Les decíamos: “¡No, no! No hay que matarlo”. “¿Cómo? En la película dicen que hay que matarlo...”

La película fue concebida como un ejemplo, la ilustración de lo que había pasado. Primero no tenía el final: terminaba cuando este grupo lo mataba, porque era un testimonio de lo que pasaba. Pero después había que dar una propuesta. En ese momento todo tenía que tener una propuesta precisa: podíamos llegar a discutir durante ocho horas si un documento terminaba diciendo “el pueblo” o “el pueblo y la clase obrera”. Eso podía generar ocho horas de debate. Porque implicaba o el populismo, o no sé, la caracterización que tenían las organizaciones políticas, peronistas o no peronistas sobre cuál era el camino de la revolución. Y entonces, bueno, la película tenía que tener propuesta. Pero la propuesta nuestra, el comunicado del final, trató de ser amplia: no veíamos una organización, veíamos muchas, pensá que en el '73 había un montón. La síntesis de dos únicas organizaciones se produce recién sobre el '75 o '76, cuando solo quedan PRT y Montoneros. Por eso agregamos ese comunicado final, que era totalmente delirante, y decía algo general como “las fuerzas guerrilleras de la Argentina”. Pero ¿qué pasa? Empieza a haber una

maduración en esas organizaciones. Ya no se trataba de matar al dirigente porque después ponían otro. Se trata de ganarle ese lugar al dirigente, desde las bases.

Entonces empieza a haber contradicciones en la película, y las vemos, las ve Raymundo, también. Recuerdo una charla que tuvimos con él sobre la necesidad de cambiar el final. Y hay un plan de refilmar que tiene Raymundo, en el que después de que matan a Barrera, aparece Antonio, su mano derecha, ocupando su lugar y la gente dice: “Bueno, en realidad, no se trata de matarlo. Se trata de ganar a la gente, etc., etc.”. La muerte del dirigente sindical no te daba resuelto el problema, porque venía otro igualito. Entonces el problema era ganar por las bases, y ahí aparece el movimiento sindical de base, toda la influencia de Tosco sobre la necesidad de la creación de un Movimiento Sindical de Base. La experiencia nuestra de ir a filmar a Tosco y de ver discutiendo a las organizaciones obreras de base nos hizo pensar: “La película está chueca”.

A partir del '75 se empieza a pedir que la película no se proyecte específicamente en nombre del PRT, porque ya era una locura. Esto ya era una síntesis del conjunto de las fuerzas políticas. No se mata a los dirigentes sindicales: se los reemplaza. La película empieza a entrar en crisis, la gente te empieza a criticar el objetivo. ¿Qué ocurre? Raymundo lo entiende muy bien, y empieza a concebir el epílogo. Pero no llegamos a tiempo. La realidad era demasiado dinámica y nosotros éramos muy elementales. Tenía que ver con el mundo: era en blanco y negro. Acordate de las definiciones políticas: era la burguesía de un lado, y el proletariado y los pobres de la ciudad, del otro. Y a eso el peronismo agregaba las clases populares, era más amplio en su caracterización. Nosotros éramos mucho más duros: era todo blanco y negro y las zonas grises eran así chiquititas.

CINE DE LA BASE (1973)

Bebe Kamín: Después de lo de *Los traidores* nos seguimos viendo como se veía entonces la gente, en los laboratorios Alex. A través de otros compañeros me entero de la creación de Cine de la Base y empiezo a ver los materiales que producían, aunque no participo porque nunca fui parte del grupo. Tenía a mis mejores amigos ahí pero políticamente no compartía sus posiciones y entonces no participaba de las actividades del grupo. Estaba enterado más o menos de lo que hacían, pero no participaba. Sí recuerdo que con un grupo medio informal de técnicos nos metíamos bastante en la villa del Bajo Belgrano, que estaba al lado del laboratorio, y ahí filmábamos y dábamos películas. Pero de eso no participaba Raymundo, era algo más bien peronista. El ala que se movía dentro de la villa era de la JP.

No creo que hayamos tenido otra relación directa con él hasta 1974. Sí, en cambio, la tuve con Juana porque fue ayudante mía en el sonido de la película de Puenzo, *Luces de mis zapatos*.⁵⁷ Ya antes habíamos hecho alguna cosa juntos en publicidad, o algo así. Ella laboraba como sonidista en forma independiente a él.

Juana Sapire: Después de *Los traidores*, Raymundo y yo nos separamos. No por él; fue por mí. Me agarró algo así como la coñezón del séptimo año: me sentía vieja, tenía treinta años, un hijo... Y me enamoré de un íntimo amigo de Raymundo, Alberto Vales, que había trabajado con nosotros en la película. Raymundo se puso furioso porque esto era algo que no le salía como él quería que le saliera, y no había forma de arreglarlo. Así que al principio estábamos los dos muy mal, él me decía cosas como: "¡Vos andate con ese, pero que Diego no lo vea!". Y Diego era chiquito y estaba pegado a mí, así que no podía ser. Pasaron unos seis meses, los dos nos tranquilizamos y después la cosa se estabilizó.



Raymundo Gleyzer, documentalista, c. 1965.



Gleyzer despide a Juana Sapire en el puerto, c. 1964.



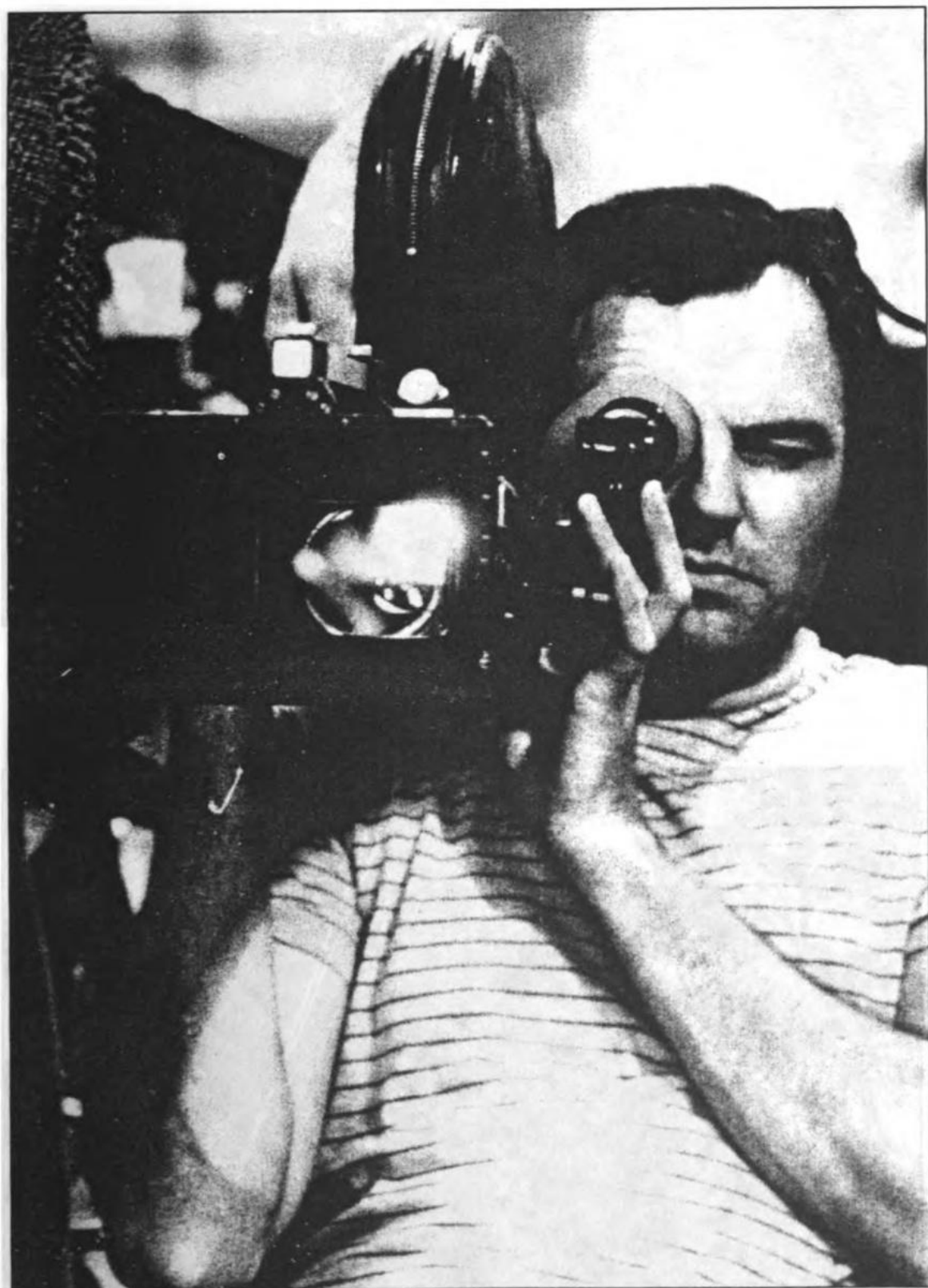
Gleyzer durante el rodaje de Los traidores, 1972.



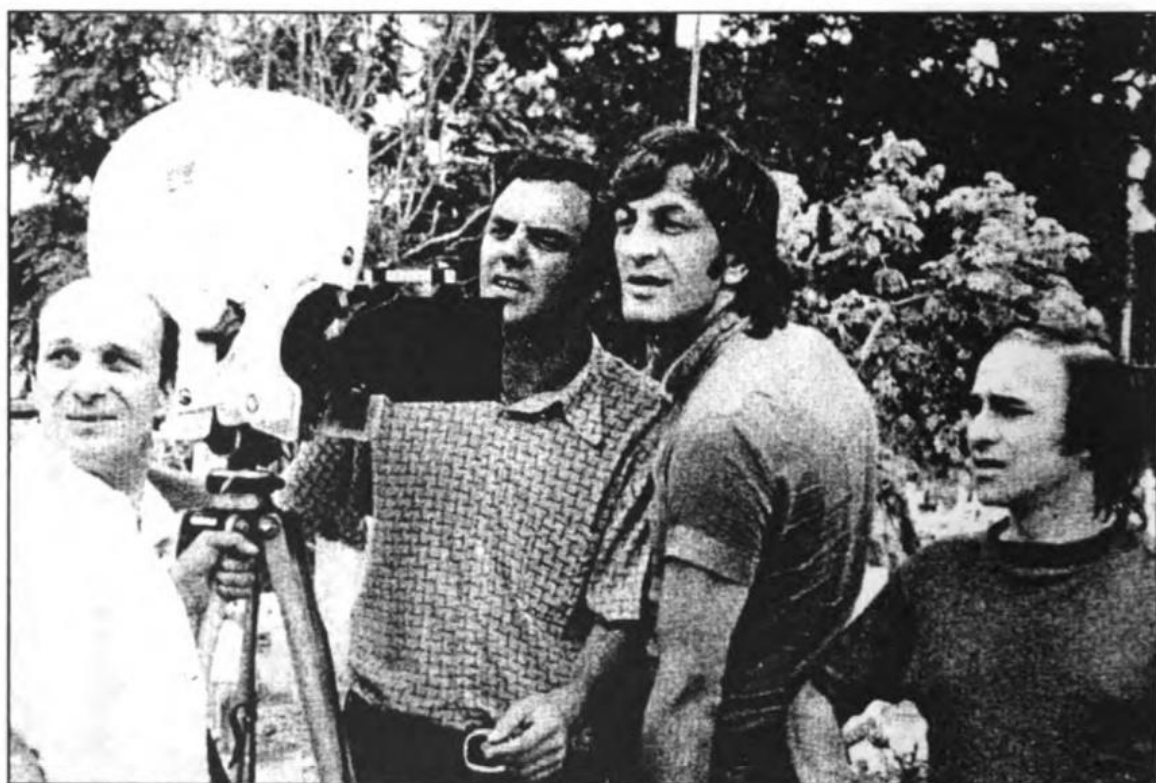
De izq. a der.: Bebe Kamín, Nerio Barberis y Raymundo Gleyzer. Rodaje de *El búho*.



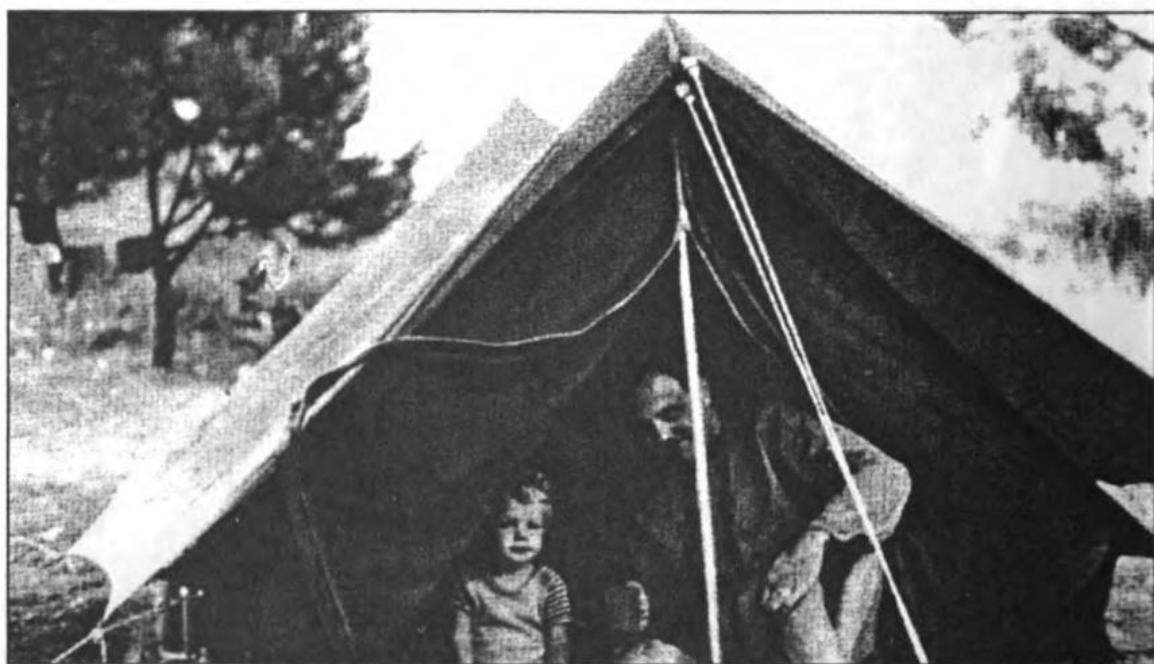
De izq. a der.: Gleyzer, Bebe Kamín y el director de fotografía Alberto Basail. Rodaje de *El búho*.



Raymundo Gleyzer y la cámara de Los traidores, 1972.



Centro: Raymundo Gleyzer y Alberto Basail. Rodaje de El búho.



Diego y Raymundo Gleyzer, Valeria del Mar, verano de 1975.

New York, domingo de primavera. 1976.-

queridos Diego y Juana: Aqui estoy en una ciudad muy muy grande, con muchas lucesitas y muchos autos y muchos camiones con bomberos que pasan todo el día de un lado para el otro haciendo mucho ruido con la sirena.

Todavía no fui a Puerto Rico y estoy esperando que me llamen por teléfono para ver si realmente voy a P.R. o me voy a Caracas y despues a casa.

Sabes, Diego : siempre pienso mucho en vos y te extraño mucho. Estoy viendo en las casas de juguetes de aqui de comprar algunos lindos juguetes que te gusten y podamos divertirnos cuando yo regrese. Ya falta poquito para que papa vuelva en un avión y vos me vas a ir a esperar y a decirme "Hola papi"... y me hagas así con la mano.

En estos días hizo bastante frio y tambien llovió varias veces.

Aqui en Nueva York los chicos no tienen plazas como tenemos en Buenos Aires así que tienen que jugar en sus casas o en las escuelas o en pequeños parques. Aqui hay muchos chicos negros que juegan a la pelota y se pelean mucho, pero jugando. Cuando seas mas grande estoy seguro que te voy a poder llevar conmigo para que conozcas a estos chicos negritos y te hagas amigo de ellos.

Yo vivo en la casa de una amiga de tu mamá y mia, que se llama Susana y que ta nos visite en el mes de setiembre.

El padre de ella, que se llama Bill y la mamá que se llama Helin, se fueron a pasar a otro país que se llama Grecia y que es muy lindo porque hay muchas play y hay mucha agua para bañarse en el mar, como nos bañabamos nosotros en Valeri o en Villa Gesell.

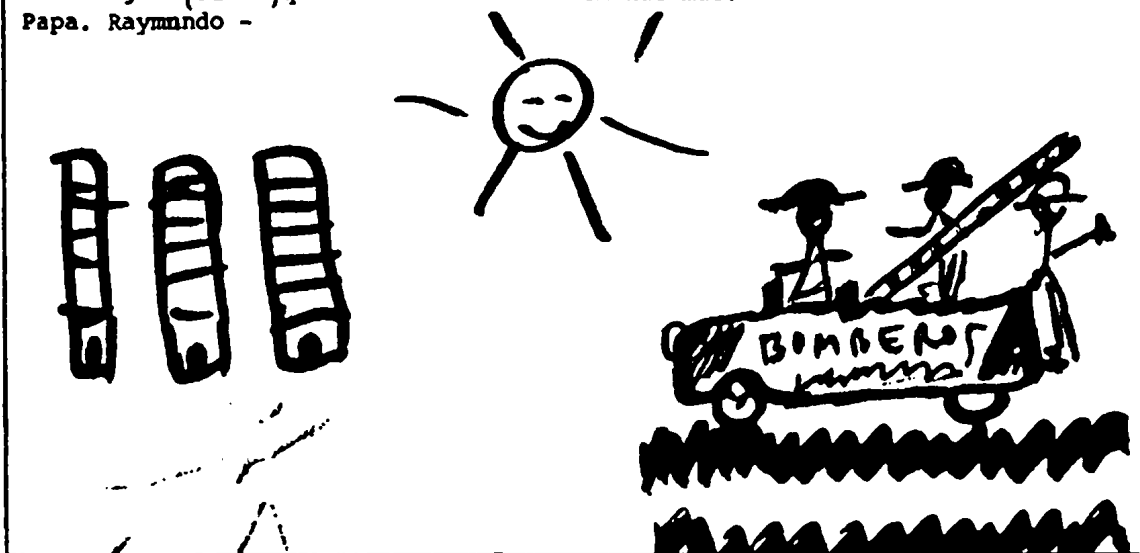
Qué estas haciendo vos ? No recibí ninguna cartita tuya ni ningun dibujito. A ver si te sentas y me escribis un montón de dibujitos así yo me pongo contento porque todos los dibujitos que vos haces a mi me gustan mucho. Y como tambien yo te quiero mucho, quiero a tus dibujitos. Yo te mando al final unos míos. Fuiste a la casa de la Babi o a la de Greta y Benjamén ? Decile a tu mami que te haga grabar , así me lo mandas y yo me divierto mucho escuchando lo que contas en la grabacion.

Bueno amorcito: Te mando un abrazo fuerte, fuerte y muchos besitos y besotes.

Hacele caso a tu mami y no la pongas nerviosa, lo mismo a Zulma.

Chau, escribime. Todo a lo de Susan. ella lo derivará luego , si me voy. Pero es casi seguro (Juana) que volveré en tres semanas mas.

Papa. Raymundo -



La última carta de Raymundo Gleyzer para Diego, marzo de 1976.



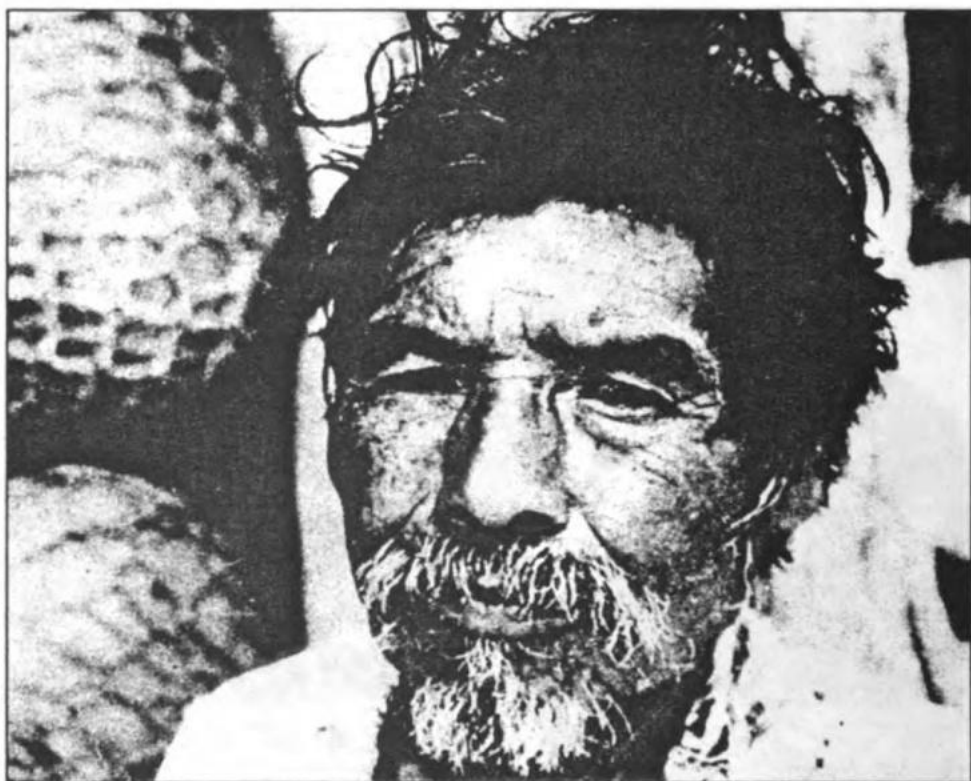
Vacaciones de verano, c. 1963.



Víctor Proncet como Roberto Barrera en Los traidores, bajo la ominosa mirada de Juan Domingo Perón.



Lautaro Murúa (izq.) y Víctor Proncet (centro) en la secuencia del entierro en Los traidores.



México, la revolución congelada.



Uno de los testigos de México, la revolución congelada.

Nerio Barberis: Cine de la Base nace como una necesidad de Raymundo, que es un realizador con un objetivo político, y que debe mostrar lo que ha hecho. El problema de la distribución era el mismo que hay ahora. Tenés una película pero después no se la podés mostrar a nadie. Entonces Raymundo, que ya había sufrido eso con *México*, concibió un grupo que distribuyera. Cine de la Base nace como un grupo cuya función era distribuir los materiales que se producían. Básicamente para que *Los traidores* se pudiera ver. La película estaba hecha, él no tenía ningún interés en que la película se diera en una sala: tenía que ir a la base y la base no iba al cine. Al cine iba la clase media. Peor si a la película la ponían en una sala de arte. Él quería que la película se viera en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares. Desde ese punto, entonces, se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir. Según yo lo recuerdo, él concibió Cine de la Base así. Luego se prioriza la producción, porque el grupo se va sintetizando, se va transformando con la historia del país, que va a una velocidad extraordinaria. Raymundo hace primero *Los traidores*, como un ejemplo de una cantidad de historias que él investiga. Después se origina el grupo, cuando él concibe el modo de hacer llegar la película a la base.

Raymundo pensaba en un grupo de distribución abierto, no planteaba que la película perteneciera a alguna organización política. La muestra a mucha gente, a dirigentes sindicales del peronismo, del lado antivandorista, alrededor de la CGT de los Argentinos. La información básica de la película proviene de gente que estaba en el peronismo de base. Nunca del PRT ni de nada por el estilo. No hubo ninguna experiencia del PRT en nada de la película. Sé que la ve después en la legalidad gente del PRT que le dicen “¡qué bárbaro!”, y qué sé yo, pero nada más. Y básicamente la película se empieza a proyectar en un montón de lugares, donde la base fundamental era gente de JP... En ese

momento decir JP era muy difícil, porque había que saber si se hablaba de gente del peronismo de base, o la de la JP ligada a Montos o a algún otro sector. En toda la etapa del '73 y '74 mucha gente ligada a las proyecciones en las villas era del peronismo.

Y cuando aparece el grupo también aparecen las relaciones políticas externas al grupo, y se dan vínculos con gente de otros lugares, gente de La Plata, gente de Córdoba, gente de Tucumán, un montón de gente. Este es el contexto real: a nosotros nos preocupaba la transformación de la sociedad y nuestra herramienta era el cine. Entonces, alrededor del cine, construíamos. Y si bien la relación con la organización política era constante, había una gran independencia, porque generalmente en la organización había muy poca gente que entendía el valor de lo que se hacía. Nosotros intentábamos generar una política cultural desde nuestro lado, había mucha gente que lo quería hacer. Pero en el partido eso fue parte de la serie de errores demostrados en el accionar político...

Porque arriba-arriba entendían, pero un escalón para abajo ya nadie entendía nada. Entonces nosotros nos escudábamos diciendo: "Arriba-arriba entienden". Alguien había dicho: "El cine es estratégico". Nosotros lo usábamos como argumento cuando había algún problema: "Maestro, mirá que arriba dijeron que el cine es estratégico". "Es verdad." "Entonces no nos jodan. Déjenos tranquilos." Y había una autonomía absoluta en ese mecanismo. Nosotros planteábamos esto y pedíamos y buscábamos que se nos abrieran los espacios de comunicación, que tuviéramos recursos, que tuviéramos la posibilidad de profundizar en el tema de la exhibición...

Luis Mattini: "[...] En términos absolutos, el PRT no estaba en condiciones de canalizar las inquietudes de ese activo sector social [los trabajadores de la cultura] que iniciaba un período de crisis.

"No puede decirse que esta debilidad para tratar el problema de la intelectualidad, especialmente los artistas, haya sido exclusiva o peculiar del PRT, sino que es algo que persiste en el conjunto del movimiento revolucionario y progresista no solo nacional sino mundial. Es un importante aspecto de la vida en que el marxismo continúa rezagado con respecto a su decisiva influencia en otras disciplinas como las ciencias sociales o naturales. El error criticable del PRT era pensar que esa cuestión la tenía resuelta como supuestamente tenía resueltos los problemas políticos, sociales y económicos.

"Con todo, Santucho y alguno de los hombres más cultivados de la dirección del Partido, siendo partidarios del realismo como expresión estética, estaban mucho más allá de las simplificaciones con que se tomaba la fórmula 'arte de compromiso', tan en boga en los años sesenta, o con la banalización del arte en un supuesto 'realismo socialista' a ultranza. En ese sentido se partía del principio de que el primer deber del artista no era tanto declamar su 'compromiso' revolucionario sino hacer buen arte.

"Pero no pasaban mucho más allá las elaboraciones de la dirección del PRT con respecto a los lineamientos políticos para la intelectualidad progresista, y todo el esfuerzo volcado sobre ese sector tenía un carácter fundamentalmente orgánico, fuertemente utilitario, destinado al aprovechamiento concreto e inmediato en la política 'legal'.

"Así, faltó el Partido de madurez sobre el tema, sin lineamientos adecuados para desarrollar una eficaz política sobre el área, la tarea quedaba en manos de la iniciativa de quienes tenían esa función específica y la llevaban adelante de acuerdo a sus propias capacidades y talentos o conocimientos, incluidos los prejuicios y las visiones estrechas las más de las veces. [...]

"Pero la fuerza de la lucha política de la Argentina de los sesenta y setenta era tan enorme y el prestigio del PRT-ERP tan

creciente, que muchos intelectuales se incorporaron a pesar de las limitaciones que he comentado. Se transformaron en abnegados militantes y aun refunfuñando o protestando por los esquematismos partidarios.

”Ahora bien, esta actitud del Partido hacia los intelectuales, dificultaba que estos pudieran influir directa o indirectamente en la propia clase intelectual, ese sector social que posee el acceso a los medios de comunicación de masas, sea en el área social, estética o científica. En esos sectores sociales prevalecieron siempre las corrientes políticas tradicionales y una creciente influencia de Montoneros. Eso explica en gran medida el desfase que existe entre el desarrollo alcanzado por el PRT-ERP, tanto militar como su influencia en importantes regiones o sectores de masas, y la desinformación pública, tanto argentina como mundial”.⁵⁸

Álvaro Melián: Por parte de ninguna de las vanguardias políticas existía la más mínima concepción de lo que era una cultura revolucionaria, ni en términos conceptuales, ni prácticos, ni teóricos, ni metodológicos. Esto lo he conversado con compañeros de diferentes prácticas políticas. Las urgencias pasaban por encima del tema cultural en forma absoluta. La abertura era solamente un área de búsqueda de apoyo político, pero en términos individuales, nunca de recreación de una cultura. Esa contradicción la vivimos todos y en eso se debatió Raymundo, como toda nuestra generación. Había una estrategia político-militar, pero nunca una contribución, por el lado de la cultura, que se integrara a esa estrategia en forma dialéctica. Eso nunca existió. Lo que había era una serie de tipos que daban órdenes, y después otra serie de tipos como Raymundo, que por ahí se pasaba el día circulando por todo Buenos Aires para dejar la prensa del Partido a los contactos que tenía. Esa era la realidad.

NI OLVIDO NI PERDÓN (1973)

Nerio Barberis: *Ni olvido ni perdón* fue un corto sobre la masacre de Trelew, que hicimos utilizando prácticamente completa la conferencia de prensa que dieron Mariano Pujadas y Pedro Bonet, cuando después de escaparse de la cárcel quedaron varados en el aeropuerto de Rawson. “Antes de volver a prisión queremos que un juez verifique nuestro estado físico”, dicen, “y que se garantice nuestra seguridad”. Esa conferencia de prensa se reveló en un laboratorio, y el laboratorista la vio y dijo: “¡Trelew!”. Hizo una copia y se la pasó a Raymundo.

Jorge Giannoni: Se tomó lo que había en la televisión, se le hizo como un principio y un fin, nada más. Es el material de lo que salió por televisión. La dábamos como muestra de la unidad de las organizaciones. Porque ahí, en la conferencia de prensa que ellos dan en el aeropuerto de Trelew, están todos. Entonces la proyectábamos para decir: “¿Ven que están todos juntos? Ahora, ¿por qué nos vamos a pelear todos?”.

Álvaro Melián: Esa película se hizo muy rápidamente: se consiguió la conferencia de prensa y se filmó una serie de fotos que habían salido en revistas, las actas de las declaraciones judiciales... Fue una cosa así muy de urgencia, para sacar algo enseguida.

Juana Sapire: Para hacer el relato en *off* de la película sin que se colaran ruidos exteriores, metimos a Álvaro adentro de un ropero a decir el texto, y yo lo grabé.

EL FAS (1972-1974)

Jorge Giannoni: Creíamos que había que abrir un frente en el cual se incluyera a los sectores revolucionarios del peronismo. Porque siempre entendimos que en el peronismo han coexistido

la derecha y la izquierda, y siempre ha ganado la derecha. La historia ha venido a demostrar eso: que aparentemente el peronismo lleva en sí un Proyecto de Liberación, clase obrera y todo eso, pero la derecha siempre es más fuerte, es la que gobierna. A tal punto, que a Cámpora lo dejó gobernar sólo tres meses. Entonces nosotros siempre alertábamos sobre el peligro de ponerse la camiseta exclusiva peronista. Siempre nos planteamos un frente en el cual estuviera desde el peronismo que quería la liberación hasta los que venían de otras identidades políticas. Incluso comprendía a los curas, porque nosotros defendíamos al padre Mugica, todo el trabajo de la Teología de la Liberación... En fin, creíamos que la unidad tenía que ser mucho más amplia.

Nerio Barberis: Entonces surgió el Frente Antiimperialista por el Socialismo, algo que hoy parece raro pero que era lógico en esa época, y que al grupo nuestro le dio un soporte legal y comunicación con todos lados.

El debate interno fue determinando que la gente era lo más importante y entonces se relacionó el proyecto político de Cine de la Base con el proyecto político del FAS y a partir de ahí aparecieron todos los materiales que necesitábamos. Se consigue financiamiento y se compran proyectores y se tiran copias de *Los traidores* en blanco y negro, y de otros materiales, como *Informes y testimonios*... La primera película que se unió a *Los traidores* en las exhibiciones del grupo fue *Informes y testimonios*. Y después dijimos: "Hay que filmar lo que pasa". Con el FAS había aparecido nuestra relación política directa. El FAS era un organismo nuestro, éramos parte de él; se movilizaba, y nosotros filmábamos parte de su accionar. Hacerlo era una necesidad. Así, hubo películas terminadas sobre el tercero y el cuarto congreso, dos documentales que Cine de la Base distribuía. También filmamos el quinto congreso con un despliegue tecnológico brutal, con un montón de cámaras, pero nunca se pudo terminar de compaginar.

Manuel Gaggero: Cuando nosotros empezamos a armar el FAS, Cine de la Base armó el grupo de cultura. Yo me animaría a decir que el gran organizador ahí era Raymundo. En todo caso se lo veía como el tipo más comprometido, más movilizador. En total hubo cinco congresos del FAS. Entre el cuarto y el quinto íbamos a lanzar la candidatura de Tosco-Jaime y durante ese período nos vimos bastante, estuvimos armando cosas y él organizó reuniones con gente de la cultura. Recuerdo una muy grande con gente de distintos sectores —del cine, de la plástica, de la poesía— en la que nosotros explicamos un poco los fines del Frente Antiimperialista.

En esa época nos vimos mucho porque, además, yo asumí la dirección del diario “El mundo”, durante los meses que perteneció al PRT, es decir, diciembre del '73 a marzo del '74. Organizamos varias exhibiciones de *Los traidores* dentro del diario y, a partir del diario, en otros lugares, en distintos grupos. Con él y otra gente recuerdo que armamos también un suplemento dedicado a John William Cooke.

Raymundo también contribuyó mucho a la organización del quinto congreso del FAS, que reunió a unos veinticinco o treinta mil compañeros en Rosario y que incluso fue filmado. En la gestación de todo eso y la coordinación de la gente que venía, él participó mucho.

Nerio Barberis: El quinto congreso del FAS fue una experiencia política importantísima para nosotros. Se filmaron todos los discursos, se grabó todo y también se levantaron en audio varias entrevistas con gente para usar después en *off*. Hicimos todo un trabajo previo para preparar todo. Era un lujo la tribuna que había: estuvo Ortega Peña,⁵⁹ Silvio Frondizi, Tosco...

Todo ese material ha desaparecido... Desde que empezó la represión y hasta la desaparición de Raymundo, el material se movió mucho para protegerlo y creo que se perdió. Grave, porque era el único testimonio visual de un momento importantísimo.

Álvaro Melián: Cine de la Base no pasó de una declaración, digamos, seguidista, de adhesión a lo que eran los planteos públicos del FAS, una reivindicación genérica. Pero nada más. Y creo que no había condiciones que permitieran la tranquilidad de pensamiento para profundizar mucho más. Es probable que si se hubiera profundizado, habrían surgido conflictos internos entre los distintos miembros, así como hubo conflictos en términos personales por parte de todo el mundo con las direcciones políticas: por una u otra razón todo el mundo tenía distanciamientos, críticas, objeciones, etc. No sé qué hubiera pasado si hubiésemos llegado a debatirlo, pero no se pudo debatir nada porque no había interlocutor.

En todo caso, nos dedicamos intensamente a la difusión de los films en la base y a filmar para el futuro. Del FAS se filmaron los tres congresos públicos, los que tuvieron movilización de gente de todo el país, que si no me equivoco en el orden fueron el de Córdoba, el de Tucumán y el de Rosario. Lo que se hacía era un registro completo de cada uno de los encuentros con distintas cámaras, pero mucho de eso nunca llegamos ni a verlo en proyección. La excepción fue el de Córdoba, del que Alberto Fischerman⁶⁰ hizo un montaje corto, de unos ocho o diez minutos. Se mostraban algunos discursos y después había tomas de la gente, algunas entrevistas... Una película muy sencilla, que era una especie de ilustración muy rápida de lo que había sido el congreso.

Nerio Barberis: Fischerman llegó a hacer un montaje con el material de uno de los congresos del FAS y era algo muy raro, con los discursos separados por varios segundos de película transparente. Eso, decía él, era para permitir que durante la misma función los espectadores pudieran ver en la pantalla blanca las siluetas negras de sus propios puños en alto, celebrando cada discurso. Recuerdo que Raymundo le preguntó si estaba en pedo. Pero digamos que, en términos generales, el momento permitía ese cruce entre la vanguardia política y la vanguardia estética...

Álvaro Melián: El congreso de Tucumán se filmó con tres cámaras y quizá el de Rosario haya sido el que se filmó con más organización, hubo más película y se filmó todo completo. Pero luego no fue posible terminar las películas previstas debido a la represión y creo que hoy todo ese material está totalmente perdido.

LA DIFUSIÓN (1973-1975)

Juan Greco: Yo había estado en Suecia varios años y cuando volví, entré en una rama de Cine Liberación. Por un lado, estaban Octavio Getino y Pino Solanas, y por el otro, estaban Enrique Juárez, Juan Carlos Añón y otros muchachos, que habían hecho *Tiempo de violencia*, un medimetro documental sobre el Cordobazo. Eran dos grupos bastante independientes. Yo estaba con Juárez y lo que hacíamos ahí era más militancia que obra: proyectábamos *La hora de los hornos*, proyectábamos la película de Quique, hacíamos debates... Yo soy marxista, nunca fui peronista, pero no soy un ortodoxo, así que estaba ahí buscando un espacio, medio ingenuamente...

En ese momento se estaba haciendo *Los traidores* y recuerdo que tuvimos una reunión con Raymundo y Álvaro en la casa de Getino, para buscar puntos de acuerdo entre los dos grupos. Ahí lo conocí. Cine de la Base todavía no existía como entidad. Se armó una discusión política fuerte: Octavio era un teórico muy sólido y Raymundo tenía un tonito socarrón que usaba cuando quería ser punzante. Fue muy duro ese día, terminó en un despelote infernal. Pero con Raymundo hablamos un poco, cambiamos teléfonos, y un día me llama, vamos a tomar un café y me dice: “¿Qué mierda estás haciendo con estos peronachos...?”. Me habló, me habló, estuvimos básicamente de acuerdo, pero yo le respondí que prefería agotar esto en lo que había creído, que te-

nía que hacer este camino. Quedamos en contacto, nos vimos varias veces, pero yo seguí en Cine Liberación.

Entonces empezó la violencia, había huelgas, atentados... Me acuerdo de los atentados a los bancos yanquis, que les tiraban una molotov. Los grupos peronistas que hacían eso nos avisaban y entonces íbamos y lo registrábamos cinematográficamente, desde adentro de un auto. Filmamos cosas insólitas: cuando tiraban la bomba, la cana reprimiendo... una cantidad de cosas, que después no se usaron nunca pero integraban un archivo que quería tener Quique. Un día me llama por teléfono, me dice que había estado con unos compañeros, que se iba a crear un grupo armado y que yo ya los iba a conocer. Yo le dije: "Mirá, Quique: un grupo armado... no sé, es para hablarlo...". Pasan algunos días y tenemos una reunión, en la que Quique informa que los contactos habían avanzado y que, bueno, teníamos que cambiar la cámara por el fusil. Que tenemos que pasar a formar parte de Montoneros. Yo le digo: "No, vos estás en pedo...". Hubo una discusión política muy seria, vino uno de los popes montos a charlar conmigo... En realidad, no fue una charla sino más bien un juicio que me hicieron en el que me trataron de "pequebú", de intelectual, de zurdo... bueno, menos puto, me dijeron de todo. Terminó mal la cosa, yo quedé muy mal... pero me fui. De esas reuniones creo que el único que vive es Añón.

Después de eso me puse en contacto con Raymundo, ya estaba terminada *Los traidores* y había empezado a existir Cine de la Base. Con él se dieron dos niveles de relación: por un lado, estaba la política, y por otro, mucha amistad. Hubo mucho cariño en lo personal y mucha pelea en el trabajo práctico. Porque era muy difícil laburar con Raymundo: era desbolado, irónico, jodido, hiriente... Pero reconocía sus errores, sabía arreglarlos, si te gustaba la ginebra te iba a visitar y te regalaba una botella de ginebra... Sabía pedir perdón de esa forma, sin decírtelo.

Jorge Giannoni: Cuando acá se dio la apertura con Cámpo-

ra y todo eso [yo estaba en Europa y Raymundo] me dijo: “Bueno, venite, porque acá hay muchas posibilidades...”. Cambiaba todo. Entonces vine y ahí empezamos a organizar la difusión. Pero Cámpora estuvo pocos meses, no duró nada. Y a partir de eso dijimos: “No, acá no quieren”. Porque si quisieran, ¿por qué lo iban a sacar? ¿Por qué sacar a Righi, que era ministro del Interior? Todo ese equipo fue la esperanza, y duró poquísimo. Creíamos que con los diputados que había, con las organizaciones intermedias, con los sindicatos, se podía ir tratando de armar un frente.

José Martínez Suárez: La noche que ganó Cámpora yo me sentía desolado, verdaderamente. No soy peronista, no lo he sido nunca; no comparto para nada las características del peronismo. Así que esa noche estaba preocupado. Y un poco más también; sentía una cantidad de cosas: desagrado, incompreensión, vergüenza... Mi mujer me dijo: “¿Vamos a ver los actos?”. Le pregunté: “Pero ¿cómo se te ocurre?”. “Esto es historia, no lo podemos obviar”, me dijo. Así que salimos caminando hasta la calle Santa Fe, debían ser las diez y media, once. Verdaderamente había fervor en la calle; supongo que mi rostro contrastaba con el de todos los demás.

Cuando llegamos a la esquina de Canning y Santa Fe nos paramos porque yo no quería seguir más. Entonces viene un coche, desde el este, y dobla a la izquierda por Santa Fe. En el asiento de atrás viene Raymundo Gleyzer que, cuando el coche me pasa al lado, me grita: “¡Viva Perón, Martínez Suárez, carajo!”. Le hice un corte de manga, gesto grosero y fraterno que fue nuestra despedida, porque nunca más nos vimos.

Jorge Giannoni: Nuestro programa fuerte eran *Los traidores* y *Operación Masacre*. Eran las películas que la gente quería ver porque [servían] para el debate. Porque *Operación...* planteaba la memoria histórica, digamos, de la Libertadora, y *Los traidores* planteaba el problema de la burocracia y lo proclive a la traición

que son los burócratas. Todos temas que vienen desde el peronismo. A la gente le interesaba ver eso, porque a partir de ahí empezaban a discutir debilidades o no de sus dirigentes, cuál era el proyecto que les servía... *Tiempo de violencia* —lo de Quique Juárez— también lo difundíamos, y todos los cortos de los Realizadores de Mayo.⁶¹ Cosas que se habían hecho en Santa Fe, y lo de las torturas que habían hecho los de La Plata.

Fernando Birri: Si se toma una película como *Los traidores*, por ejemplo, y se toma otra como *Operación Masacre* de Jorge Cedrón, se advierte que el sentimiento y el proyecto, en todas sus posibles variantes, están del mismo lado. Esto es lo que a veces, me parece, no se ha sabido ver y ha determinado una fragmentación de los movimientos. En el caso concreto de Raymundo, también ha determinado una marginalización de su obra, una falta de colocación de la importancia de esa obra en el contexto de un cine específicamente argentino.

Jorge Giannoni: Si bien teníamos dogmatismos —una visión, digamos, más utópica del socialismo— queríamos demostrar que no había solamente un proyecto nacional, que había distintos y que había que discutir cuál era el que servía para la Argentina. Porque siempre dudábamos hasta dónde iba a sostener el peronismo la consigna “liberación o dependencia”.

[Los de] Cine Liberación fueron los primeros que empezaron [con la distribución clandestina] con *La hora...*, pero después siguieron con cosas más dogmáticas como *Actualización política y doctrinaria...*, los discursos de Perón y todo eso, que era excluyente porque era un material más de ellos. Eras peronista y aceptabas eso o, si no, nada. Y bueno, nosotros seguimos la experiencia, pero con esta concepción más amplia.

Jorge Santamarina: Proyectábamos en barrios, en departamentos... Cuando era en departamentos, es decir, cuando estaba la posibilidad de cobrar, proponíamos una colaboración voluntaria.

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... Yo he estado en proyecciones con dos mil personas.

Por otro lado, estaban las villas y los barrios obreros. Nosotros teníamos contacto con una villa que está en el Camino Negro, atrás de Banfield, cerca del Puente La Noria. Había seis hermanos tucumanos, muy militantes. 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 de ahí. 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. Después había un responsable político del Partido en la villa o en el barrio y él manejaba esa línea de la discusión, que por lo general pasaba por problemas que la gente tenía en ese momento.

Nerio Barberis: Se llegaba a un lugar y se pasaba, por ejemplo, la película del cuarto congreso del FAS, *Los traidores*, *Informes y testimonios*... en distintos programas. Y nosotros decíamos que, con toda libertad, queríamos proyectar nuestras cosas y que luego se hiciera debate. La experiencia era que cuanto más proyectabas, más te dabas cuenta de la potencia brutal de lo que estaba pasando.

En la medida en que fuimos creciendo, nuestra apreciación

de las zonas grises se fue ampliando, fuimos entendiendo. El FAS ayudó... Yo no había visto un campesino en mi vida. A los obreros los había visto en los cines. Mi realidad con la clase obrera eran los obreros que conocí en las fábricas de mi papá y de mi tío. Esto es importante. Raymundo sí se metía. Raymundo fue al campo, hizo documentales. Por eso en alguna medida “vanguardizaba” lo que había que hacer. Su relación con el cine lo había puesto más en contacto. Pero en la medida en que crecía esta relación con el cine, con el FAS, con el hecho de ir a llevar las películas a una villa miseria, crecía también nuestra percepción de las cosas... yo nunca había entrado en una villa miseria. Cuando entro, hablo con la gente y veo que puedo hablar de igual a igual; percibo ese fenómeno de gran comunicación de clases que produce la etapa de los 70. Ahí empezás a aprender que la cosa es más amplia. En muchos de los lugares a los que íbamos no había vinculación con los trabajos del FAS, porque de golpe el FAS no tenía grandes trabajos. Eran lugares en los que nos recibía gente del peronismo, lo que hablaba de una fuerte comunicación.

Jorge Giannoni: Desde la Universidad [de Buenos Aires] montamos una Cinemateca del Tercer Mundo, que pretendía retomar lo que se había hecho antes en la escuela de Santa Fe. Todo eso no se logró. Lo que logramos fue juntar películas y hacer distintos encuentros.⁶² Hicimos dos Semanas, una de Cine Latinoamericano y otra de cine Árabe-Africano, y trajimos a los directores: los llevamos a estos “safaris” que organizábamos y la gente quedaba loca. Llegábamos a un pueblo y estaba el carrito para difundir: “Hoy a tal hora, en tal lugar, se proyectará...”. Se daba una vuelta al pueblo con el parlante para indicar dónde iba a ser; montábamos las pantallas esas que se abrían, esas rusas grandes, que no sabíamos por qué las tenía el SARCU (Sociedad Argentina de Relaciones con la URSS); poníamos el proyector y proyectábamos. Después que proyectábamos le decías a la gente:

“En fin, compañeros, hemos proyectado estas cosas... Si hay alguna pregunta, porque acá está el director” o “El director ha dicho que quiere saber lo que ustedes opinan”. Siempre los motivábamos de alguna forma para que hablaran. Como en la época la gente no tenía miedo o vergüenza para hablar, se prendían. Y la película era un pretexto para hablar de los problemas de ellos.

El circuito estaba en la base de una cantidad de proyectores que teníamos. En esa época llegamos a acumular treinta proyectores, que no eran propios, sino de entidades vinculadas [a las que] les dábamos programación. Armábamos [...] un ciclo en el cual venía el programita con la ficha técnica... Entonces se lo dábamos al grupo de base que operaba territorialmente en alguna zona y con esa información la gente proyectaba y debatía sobre eso. [...] A través de esas películas la gente tenía una visión más clara del Tercer Mundo: qué pasa en África, qué pasa en América latina, cómo la ve uno, cómo la ve el otro...

Hacíamos barrios, universidades y sindicatos. Estábamos vinculados a una corriente clasista antiburocrática en el movimiento obrero, que variaba de tonalidad según los sindicatos y los lugares. Pero trabajábamos en ese margen. [Así] como a nivel universitario trabajábamos independientemente de las propuestas dogmáticas de algunos centros, que estaban hegemonizadas por el peronismo, la JP o de color estrictamente montonero, que no permitían nada más que lo de ellos. Tenían una visión unidimensional y cambiante: en “El descamisado” las posiciones todas las semanas eran distintas, interpretativas de lo que quiso decir Perón. Porque en esa época se vivía así: “No, el Viejo dijo esto, pero en realidad quiso decir lo contrario”.

[Pero] era variado, porque nosotros podíamos tener una excelente relación, por ejemplo, en Salta, [con] dirigentes de origen peronista, cosa que acá no lográbamos. O Córdoba, con Tosco, que abarcaba mucho más que la izquierda e inclusive era respetado por sectores peronistas. O Tosco y Salamanca, que eran dos

vertientes [pero] se respetaban y podíamos usar los sindicatos de ellos para proyectar. Dependía del lugar. Nosotros nos planteábamos a nivel de base. Nuestra relación oficial mayor era a nivel de municipio. No queríamos más... Ya para arriba considerábamos que estaba putrefacto.

Nerio Barberis: Lo importante que yo recuerdo del grupo de Buenos Aires es que no todos eran militantes del PRT. Era gente que simpatizaba globalmente con lo que estaba pasando pero nada tenía que ver con la organización política. Simpatizaban con Cine de la Base y la posibilidad de proyectar las películas que se filmaban, con este fenómeno de documentar la realidad. En Buenos Aires llegamos a ser quince. Recuerdo un grupo de ocho personas que eran Cine de la Base en Córdoba, por ejemplo.

Álvaro Melián: Había dos franceses, que eran profesores en la carrera de Cine de la Universidad de Córdoba. Yo viajé varias veces, hacíamos cosas juntos pero políticamente eran independientes. Varias veces les pasamos material y cuando nosotros filmamos algo allá, ellos nos apoyaron.

Juan Greco: En Córdoba recuerdo que hicimos un encuentro, al que fue gente de todo el país que adhería a Cine de la Base: había gente de La Plata, gente de Tucumán... y, bueno, toda la gente de Córdoba, que eran bastantes. De aquí fuimos Nerio y yo, y recuerdo que se escribieron algunas cosas específicamente para ese encuentro.

La idea, que había sido de Raymundo, era ver cómo podíamos tener un funcionamiento orgánico, crear una red de Cine de la Base. Porque en el interior había muchos menos recursos de los que había acá, lo que hacían lo hacían por la militancia y por el amor al cine. Primero había que ver qué era lo que se estaba haciendo en cada lugar, es decir, contar las experiencias de todos. Se aprendió muchísimo, porque en la mayoría de los casos las experiencias no tenían nada que ver con lo que pasaba en Buenos Aires. Y en una segunda instancia se trataba de ver de qué manera podíamos con-

tribuir para que no se dependiera tanto de Buenos Aires, que pudieran autogestionarse, digamos. Ellos ya hacían sus propias proyecciones y había que ver de qué manera darles una mano para que pudieran hacer sus propias películas.

Fue una de las experiencias más lindas que me tocó en aquellos años. Fue espectacular. La gente era maravillosa y había una solidaridad...

Jorge Giannoni: Se discutían temas ligados a la difusión y a la mejor eficacia de la distribución de los materiales; [ver] si los programas que nosotros armábamos les servían. O sea, tratar de darles también una incorporación, porque mandarles de Buenos Aires todo impreso el programa y las películas, nos parecía un poco autoritario.

Nerio Barberis: Cuando se produce el desarrollo de Montoneros también se produce una ruptura: Cine Liberación se queda como Cine Liberación y un grupo de cineastas se liga entonces a lo que se conoció como los grupos especiales de Montoneros: Juárez, Cedrón, [Pablo] Szir... Y había otra gente ligada a ellos. Pero ellos ya no eran Cine Liberación. El diálogo con Cine Liberación queda roto en 1974 y se rompe básicamente cuando en Canadá, en un encuentro de cine (creo que Solanas es el que lo plantea), dicen que en la Argentina hay un gobierno popular y hay que apoyarlo. Ya entonces la Triple A había liquidado a Silvio Frondizi y nuestro sector planteaba que el fascismo estaba dirigido desde el Estado, así que desde entonces se produjo una ruptura irreparable con ellos.

Jorge Giannoni: Ya a mitad del '74 se pudrió todo porque no había diálogo y era muy sectario. Hay que tener en cuenta que hubo una transformación también en los sectores revolucionarios del peronismo, porque Firmenich [al principio] no era nadie hasta que empezó a hegemonizar porque Quieto cayó, porque cayeron los líderes históricos, como Osatinsky,⁶³ como todos con los que había una referencia sobre estas cosas...

Cuando apareció Firmenich vino una sectorización y el que no era de la orga de ellos estaba afuera. Antes era mucho más fácil el diálogo con los demás. El Negro Quieto desaparece de Capital y después aparecen estos otros que eran el dogma. Además establecen los grados militares, y son capitanes y tenientes, y los demás se tienen que cuadrar cuando les dan la orden. Entonces, pero ¿qué carajo?... Echamos a los militares y ahora estos son militares...

Germán Salgado: Mi contacto con Cine de la Base fue a mediados del '74... Antes estaba en otro club del que después no quedó nadie, salvo Ismael Viñas.⁶⁴ Me incorporé porque un par de años antes había estado garabateando un guión sobre la historia política argentina pero desde un ángulo, digamos, más de izquierda. Era una obra así, muy ambiciosa, era como filmar la Biblia. En un momento tuvo visos de poder hacerse, pero luego se aceleraron demasiado las cosas. Yo me fui del otro grupo con un amigo, sabía algo de Cine de la Base y le pedí a este amigo mío que me hiciera el contacto. Había un acto en el Congreso, antes de la muerte de Perón, y me dijeron: "Andá, que te van a contactar". "Pero en el Congreso debe haber, no sé, veinte mil personas... ¿Cómo me van a contactar?" "Vos andá", me dijeron. Y bueno, fui, y estaba como un pavote ahí parado y aparece Juanita, nos saludamos y fue una sorpresa, porque yo la conocía con Raymundo de haberlos visto en la Asociación de Cine Experimental, unos diez años antes. No sabía que estaban en Cine de la Base.

Juan Greco: Germán funcionaba además como una especie de productor, la cara legal... Viajaba a festivales, podía presentar la película. Cumplía una función empresarial.

Yo tenía una librería. Un día Germán me encargó al hijo, que estaba muy pasado de rosca en la juventud guevarista y lo tenía preocupado. Me dijo: "Juan, si Hugo acepta, ¿por qué no lo tomás en la librería y que labore ahí...? En todo caso le pago yo".

“No, no. Si trabaja con nosotros le vamos a pagar.” Así que el hijo de Germán se vino a trabajar a la librería.

Germán Salgado: Teníamos una reunión por semana, de tipo político, pero aparte de las coincidencias ideológicas éramos muy amigos, así que nos veíamos, nos reíamos mucho. Las reuniones políticas normalmente eran en casa de Raymundo, muy temprano, a las cinco de la mañana, por el tema de la seguridad. Él tenía un departamento en Federico Lacroze y Luis María Campos, piso 22.⁶⁵ Me acuerdo porque una vez tuve que subir el proyector por la escalera porque no andaba el ascensor.

Juan Greco: Se hablaba sobre lo que había pasado en esa semana, un hecho militar o un hecho político, y había una bajada de línea, si el partido había tomado alguna posición con respecto a algo de eso. A veces teníamos temas muy puntuales, se analizaban y se discutían los editoriales de “El combatiente”...⁶⁶ Y después se trataban las cosas prácticas, lo que tenía que ver directamente con las proyecciones: se organizaban, se atendían los pedidos, se decidía quién iba, quién coordinaba el debate.

Nerio Barberis: Las exhibiciones fueron disminuyendo en la medida en que empezó la represión, ya no era tan fácil agarrar un proyector, ir... te cagaban a tiros. Una vez casi me matan en el Bajo Flores proyectando *Informes y testimonios*: cayó el C. de O. [Comando de Organización], un comando del peronismo, atacó la proyección a tiros y salimos corriendo con un compañero, por la villa. A él le rozó la frente una bala. Hasta que llegamos al auto fue una experiencia bien interesante, que demuestra por qué lo hacíamos: la gente nos conducía. Había una señora que decía “Por aquí, por aquí, por aquí, vaya por allá”. Llegabas a un lugar y otro chico te decía: “Para allá, para allá...”. Te iban conduciendo por la villa para que te fueras y no te pasara nada. Esto no era una imposición, la gente quería: había una relación con los lugares donde nosotros íbamos a proyectar, con la gente que nos manejaba. Hoy es fácil hablar, pero había una representación de la

clase obrera, de los trabajadores, en la política que ejercían las organizaciones.

Pero fíjate cómo era Raymundo: llegamos a su casa después de la aventura con el C. de O. y le contamos: “Nos escapamos de pedo, casi nos matan”. Y él dice: “¿Y el proyector? ¿Y la película?”. “Y... los dejamos.” “¿Son unos irresponsables! ¿Cómo van a abandonar el proyector? ¿El proyector no se abandona nunca!” “¿Pero por qué no te vas a la puta que te parió? ¿Casi nos matan!” Así era. Era durísimo, pero con esa dureza garantizaba las cosas. Mientras nosotros decíamos: “Bueno... quizá podemos...”, él decía: “Sí, lo hacemos”. Era un tipo muy difícil, con muchos conflictos, muy neurá y absolutamente apasionado. Por eso había gente que no lo quería nada. También tenía un humor sarcástico, brillante.

Manuel Gaggero: Después del quinto congreso del FAS la Triple A comenzó a golpear sobre los sectores que estaban en la política legal, en la superficie, y entonces la actividad del FAS se fue reduciendo y aumentó la del PRT. El frente de cultura quedó vinculado al Partido, integrado incluso por gente que no estaba en él pero que simpatizaba o tenía algún grado de coincidencia. Creo que era complicado, tanto para Raymundo como para cualquiera que tenía una actividad en cultura, mantener ese nivel de exposición tan alto y a su vez tratar de salir indemne de la acción de la represión, que con el tiempo se volvió cada vez más intensa y de pronto empezó a golpear en todos lados. Filmar en la clandestinidad y además exponer lo que se hacía... era muy complicado.

AUSTRALIA (1974)

Germán Salgado: Raymundo viajaba mucho, iba a festivales. Y la crítica que le hacíamos era que hablaba demasiado. Iba a

Puerto Rico o a Australia y enseguida sacaba la banderita roja. No tenía sentido tanta demostración...

Era muy, muy neurótico. Yo me debo haber peleado un millón de veces con él. Era un poquito déspota, pero en un buen sentido. Nos peleábamos, me mandaba a la mierda, y al rato me llamaba por teléfono y hablábamos de otra cosa. Tenía una gran relación con él, aunque yo era diez años mayor. Estaba totalmente convencido de que la revolución era posible, factible, y que iba a llegar a buen término. Era una de sus tantas ideas fijas. Pasaba lo de Tucumán y yo le decía: "Eso de 'Territorio liberado' durará un día, dos días, tres días... Pero los van a hacer desaparecer del mapa". Estábamos en lo mismo, digamos, éramos colegas de causa: yo también creía en la revolución. Pero él la veía muy factible, mucho más que yo. Era un optimista total. Él le ponía el escudito al primero que encontraba. Charlaba contigo y a los cinco minutos... "¿Querés ser de Cine de la Base?" Paf. Yo exagero mucho, pero tenía esa clase de personalidad.

Juan Greco: En junio de 1974 había un Festival en Australia, en Sydney. Raymundo iba a ir. Hubo una reunión en mi casa en la que lo agarramos y le pedimos que no jetoneara, que no bajara línea política, que llevara la película pero que se cuidara mucho, que mantuviera un bajo perfil. Ya estaban las Tres A, estaba pesado, y aquello era un festival de cine, no un congreso partidario. "Sí, sí", nos decía, nos trataba de boludos. "¿Qué me va a pasar?" Y bueno, así se fue.

Alejandra Lamas: En el festival del '74 conocí a Raymundo porque fue a presentar *Los traidores*. Recuerdo que la película impactó por el tema, tuvo aceptación, pero había otras películas de mayor factura en el festival. Él mucho inglés no hablaba, se defendía pero lo hablaba tipo indio, así que nos presentaron. Yo soy argentina, pero primero estuve dos años en Estados Unidos y luego viví cinco años y medio en Australia, porque tengo allí una tía que se casó con un australiano. Desde que se armó, el

Festival de Sydney fue algo bastante impresionante. Como allá, en esa época, si no veías cine en el festival, no veías cine, yo me había ido involucrando con la gente del festival. Nunca formé parte de nada institucional, pero los ayudaba con las traducciones y cosas así. Llegó *El espíritu de la colmena*⁶⁷ sin subtítulos, por ejemplo, y yo tuve que hacer una traducción simultánea para tratar de que alguien entendiera algo.

Poco después de que nos presentaron, Raymundo vino pidiendo socorro porque la mina que hacía las relaciones públicas del festival lo perseguía por todos los rincones. Nos enganchamos *ipso facto*. No me sedujo el discurso de la revolución, me sedujo él. Era un tipo de una enorme ternura. Fue particular, porque lo conocí en un contexto absolutamente desprendido de la realidad política argentina. Atravesamos juntos todo el festival, nos dormíamos viendo las películas rusas... Creo que justamente el hecho de que yo no estuviera insertada en la realidad cotidiana argentina le permitió un momento para abrirse, un momento de descompresión, de hacer lo que tenía ganas sin las presiones políticas ni las presiones del lugar. Cuando viajás te sentís como si cortaras todas las ataduras y él venía de un divorcio traumático con Juanita, que había sido algo complicado, difícil... Siempre se sintió muy culpable por no estar permanentemente con Diego, amaba a Diego. Todo eso lo conflictuaba. Pero, claro, de viaje, desprendido de esa realidad, se encontró conmigo y se descomprimió. Venía agobiado, apelmazado, y de repente empezó a sentir cosas.

Durante un período, su estadía en Australia estuvo cubierta por el festival; después se vino a quedar a casa y yo le iba posponiendo las reservas. Incluso fue hasta Nueva Guinea y volvió, con cuentos maravillosos de su encuentro con un jefe, que no quiso hablarle porque lo tomó por norteamericano y le dijo que él no hablaba con imperialistas. Por ahí tengo una máscara que me trajo de Nueva Guinea.

Juan Greco: De todos lados él traía cosas, te mandaba postales... Un día, timbre, cartero, un sobre grande. Lo abro y era el catálogo del festival de Sydney. Lo entro a mirar... y adentro estaba, por la Argentina, Raymundo Gleyzer con *Los traidores*, con una foto de filmación con la cara de Raymundo y otra en la que aparecía con Víctor [Proncet]. Yo me quería morir. Por dos cosas: primero, porque se cagó en todo lo que le dijimos; segundo, porque ¿a título de qué nos mandaba esto a casa? Te abren el sobre, hay una película argentina y te relacionan enseguida. Solo eso podía ser jodido. Fue una imprudencia muy grave.

Alejandra Lamas: En total habremos estado juntos un par de meses. Al final se fue, tocando varios lugares: estuvo en Indonesia, en Bali, pasó por Estados Unidos y volvió a Buenos Aires. Entonces empezamos a escribirnos.

Juan Greco: Cuando vino, lo queríamos matar. Teníamos un odio, una bronca... Tuvimos una muy larga charla, él hizo su mea culpa. “¿Qué va a pasar, boludo?”, te decía. “¿Qué va a pasar?”

Pero no le dijimos todo lo que le dijimos para cuidarnos nosotros; se lo dijimos por él, para cuidarlo a él. Porque lo digo objetivamente: Cine de la Base era él. La cosa funcionaba porque todo giraba alrededor de Raymundo. Él era el que le dedicaba veinticuatro horas por día a esto. Yo laburaba en la librería y todo lo que hacía por la militancia lo hacía sacándole horas de tiempo a la librería y a mi familia. Raymundo no, vivía para la militancia.

Alejandra Lamas: A fines de septiembre yo viajé a Chile, con intención de venir a Buenos Aires, visitar a Raymundo y ver cómo estaba la cosa, si me quedaba o no me quedaba. Cuando llegué a Chile, un desastre, porque la DINA me secuestró durante veinte días; por suerte yo había entrado con documentos australianos y entonces la embajada australiana intervino e hizo lo que nunca hubiese hecho la embajada argentina. Me deportaron a

Lima, de ahí bajé a Asunción y de Asunción vine a Buenos Aires. Raymundo me fue a buscar al aeroparque. Después volví a Australia brevemente para arreglar mis papeles y mis cosas y en Navidad me vine para acá a vivir con él.

El entorno en que nos habíamos conocido era muy distinto de lo que se vivía en la Argentina en aquel momento y encima yo venía de vivir siete años en la estratósfera. Él era un tipo absolutamente comprometido. Así como afectivamente se comprometió conmigo de entrada y en el momento en que eso se dio éramos los dos y nada más, estaba absolutamente comprometido con su militancia política acá. En algún momento él me invitó a compartirla; llegó a concertar un encuentro con una tercera persona, que al final nunca llegó. Yo le expuse mis dudas enormes sobre el tema de la violencia como camino. Ni siquiera estoy de acuerdo con la pena de muerte, porque pienso que desde el momento que abrís la puerta para matar a alguien, desde algún lugar vas a justificar la próxima muerte. Yo lo sentía así. Y esto jamás lo irritó. Raymundo estaba en la barricada desde chiquito. Yo creo que su empuje no tenía que ver con nada deportivo sino más bien con la calle. Se ganó la vida desde siempre. Lo único que tenía era su cultura judía y su cultura revolucionaria. Yo percibí que trataba de lograr que el hecho de ser judío no fuese algo que lo condicionara. Trataba de trascenderlo, y creo que en ese sentido también fui una especie de salida.

ME MATAN SI NO TRABAJO Y SI TRABAJO ME MATAN (1974)

Nerio Barberis: Raymundo era un cineasta abierto, un cineasta que tenía preocupación por el lenguaje. Pienso en la presencia de Pedro y Pablo cantando la *Marcha de la Bronca* en *Los traidores*, en esa especie de videoclip político que hizo con el Cordobazo. Era un tipo audaz, que buscaba un lenguaje particu-

lar para penetrar, para que haya comunicación. Él decía: “Este lenguaje la gente lo entiende. No quiero hacer un desafío en el lenguaje. Quiero que el desafío esté en la historia que quiero contar. Entonces, para eso, uso un lenguaje de comunicación probada”. Elegía todas esas cosas porque le gustaban a él. *Me matan si no trabajo* es un cortito maravilloso. En una fábrica en la que se funde plomo hay una huelga, una olla popular, porque se están muriendo de saturnismo, por las malas condiciones de la fábrica y qué sé yo. Y fuimos a filmar con Raymundo y a hacer entrevistas a la gente, esto y el otro.

Juan Greco: Era una fábrica de acumuladores de autos, INSUD, que trabajaban con el plomo y estaba el problema del saturnismo. Se había muerto pila de gente, otros habían quedado tuberculosos, estropeados...

Esa película la coordinamos esencialmente Álvaro, Nerio y yo. Se filmaba cuando se podía y como se podía. Se filmó incluso la última aparición pública de Ortega Peña, en la puerta del congreso, cuando salió a atender a los obreros que iban a protestar. Esto habrá sido tres o cuatro días antes de que lo mataran.

Nerio Barberis: Ahí hubo una experiencia muy linda, con un músico del que no recuerdo... ni su cara, pero que era amigo de Raymundo. A él le gustaba mucho cómo cantaba, cómo interpretaba, con una voz así, cascada, rasposa... Fuimos a grabar varios temas a su casa, tocaba en un piano. Y esa fue la música de la película. Quedó ese pequeño documental que está lleno de música, que introduce ese canto...

*¡Y viva, y viva, la olla popular
y nunca, y nunca, tenemos que aflojar!
Ni carne, ni hueso, ni aceite en la sartén;
un poco de agua y polenta de almacén.
Ni un guita, ni un mango, quincenas sin cobrar.*

*Por eso ¿qué hacemos? La olla popular.
El barrio, la gente, nos trae de morfar,
¡y viva, y viva, la olla popular!
Las jetas de algunos nos pueden asustar,
los canas, milicos... ¡que vayan a cagar!
Ni vivos, ni muertos tenemos que aflojar.
¡Y viva, y viva, la olla popular...!"*

Juan Greco: La empezamos a editar en Alex, pero entonces fue cuando Alex se puso pesado, andaban los servos [personal de los servicios de seguridad]... Era poco seguro. Ahí había que tener un "minuto" porque nos avisaban que venían los tipos y algo había que decirles. Entraban, te decían "¡Hola!, ¿qué tal?" y charlaban hasta ver más o menos qué había en la moviola.

Entonces Raymundo consigue un lugar atrás de la pantalla del auditorio Kraft. Conseguimos una moviola más o menos transportable y la instalamos ahí atrás. Para entrar hacíamos todo el teatro, sacábamos una entrada, el tipo nos daba la entrada, se la dábamos al acomodador, nos ubicábamos cerca de la puerta y cuando empezaba la película íbamos atrás de la pantalla y ahí laburábamos. Mucho tiempo nos tocó *Los siete samuráis*,⁶⁸ era un éxito bárbaro. Y era un infierno, porque donde estábamos nosotros estaban también los parlantes, que te mataban. Todos los días escuchábamos *Los siete samuráis*, y la veíamos al revés, atrás de la pantalla. Después de un tiempo ahí aprendimos japonés, sabíamos la película de memoria.

Un día Raymundo cae al Kraft con Alejandra, se pone en director y entra a dar indicaciones: "No, porque acá...". Nosotros habíamos rajado de Alex, nos tragábamos a los samuráis todos los días, y él en pleno romance. "Sí, Raymundo", le decíamos y seguíamos laburando. Pero él siguió con su show y en un momento me puse loco: "Raymundo, andate a la puta que te parió; tomátelas". "Eh, che, no te puedo decir nada..." No era un

necio, se avivaba cuando se pasaba de rosca. Siempre te contaba con alguna joda. Ese día agarró a Alejandra y se fue.

Alejandra Lamas: Lo de Raymundo con Álvaro, Juan, Nerio y Germán era estrechísimo. Además se controlaban permanentemente. Se llamaban para ver si estaban, si habían llegado a los lugares, que esto, que el otro. Era la gente que más veíamos. Y también veíamos bastante a su familia, era muy familiar.

Veía al padre, pero siempre hablaba de él con dolor. Se sintió bastante abandonado por el viejo. Creo que había una cantidad de cosas en que concordábamos, porque yo sentía lo mismo respecto a mi viejo. Cuando me ocurrió lo de Chile, mi viejo se hizo el boludo y Raymundo le dijo que se fuera a la puta madre que lo parió...⁶⁹ También hablaba mucho de la diferencia de edades que tenía con la hermana, y de la madre. Sara es un personaje. En un homenaje que le hicieron a Raymundo en UTPBA, dieron *México...*, y fueron Sara y Greta. Cuando terminó la función la fui a saludar, y lo primero que me dijo fue: “¿Te casaste?”. “No, Sara, no me casé.” Y entonces me dice: “Qué mal le fue a Raymundo, ¿no?”.

UNA VIDA NO BASTA (1974-1975)

Bebe Kamín: Yo había trabajado muy bien como técnico, había reunido un poco de dinero, así que empecé a proyectar la filmación de *El búho*, mi primer largo. La película, de alguna manera, la generé con Nerio y él me propuso convocar a Raymundo, que tenía una Arri. Así la hacíamos en 16 mm y Raymundo podía ser el cameraman; hacíamos un paquete, digamos. Y efectivamente, lo hablé con él, aceptó e hizo la cámara de *El búho*.

Esa experiencia fue la de mayor contacto que tuve con él en lo personal. Jamás llegué a ser amigo suyo. Creo que chocábamos en algún lugar, desde el punto de vista de la personalidad de ca-

da uno. A mí había cosas de él como tipo que no me gustaban, y yo estoy seguro de que a él le pasaba exactamente lo mismo. Tenía un aspecto así... un poco... soberbio. Yo sentía que mi rol de director en *El búho*, él no lo tomaba en serio. En retrospectiva, pienso que algo de razón tenía, porque era mi debut. Yo jamás había dirigido nada, ni siquiera un corto, y ya estaba haciendo un largo. Tenía mis ideas, pero como las tiene cualquiera: creo que se ve mucho en la película, que en algunas cosas no tenía la más puta idea de nada y que había otras cosas que las jugué bien. Pero la idea que tengo de esa película es que fue como el paso de la frontera, de antes de haber filmado a después de haber filmado.

Raymundo, en cambio, ya había hecho películas, ya tenía experiencia de director y tenía ideas cinematográficas claras. Tenía mucha convicción: lo que él hacía estaba bien. Y estaba bien en serio. Había dirigido actores... que en esa época había que bancársela para dirigir actores. Nunca me faltó el respeto, ni dejó de hacer las cosas que yo le pedía, ni me sugirió de mal modo las cosas que se le ocurrían a él. Pero al mismo tiempo yo sentía que él estaba haciendo eso porque no tenía otra cosa que hacer, ganaba unos mangos y preparaba lo suyo que era “lo que iba a valer la pena”. Yo tenía esa sensación. Así que tuvimos una relación buena pero distante, fría. Y además había tenido un rechazo de mi parte, lo de no intervenir en *Los traidores*. Pero en *El búho* él cumplió perfectamente con todo. Además creo que la cámara de *El búho* es realmente muy buena, el trabajo de él me gustó mucho. Incluso diría que se deschavetó, en el mejor sentido, porque había una escena con Virginia Lago que estaba saliendo muy emotiva y en la que él entregó de sí algo que no estaba previsto: tres tomas que van en *zoom* hacia Virginia que se mira en el espejo. Había una tensión emotiva tan fuerte que él solo llega con el *zoom* hasta el máximo posible, saca de foco y vuelve a poner en foco. La verdad que me encantó. A nivel profesional era un

tipo que conocía muy bien la cámara. Era “parte de su cuerpo”, ¿no?, esas cosas que se dicen de los buenos cameraman. Cuidaba muchísimo todo, era muy severo con sus asistentes para estar seguro de que todo estuviera perfectamente bien.

Alejandra Lamas: Yo debo decir que conmigo nunca fue arrogante, quizá era arrogante desde una posición ideológica. De repente, con el que no estaba de acuerdo con él, tenía actitudes así, muy definidas. Pero creo que era solo en esos casos, cuando la ideología se imponía. Benjamín, por ejemplo, era militante del Partido Comunista, Raymundo no, y tenían grandes discusiones. En eso sí era arrogante. Pero hoy creo que hubo un Raymundo personal, familiar, y un Raymundo cineasta: el cine que hizo es mucho más abierto que su discurso personal. Su cine tuvo la amplitud que no aparecía en su discurso, o por lo menos en su discurso del último año.

Y de repente, a Diego lo malcriaba, nunca fue firme con él. Diego lo dominaba absolutamente; estaba comiendo, no sé qué le decía Raymundo de la comida y Diego lo miraba fijo y le tiraba la cuchara al piso. Paf. Y yo decía: “Le tenés que poner límites”. Y él: “No, pobrecito, no entiende”. ¿No entiende? A los dos, tres años Diego era una luz. Pero Raymundo tenía esas cosas, cosas de ídishe papa. Yo le decía: “Miralo al revolucionario, criando al chico como un burgués”. Una vez fuimos a Valeria del Mar con Diego y mientras él corría como un condenado por todas partes, Raymundo no podía quedarse tranquilo, por miedo a que al chico le pasara algo. Yo le decía: “Raymundo, Diego está a diez metros; si se cae, en dos minutos hacemos así y lo sacamos del agua”.

Diego Gleyzer: Un día yo estaba con él en su departamento de Lacroze y el plan era hacer hamburguesas. Me puso en una sillita cerca de la cocina para que yo viera lo que él hacía porque al fuego no me dejaba ni acercarme, y puso las hamburguesas en la sartén. Pero cuando las daba vuelta con la espátula se le des-

hacían, no podía darlas vuelta enteras. Yo lo miraba y le decía: “Pero no es así, mamá no las hace así”. Y él, que no, que era así, que ya le iban a salir. Hasta que al final se cansó, agarró el teléfono, llamó a mi vieja y le preguntó: “¿Pero cómo mierda hacés vos las hamburguesas?”. Ella entonces le dio algunas instrucciones y así pudimos comer algo.

Bebe Kamín: Ya en el '75 Raymundo radicaliza sus posiciones, deja de recorrer el camino que normalmente hubiera significado su afirmación como director de cine, y profundiza más en su rol militante. Parecía que cada vez estaba más preocupado por realizar materiales que pudieran incluirse dentro de lo que sería la línea política del PRT. Recuerdo también que viajaba mucho, que iba y venía, que tenía muy buenos contactos internacionales... Que fomentó mucho su pertenencia a lo que eran los “cineastas latinoamericanos”, en conjunto, que en ese momento tenían una presencia muy fuerte.

Ya no nos veíamos casi nunca y de repente me encuentro con que tengo que filmar *Adiós Sui Generis*, y necesito tres cameraman. Realmente él había demostrado que era un buen cameraman, así que era lógico que lo volviera a llamar. Y creo que en *Adiós Sui Generis* es la mejor cámara. Había tres muy buenos: Aníbal Di Salvo, Brian Welsh y él. A Brian y a él en particular les adjudiqué la responsabilidad de que ellos vieran qué era lo mejor para tomar porque yo no tenía forma de controlar lo que hacían. Y realmente el trabajo de Raymundo fue excelente. Además lo hizo con mucha alegría; a él le gustaba mucho lo que era la pertenencia al sector técnico del cine. Recuerdo como una cosa de gran felicidad por parte de Raymundo cuando se despegaba de todo su mandato mesiánico y se transformaba en un tipo como cualquier otro, pero totalmente identificado con lo que hacía, con la profesión. Y en ese sentido fueron los mejores momentos que yo viví con él, cuando se lo veía involucrado en la filmación, en la posibilidad del registro, del juego, de la imagen.

Todo eso a él lo transformaba en un tipo evidentemente feliz.

Germán Salgado: Raymundo filmaba mucho y en el medio de las actividades de difusión política nos enseñaba a manejar la cámara. Recuerdo que el acto en el que Isabel cedió provisoriamente la presidencia a Luder, por ejemplo, lo filmamos. O un acto de todo el gorilaje en el Luna Park, con Rojas, Borges, Alsogaray... Me acuerdo que un amigo mío, de mi juventud, me vio ahí, me llamó dos o tres días después a casa y me dijo: “¡No sabía que vos eras de los nuestros!”. Otro lo filmamos subidos a un árbol, en la Plaza de Mayo. En la provincia de Buenos Aires el gobernador era Calabró, que era un peronacho infame pero se le había retobado un poco a Isabel. Entonces ella hizo un acto, en la Plaza de Mayo, y la consigna política más sutil del acto era “Calabró, Calabró, la puta que te parió”. Se filmaba de todo, para tener material.

Nerio Barberis: En cierto momento hubo más sensatez en el Partido que en nosotros. Recuerdo que alguna vez planteamos la necesidad de registrar el combate en Tucumán, y nos sacaron cagando. Nos dijeron que ni nos acercáramos.

Jorge Giannoni: Acá en el Dock Sud la Unión de Vecinos del lugar había hecho con chapas de cinc un techo y había puesto unos banquitos para proyectar las películas. Entonces, una vez fuimos con Raymundo ahí y quedó loco. Dijo: “Pero estos son los cines... Tenemos que hacer los cines así, ponemos un techo, los bancos y hacemos una cadena de cincuenta, en todo el país...”. Porque, bueno, en esa época parecía todo fácil y [él] deliraba un poco con eso. No llegamos a hacerlo. Todo se precipitó muy violentamente.

Jorge Santamarina: Otra cosa que quisimos hacer fue utilizar la fotonovela. Se leían muchas fotonovelas entonces, así que Raymundo quiso tomar la idea y hacer una fotonovela con *Los traidores*. Y también estimular a que la gente hiciera una fotonovela con sus propias historias. No se pudo, el tiempo no lo per-

mitió, pero lo de tomar la fotonovela como género popular era una idea que estaba presente.

Juana Sapire: Raymundo decía que había que hacer una fotonovela con la historia de *Los traidores*. En eso empezamos a trabajar Santamarina, otro compañero y yo, seleccionando fotogramas de la película y redactando los epígrafes. Habíamos avanzado bastante. Era una buena idea, tenía que ser una publicación barata, que la gente pudiera leer en el colectivo, como se leían otras fotonovelas o la "Patoruzito".

Raymundo Gleyzer: "Cuántas mujeres nosotros vemos en las casas, mientras se están secando el pelo o qué sé yo, leyendo su fotonovela. Y cuántos obreros, mientras van de regreso a sus casas en los trenes o en los ómnibus, leen su fotonovela. Y es un desastre. Leen toda clase de porquerías. Bueno, que lean *Los traidores*. Y como cuesta barato, y es una historia amena, hay un romance... bueno, la ideología entra también por ahí. Nosotros creemos que todos los elementos son válidos. Así también la fotonovela y todos los medios de propaganda.

"O el videotape. El videotape me parece muy importante. En todas las casas más o menos hay aparatos de televisión, de manera que se puede llevar la cinta y pasar cine militante, cine que sirva a la lucha. Es más detectable una persona con un proyector que con un videotape, que inclusive se puede borrar si llega la policía".⁷⁰

Juan Greco: Es que Raymundo era una topadora, era una máquina de generar cosas: "Che, ¿por qué no hacemos...?". Y algunas cosas se podían hacer y para otras no hubo tiempo. Pero él era así, producía constantemente.

Él motorizó bastante una serie de reuniones que teníamos con delegados de fábricas, con militantes obreros, para hablar de cómo podían utilizar el cine de un modo político. Hablábamos de técnica, tratábamos de que tuvieran por lo menos una cámara de súper 8 para que un tipo registrara desde adentro de la fá-

brica cuando tenían quilombos, actos o reuniones. Es decir, crear grupos de cine de obreros, que no dependieran de nosotros.

Yo estaba trabajando en la idea del laboratorio ambulante, algo que a él le interesaba mucho y que ya habían hecho los vietnamitas. Un laboratorio cinematográfico que se pudiese armar en cualquier lado, para no tener que pasar por Alex. Tenía que ser un modelo muy simple y de bajo costo, que se pudiera mandar a todo el país. Trabajé bastante tiempo en eso, hubo planos y algunas cosas de tornería que hicimos, pero no llegó a haber laboratorio.

También hablamos bastante sobre un segundo largometraje, *Redoble por Rancas*, sobre el libro de Manuel Scorza. Me dijo que había hablado ya con Scorza y que le había dado el visto bueno para hacerlo. Pero nos pisaba la historia, no había tiempo, no hubo tiempo para un montón de cosas.

Alejandra Lamas: Raymundo era un intelectual, pero no intelectualizaba demasiado. O por lo menos no intelectualizaba el cine que veía. Él vivía, miraba todo con ojos cinematográficos. En la época que estuvimos juntos era un enloquecido de Woody Allen. Moría de risa con sus películas. Y creo que le gustaban los buenos films americanos por una cuestión de ritmo, de narrativa.

Una vez me describió un partido entre dos equipos de fútbol que aparecieron en un campo de deporte al que había ido con Eduardo [Mignogna]. Veía algo raro en ellos pero tardó bastante en darse cuenta de que lo que pasaba era que eran todos ciegos y los únicos que veían eran el réferi y los arqueros. Ese cuento era desopilante y él te describía con precisión todos los detalles, los tiempos... Por ejemplo, parece que sentían la pelota porque tenía chapitas, y cuando estaba en el aire nadie sabía dónde carajo había ido a parar. Pero en el momento que tocaba el suelo, salían corriendo todos juntos para el mismo lado a bus-

carla. Todo lo veía así, con esa exuberancia, con humor... con una actitud para nada intelectualona. Era un tipo que tenía un lenguaje sencillo, directo.

No le interesaba el fútbol. Una vez fuimos a River a ver River-Chacarita. Supongo que no era de Chacarita, pero no sé. No sé si fuimos a ver a River o porque él tenía esa cosa de que le gustaba ver. Ver todo. Otra vez fuimos al hipódromo y él les daba letra a los burreros para que se engancharan y hablaran, de las apuestas, de los caballos...

“¿VOS TAMBIÉN TE VAS?” (1975)

Homero Alsina Thevenet: El caos social argentino ha sido un largo y duro proceso, que no pudo ser corregido por sucesivos gobiernos militares ni democráticos. Algunos episodios trascendieron a la prensa internacional, como el Cordobazo (1969), el secuestro y asesinato del ex presidente Aramburu (1970), la masacre de Ezeiza cuando regresó Perón (1973). Pero solo quienes hayan vivido en la Argentina durante el inmediato gobierno peronista podrán entender hasta dónde fue recibido con alegría el golpe militar de Videla y otros (marzo 1976), sin adivinar a su vez que ese sería el comienzo de la más criminal represión conocida por el país en toda su historia. A la actividad guerrillera anterior se sumó durante 1974-1975 una cadena de asesinatos, secuestros, atentados contra diarios y personas, que en buena medida fueron la obra de las Tres A, un grupo ilegal, sin sede ni estatuto, empeñado en matar a izquierdistas, incluyendo a aquellos hombres de la izquierda (como los Montoneros) que habían colaborado para que Perón volviera al poder. Las divisiones internas entre todas las facciones harían imposible fijar líneas de ideología o de conducta, porque la amenaza del crimen o del forzado exilio afectó por igual a políticos, industriales, dirigentes obreros, estudiantes.

En ese clima de confusión y de terror operaron también los sindicatos, devueltos desde 1973 a alguna forma del poder, al provocar huelgas y ejercer muy variadas presiones sobre políticos. Y dentro de los sindicatos se produjeron también las luchas por ese poder, que en el caso suponía el manejo de enormes sumas de dinero. Su consecuencia fue la corrupción de muchos dirigentes sindicales, acusados en sus propias filas por “entre-guismo” de los movimientos obreros, mediante acuerdos clandestinos con industriales y gobernantes. Las acusaciones de corrupción no eran un fenómeno nuevo y han proseguido por cierto hasta el gobierno Menem, pero su mejor demostración fue entonces el asesinato de dirigentes sindicales como Alonso, Vador y José Rucci, tres episodios que mantienen hasta hoy su cuota de misterio. Igual que Ezeiza en 1973 o que los atentados antiisraelíes de 1992 y 1994, en la Argentina los crímenes no se aclaran. Leyes, decretos, fallos judiciales y tenaces silencios han protegido y protegen a criminales y delincuentes de todo orden. Hoy se sabe que José López Rega fue el jefe de la Triple A, pero nadie llegó a ponerlo preso. Aun más grave es que los peronistas procuren disimular que López Rega fue mano derecha de Perón y que sin él no habría llegado a su macabra ejecutoria.

Juan Greco: A mí el PRT me defraudó en muchas cosas. Dibujaban cosas para afuera y después querían que nosotros también las creyéramos. Hubo mucho enmascaramiento con lo que estaba pasando de verdad en Tucumán, y uno sabía, tenía información. Yo como militante no me podía tragar esas cosas. Tengo mucha bronca por no haber sido más duro en estas cuestiones, en ese momento.

Walter Tournier: Yo de alguna manera era un periférico del MLN (Tupamaros). En el '74 me agarraron, estuve tres meses preso, me soltaron y me fui a Buenos Aires. El clima era terrible. Llegué el día que murió Perón, creo que fue el 1° de julio. Lle-

gué sin nada, empecé a ver algunos amigos... lo que quedaba del MLN trataba de organizar algo. Me acuerdo que iba con la idea de tener dos reuniones: una con la gente del MLN y otra con la gente de Cine de la Base. Porque con los de Cine Liberación había otra onda, ellos estaban en otra cosa, eran muy... no sé... peronistas. Así que el lazo natural nuestro allá era Cine de la Base. Incluso recuerdo que les dimos a ellos algunas de las películas que pudimos sacar de Montevideo.

Y de Cine de la Base, con quien tenía que reunirme era con Raymundo. Nos empezamos a ver, yo no sé con qué periodicidad pero creo que teníamos un día, una cosa así, para vernos. Tuve después algunas reuniones con Cine de la Base pero se hizo muy poco, porque la situación era tremenda... Recuerdo que esas reuniones, más que semiinformativas, no eran otra cosa. Yo le contaba algunas cosas a Raymundo, él me contaba otras, pero nada más porque día a día vos tenías noticias terribles. Y ahí conocí a Álvaro, a Nerio, a Jorge Denti... pero siempre nos reunimos en términos informativos, digamos. Nunca llegamos a hacer nada juntos. Sé que ellos, en aquel momento, hacían trabajos de cine en las fábricas, estaban haciendo la película del saturnismo. A mí me consiguieron un laburo haciendo los carteles del Auditorio Kraft.

En aquel momento el vínculo mío estrecho, fuerte, era Raymundo. El recuerdo que tengo es el de un tipo de una calidez y una solidaridad fuera de serie. Me doy cuenta después con el tiempo de que yo no era nada, era un amigo medio militante, pero nada más. Y él estaba haciendo allá un trabajo impresionante y así y todo se daba tiempo para verme, y después entré a ver, entré a pensar, el valor de él. Me podría haber mandado a otro tipo... Era una cosa muy estrecha, nos veíamos en un boliche, conversábamos un poquito, eran cinco, diez minutos y listo, pero el tipo venía... Me acuerdo bien, sí, de la cara del loco, el día que le dije que me iba. Había decidido irme a Perú y cuando se

lo dije fue como un bajón tremendo que le agarró, como diciéndole: “Cómo... ¿vos también te vas...?”. Respetaba la decisión, pero estaba golpeado. Me acuerdo hasta del lugar, en Congreso... Me impresionó... me quedó el recuerdo de esa cara de él, de tristeza o no sé de qué mierda, pero realmente sintiendo mucho que yo me iba. Y tengo también, me quedó, una impresión de cierta fragilidad, no sé por qué. Viste que hay tipos que son grandotes, fuertes, que al hablar te corroboran esa impresión. Raymundo no, no era un tipo chiquito, pero me quedó esa idea, que después me volvió cuando supe que había caído.

Luis Ángel Bellaba: Un día me hizo llamar Miguel Tato al Ente de Calificación y me dijo: “¿Qué hacés vos en una película del ERP?”. Me explicó que habían capturado una copia de *Los traidores*, no me acuerdo dónde, y que se la habían dado a él para que, como era hombre del cine, identificara a la gente. Le dije que no tenía idea de que fuera del ERP, que estaba ese día por ahí de casualidad y que yo no tenía nada que ver. A mí no me pasó nada pero, bueno, la cuestión es que tenían la película, estaban convencidos de que era del ERP y andaban atrás de la gente.

Hugo Álvarez: A los pocos que tuvieron que quedarse en el país no les ocurrió, tengo entendido, casi nada. El actor que interpretaba a Solís, el obrero que torturan en *Los traidores*, me contó que a él lo habían detectado. Me dijo que se había tenido que presentar en la policía porque estaban chequeando *Los traidores* en las comisarías, fotograma por fotograma. Les explicó que era actor, que no sabía de qué trataba la película, que a él lo habían contratado, etc., etc. No se pueden condenar esas actitudes. Cuando uno salva la vida... Él se pudo quedar en el país por eso.⁷¹

Juana Sapire: Víctor Proncet era bastante visible en la película, ¿no?, y además puso la música y había escrito el argumento. Creo que estuvo preso, pero dos o tres días y después salió, y siguió trabajando sin problemas durante toda la dictadura.

José Martínez Suárez: Recuerdo que una de las personas que había participado activamente en *Los traidores* había tenido que escapar urgentemente al Uruguay, y se había dejado el coche en la calle Lavalle al 1500. Me llamó por teléfono, así que esa noche fuimos a buscarlo con un amigo. Nos sentíamos como en una película de misterio, en un policial: recorrimos el lugar, miramos para todos lados, pusimos la llave, nos metimos adentro del auto y nos fuimos.

Lautaro Murúa: A todos nos costó poco menos que la vida, un gran riesgo, persecución y cosas así. Pero en mi caso, la cosa venía ya de antes. Es más: yo no le atribuiría mi exilio a esa película solamente. No, no. Yo tenía desde antes una muy clara postura antimilitarista y después la tuve contra López Rega y todas esas porquerías que siguieron. Soy antiperonista, siempre lo fui. O no soy peronista, por lo menos. Nunca entendí ese fenómeno fascista enclavado en ese pobre país. Y entonces, por supuesto, no tenía pasión ni por la llamada izquierda ni por la derecha peronistas. Yo estaba en una postura más bien basada en la cosa teórica marxista. Pero nunca entendí qué era el marxismo peronista, por ejemplo, o el peronismo marxista. Nunca entendí a Cine Liberación. Esa cosa teñida, hecha en nombre de un peronismo que se presentaba como un estado de ánimo pero en realidad era un estado de soborno y corrupción que gobernó la Argentina durante treinta años. Es decir, Perón es una figura que yo detesto, que me parece nefasta para el país y que es el causante directo de la ejecución de la represión.

Jorge Giannoni: [En la Cinemateca de la Universidad] hubo prácticamente un año y ocho meses para poder acumular películas, y después hubo que escapar. Porque mataron a Ortega Peña y después empezaron a matar a [todos] los referentes... Y mataron a Mario Hernández, que era el abogado que teníamos en la Universidad. Estaba con nosotros, había hecho todo el reglamento de la Cinemateca. Sacaron la famosa solicitada contra la

infiltración marxista en la universidad, había amenazas... Le dije a Puiggrós: “¿Qué hacemos?”. Me contesta: “No, no; qué nos vamos a ir...”. Entonces le mataron un hijo y nos tuvimos que ir porque nos mataban a nosotros. Puiggrós salió, se quedó Villanueva; a Villanueva le pusieron una bomba. Digamos: en tres meses nos quedamos sin nadie; tuvimos que hacer la valija. A mí el golpe me agarró afuera. Nosotros nos fuimos a finales del '74, principios del '75. Fuimos los primeros...

El archivo de la universidad lo sacamos porque en esa época teníamos convenios con distintas universidades y pudimos ir sacándolo. Hay parte en México, en Venezuela, también en la Cinemateca de Cuba. Perderse no se perdió, lo que pasa es que no está agrupado en un solo lugar.

Hugo Álvarez: Yo había entrado en el FAS, la organización antiimperialista por el socialismo, en la que estaba incluido el PRT. En el Sindicato de Actores fundé una tendencia, adherida al FAS, que es lo que después, supongo, me llevó a ser amenazado. Una madrugada suena el teléfono, me despierto, atiendo y me habla una mujer: “¿Hugo Álvarez?”. “Sí.” “Cuando te encontremos te vamos a reventar.” Llamaron otras dos veces, esa mañana. De inmediato busco contacto con la Asociación de Actores y también con Raymundo, que era mi contacto con el Partido, pero no lo encontré por ningún lado. Finalmente encontré ayuda en otro amigo, me atendió otra gente y estuve guardado hasta que tuve que sacar el pasaporte en el Departamento de Policía. Un día iba por Coronel Díaz y al llegar a una esquina se me cruza un Renault, en el que iba Raymundo. Se me acerca, me dice: “¿Qué hacés, Negro!”. “Con vos estoy cabrero”, le dije. “No, Negro. Perdoname, yo sé que estuve como el culo, te descuidamos... Pero no pasa nada, ¿eh? Hacé de cuenta que te tomás dos meses de vacaciones y listo. Esto pasa rápido.” Yo estaba muy enojado con él. Al final me fui a Perú, hice dos películas habladas en quichua y después, cuando mi seguridad perso-

nal pasó a ser incierta también ahí, con mi mujer optamos por irnos a Suecia.

Juan Greco: Yo tenía todo el material del grupo, un par de cajas con negativos, campeonos, películas terminadas, todo lo de los congresos del FAS, los casetes con los discursos... qué sé yo todo lo que había, pero eran cuatro cajas grandes. Estaban en una casa que yo había conseguido en Flores y ahí se reunía parte del comité central, o por lo menos, todo lo que tenía que ver con cultura pasaba por esta casa. Un día me llaman y me dicen que había que limpiar todo lo que había ahí, así que las tuve que llevar a la mía. Y no podía tenerlas conmigo, era dinamita. Así que lo voy a ver a un amigo, un hombre grande, de unos sesenta o sesenta y cinco años, anarquista de los pesados, muy solidario. Lo voy a ver y le digo: "Alfredo, tengo que guardar unas cosas". "Mirá", me dice, "acá no las podés guardar porque ya tengo tres tupamaros, dos del MID...". Él tenía una serie de contactos y sacaba gente. "Pero no te preocupés que lo arreglamos." Salimos, me lleva por un barrio, Villa Martelli, por ahí, un lugar de trabajadores. Llegamos a una casa, golpea una puerta y sale una señora que era como de *Yerma*, toda de negro, cara hecha a cincel, un pañuelo en la cabeza... "Hola, doña María, ¿cómo le va? Le contesta en gallego: "¿Qué dices, Alfredo?". "Mire, estoy acá con un amigo, tenemos unas cajitas para guardar." Pocas palabras, la mujer...; abre un portón, entro el auto y me lleva a un galpón que había atrás, algo como un cuartito, una cosa así. "Mire, señora", le digo, "yo, lo único que necesito...". "Usted deja esas cajas ahí y puede volver dentro de diez años que van a estar ahí." Y cerró con llave.

Alejandra Lamas: El miedo se vivía, se respiraba. Entonces, cuando simpatizás pero no estás comprometida de la misma manera, es casi insostenible la situación. Digamos que la relación afectiva no alcanzaba, aunque en ningún momento se quebró esa relación. Él se fue comprometiendo más y más y más, y se hizo

imposible, no había lugar para la relación; yo era demasiada responsabilidad para Raymundo. Yo no militaba, así que su responsabilidad con respecto a mí era enorme. Y además había un punto hasta el cual yo llegaba y trazaba una línea porque no estaba de acuerdo. Por eso, en el verano del '76, me fui de la casa. Él necesitaba no tener más problemas y yo era un problema; yo había caído ahí a vivir con él en un momento en el que se estaba jugando su vida. Así que me fui a la casa de una tía y nos seguimos viendo, pero ya no era una cosa de todos los días.

Tampoco el planteo fue algo como "La militancia o yo". En ese momento yo sabía que él no podía separarse de su actividad. Lo que yo podía hacer era preservarme y por eso tomé la decisión de irme, que fue una decisión dolorosa pero que creo que me salvó la vida. A esa altura yo tuve la sensación de que a Raymundo le resultaba dificultosa la relación de convivencia. Y de hecho, lo era. Para un tipo que estaba tan comprometido en la militancia como él, era difícil estar con una persona que no lo acompañaba en eso. Era algo que se interponía, como si tuviera otra mina, otro amor, absolutamente absorbente, que le drenaba energía.

ÚLTIMO VIAJE (1976)

Bebe Kamín: Los últimos meses de Isabel y los primeros del golpe los recuerdo como uno de los momentos más difíciles de mi vida. Esa zona en la que se advertía que toda la fuerza de la represión estaba focalizada en los intelectuales de izquierda, en tipos como Enrique Raab... Tipos de una gran valentía personal e intelectual pero que eran como los primeros en las filas para ser masacrados, los más expuestos.

Alejandra Lamas: El último año lo empecé a ver muy espaciadamente. Él iba y venía mucho. Un día nos encontramos a la

vuelta de mi oficina, yo he trabajado los últimos veinte años en San Martín y Florida, y a mitad de cuadra estaba el bar Augustus. Nos reunimos ahí y me contó que había hecho un entrenamiento de tipo militar... y en ese momento a mí me agarró una angustia... Porque realmente sentí que lo había perdido. No desde lo afectivo, porque hasta la última vez que nos vimos él fue mi mejor amigo, íbamos al cine, charlábamos... Pero esa vez lo sentí absolutamente tomado por la militancia. Fue una referencia suya hecha medio de paso pero se le notaba que venía muy impactado con la experiencia. Pensé que era absurdo: acá hay un cineasta de enorme talento y ¿para qué mierda le están poniendo un rifle en la mano? ¿Qué sentido tiene...? Nos fuimos caminando por plaza San Martín y yo no podía parar de llorar; mientras caminábamos él me consolaba.

Es muy posible que esa cuestión del entrenamiento haya sido un invento suyo, algo surgido a partir de su propio deseo. Casi diría hasta una cosa romántica... Posiblemente haya tenido que ver con esto de no intelectualizar lo que hacía. Lo del cine era algo que surgía de un modo natural en él, lo tenía totalmente incorporado; lo otro posiblemente haya tenido que ver con una necesidad... la necesidad de probarse que si era necesario, también podía... No sé.

Nerio Barberis: En la última etapa, Raymundo no se sentía bien. El hecho de no poder vivir con su hijo lo hacía sufrir mucho.

Greta Gleyzer: El día que asumió la Junta estaba furioso. A nosotros nos habían dicho que Videla era un buen tipo, que era un golpe "bueno". Se puso loco: "¿Vos sabés lo que Videla hizo en Tucumán? Vos no tenés ni idea de quién es Videla".

Benjamín Giser: Hubo errores terribles. Después del caos orquestado que minó la capacidad de resistencia al golpe, la izquierda tradicional calificó a Videla y a la Junta como el sector "moderado" de las Fuerzas Armadas, bendiciendo que el golpe lo

hubieran concretado ellos y no otros sectores supuestamente más reaccionarios.

Greta Gleyzer: Por esa misma época, Raymundo tuvo que operarse de la columna. Tenía muchas molestias; le dolía mucho un pie, apenas podía caminar, así que vio a varios traumatólogos y yo lo llevé a un médico conocido nuestro, muy bueno. Ahí le dijeron que tenía una hernia, algo que le hacía presión en la columna y que no se salvaba de la operación. Me pidió que yo lo acompañara, me pasó a buscar, tomamos un taxi y fuimos juntos. Me dijo que sentía que estábamos distanciados, que no hablábamos los dos solos como debíamos hablar. “Yo hago terapia”, me dijo, “y el analista me indicó que en todo lo que le cuento aparecés vos”.

Humberto Ríos: En 1976, en vísperas de mi viaje a Alemania como jurado en el Festival de Oberhausen, me encontré con Raymundo en el bar de Alex. Estaba por viajar. Aproveché y le dije: “Mirá, Raymundo, por toda la amistad que nos une, por todo lo que hicimos juntos, por favor, no digas más que sos el brazo cultural del ERP”. “¡Eh! ¿Cuándo dije eso?” “Un amigo mío, hace dos días vino a mi casa y me contó que fue a ver tu película en Tucumán, tal día, y que vos dijiste eso. No lo digas más, porque te estás cavando la fosa gratuitamente. Si a vos te gusta hacer pantalla, hacela de otra manera, no así.” Me dio la razón, nos despedimos y nunca más lo vi.

Hugo Álvarez: Mientras estuve en Perú tuve que ocuparme parcialmente de la producción de *Kuntur Wachana*,⁷² una de las películas que hice allí. Nos hacía falta un camarógrafo y recordé que Raymundo tenía una Arri BL. Así que lo llamé a Buenos Aires, me dijo que andaba mal, sin laburo, y le propuse ir a Perú. Le expliqué que mucha guita no había pero que algo era algo. Hablé tres o cuatro veces con él desde Perú para que fuera allá. Quería venir, pero el comienzo de nuestro rodaje se demoró un poco y de pronto le salió un viaje a Estados Unidos por unas semanas.

Juan Greco: Raymundo pasaba a cada rato por la librería, quedaba a veinte cuadras de la casa de él. Un día me dijo: "Juan, me salió un laburo, me voy a Estados Unidos para hacer dos institucionales", no sé para qué empresa me dijo. Sé que era un laburo comercial que no tenía nada que ver con la militancia, no sé si era para una petrolera... "Es buena guita", me dijo. "Voy, lo hago rápido..." Era un alivio, veníamos todos mal de guita.

Al otro día me pasó a buscar y fuimos por Cabildo para comprar pilchas, para que fuera disfrazado de "director". Dos días antes de irse hicimos la última reunión con él. Lo volvimos a cargar a pedos, le pedimos expresamente que no hablara. Dijo a todo que sí...

Nerio Barberis: En alguna medida él era el blanco, la imagen que sintetizaba todo el trabajo que hacía Cine de la Base. Y la cosa se estaba poniendo muy difícil, así que la idea era que se quedara afuera. Le dijimos que no volviera.

Juan Greco: El día antes de su viaje yo lo invité a cenar a casa. Fue inolvidable, porque por lo general tomaba muy poco, bebidas blancas no tomaba nunca. Pero esa noche, me acuerdo que pidió: "Che, ¿no tenés una ginebrita?". Estaba muy contento porque era un buen laburo, porque se iba a descomprimir un poco, iba a viajar. Fue una cena muy especial.

Greta Gleyzer: Cuando se fue, lo acompañamos a Ezeiza para despedirlo. Él le tomó ahí una foto a Diego que después apareció en su departamento. Antes, después del preembarque, se podía ver a la gente cuando entraba al micro que conducía al avión. Entonces le dijo a mamá: "Fíjense si salgo por el otro lado". Salió, lo vimos subir, lo saludamos y se fue.

Raymundo Gleyzer: "New York, domingo de primavera, 1976.

"Queridos Diego y Juana: Aquí estoy en una ciudad muy, muy grande, con muchas lucecitas y muchos autos y muchos camiones con bomberos que pasan todo el día de un lado para el otro haciendo mucho ruido con la sirena.

"Todavía no fui a Puerto Rico y estoy esperando que me llamen por teléfono para ver si realmente voy a P. R. o me voy a Caracas y después a casa.

"Sabés, Diego: siempre pienso mucho en vos y te extraño mucho. Estoy viendo en las casas de juguetes de aquí de comprar algunos lindos juguetes que te gusten y podamos divertirnos cuando yo regrese. Ya falta poquito para que papá vuelva en un avión y vos me vas a ir a esperar y a decirme 'Hola, papi'... y me hagás así con la mano.

"En estos días hizo bastante frío y también llovió varias veces.

"Aquí en Nueva York los chicos no tienen plazas como tenemos en Buenos Aires, así que tienen que jugar en sus casas o en las escuelas o en pequeños parques. Aquí hay muchos chicos negros que juegan a la pelota y se pelean mucho, pero jugando. Cuando seas más grande estoy seguro que te voy a poder llevar conmigo para que conozcas a estos chicos negritos y te hagás amigo de ellos.

"Yo vivo en casa de una amiga de tu mamá y mía, que se llama Susana y que tal vez nos visite en el mes de septiembre.

"El padre de ella, que se llama Bill y la mamá que se llama Helin, se fueron a pasear a otro país que se llama Grecia y que es muy lindo porque hay muchas playas y hay mucha agua para bañarse en el mar, como nos bañábamos nosotros en Valeria o en Villa Gesell.

"¿Qué estás haciendo vos? No recibí ninguna cartita tuya ni ningún dibujito. A ver si te sentás y me escribís un montón de dibujitos así yo me pongo contento porque todos los dibujitos que vos hacés a mí me gustan mucho. Y como también yo te quiero mucho, quiero a tus dibujitos. Yo te mando al final unos míos. ¿Fuiste a casa de la Babi o de Greta y Benjamín? Decile a tu mami que te haga grabar, así me lo mandás y yo me divierto mucho escuchando lo que contás en la grabación.

"Bueno, amorcito: te mando un abrazo fuerte, fuerte y mu-

chos besitos y besotes. Hacele caso a tu mami y no la pongás nerviosa. Chau, escribime. Todo a lo de Susan, ella lo derivará luego, si me voy. Pero es casi seguro (Juana) que volveré en tres semanas más.

"Papá. Raymundo".

Jorge Santamarina: No se había ido con intención de quedarse afuera. Estaba en Estados Unidos para hacer un trámite breve. Pensaba volver. Yo estaba viviendo en Francia, estudiando en el IDHEC, y nos enteramos —no sé cómo— de que lo buscaban. Él no volvía directamente, sino que pasaba por Venezuela y por Brasil, creo. Y lo tratamos de parar. Pero cuando nos contactamos con Venezuela, él ya se había ido y no pudimos avisarle.

Greta Gleyzer: Raymundo no venía de Estados Unidos directamente, pasaba por no sé qué otros países y sé que hizo una escala en Venezuela. Ahí le dijeron que no volviera, que había una situación terrible en Buenos Aires. Él tenía una cierta omnipotencia: "A mí no me va a pasar nada", decía. "¿Qué me va a pasar?"

Germán Salgado: Él tenía delirio por su hijo, Dieguito. Tenía cuatro años y era un quilombero infernal, venían siempre a casa juntos. Ya había desaparecido [Haroldo] Conti y lo llamaron a Raymundo afuera —o él llamó acá— y le avisaron que no venga. Y él dijo: "No, voy dos o tres días, arreglo mis cosas, veo a mi hijo y me rajo". "No seas gil", le dijeron, pero no dio bola. Llegó un viernes, y de Ezeiza vino derecho a mi casa. Le dije: "¿No podrías haber dado una vuelta a la manzana antes de tocar el timbre? Mirá que está la cosa muy fea... No volvés a tu departamento". Es zona medio militar esa de Lacroze, había una cantidad de canas y de milicos...

Juan Greco: Nuestra cena habrá sido en abril. A fines de mayo me llama Germán por teléfono y me dice: "Vino el amigo de Estados Unidos". "¿Cómo?" "Sí, se demoró la filmación, no se

quiso quedar allá y vino. Yo lo veo esta noche pero me dijo que te avise que nos vemos mañana.”

Greta Gleyzer: Yo no llegué a verlo, nos habíamos ido a Mar del Plata con unos amigos, pero hablamos por teléfono y me dijo que le había ido bárbaro: “Cobré plata de mis películas, tengo un contrato de la Unesco para ir a filmar dos años al África... Ya me estoy haciendo las valijas de nuevo”. Me dijo también que le había traído un contestador telefónico a Benjamín, algo que aquí no se conocía. “Es bárbaro”, me decía. “Yo lo voy a poner en casa, vos llamás y te va a contestar el contestador.” Para nosotros era cosa de Mandinga: lo llamamos veinte veces, hicimos llamar a los amigos...

Alejandra Lamas: No sé por qué volvió. Él ya había organizado sus cosas. Me llamó al poco tiempo de volver, me contó que se iba, que tenía que hacer unas películas para las Naciones Unidas. En ese momento yo ya no era su pareja, así que un planteo de irnos juntos realmente no cabía.

Realmente era impresionante el coraje con que Raymundo llevó adelante su militancia en ese momento, porque tenía el miedo metido adentro, lo hacía todo a pesar del miedo. Tenía como un discurso de “A mí no me va a pasar nada”, vivía en un departamento que estaba en un edificio lleno de milicos y puso un contestador que decía “Este es el contestador telefónico de Raymundo Gleyzer”, cuando lo estaba buscando medio país. Pero, no sé, todo eso era como una manera de no asumir el peligro para no pensar, porque él sabía que era una figura pública. Creo que hubo una parte de la realidad que él no podía absorber porque la ideología era tan fuerte.

Manuel Gaggero: Yo estaba en el grupo de “legal”, que era como se llamaba en el Partido a los que mantenían las relaciones con los partidos políticos legales. Era una denominación un tanto absurda porque todos estábamos clandestinos, pero, bueno, yo estaba en “legal”. Después de las caídas del '76, con nosotros

funcionaba también “prensa”, “cultura” y “juventud” y en una mesa que teníamos nos encontrábamos semanalmente y hacíamos un balance de la actividad de cada uno de los frentes.

Me encontré con Raymundo dos o tres días antes de que desapareciera. Debe haber sido el 25 de mayo, porque recuerdo que no había nadie en la calle, parecía un domingo. El lugar lo eligió él: dentro de una galería que hay en Canning y Santa Fe. Recuerdo que le dije que no convenía hacer encuentros en lugares así desiertos, que lo ideal era más bien lo contrario, buscar lugares de mucha circulación. Hacía algún tiempo que no nos veíamos porque andábamos en cosas distintas y el responsable de cultura no era él sino otro compañero, del ámbito de la literatura. Un muchacho que se llamaba Ernesto y cuyo apellido nunca supe, pero que había caído algunos días antes con Haroldo Conti. Creo que nos encontramos precisamente por su viaje, porque nosotros desde acá habíamos estimulado la salida de un periódico que sacaba un grupo que estaba en Nueva York, integrado por hijos de exiliados argentinos del '66. Se llamaba “Denuncia” y salió varios años, hasta 1978 por lo menos. Así que es probable que yo me haya tenido que ver con él por alguna cosa vinculada con esto.

Germán Salgado: Un mediodía fuimos a almorzar por acá, por Tribunales, teníamos que sacar unas fotocopias... Y en ese almuerzo, él empezó a hablar de la tortura. Hasta cuándo podía aguantar una persona la tortura, sin hablar. Ya estaba de moda, la tortura. Nos despedimos, le dije: “Raymundo, no jodás y tomátelas porque vos sos boleta”. Para estos tipos él estaba marcadísimo, no sé, sería una especie de marxista internacional...

Jorge Denti: Raymundo estaba viviendo en mi casa. No podía ir mucho a la suya porque el 4 de mayo había desaparecido Haroldo [Conti], desaparecían nuestros amigos. Se fue a la mañana del viernes 27, el día de mi cumpleaños, y no volvió.

Sara Aijen: Al mediodía vino a almorzar a casa. Me habló de

todo el trabajo que había conseguido en Estados Unidos y de que había encontrado una chica para casarse, una chica que trabajaba en una embajada, allá, o algo así. Que se iba a vivir a Estados Unidos porque ella era norteamericana. También me dijo: “Ahora me voy al sindicato de cine a buscar un número para ir a ver a un dermatólogo porque volví con una picazón en la piel y quiero hacerme ver”.

Juana Sapire: El 27 vino a casa a traerme a Diego. Yo vivía con Alberto pero estábamos teniendo una muy buena relación, nos tratábamos muy bien. Entonces me dijo: “No llames a casa porque yo no voy a estar parando ahí”. Yo entonces vivía en Pueyrredón y Juncal, y como vi que tenía el coche en Pueyrredón, apuntando para el lado de su casa, le pregunté: “¿Y ahora dónde vas?”. “Bueno, primero tengo que pasar por el sindicato.” “¿Y después?” “Después voy a casa a buscar unos papeles.” ¿Qué le podía decir? Primero te sale con que no va a parar más en la casa, y después te dice que se va para la casa.

Nerio Barberis: Yo había tenido una discusión grande con Raymundo por alguna imbecilidad, y el 27 nos hablamos y quedamos en vernos al otro día, a las diez de la mañana. A mí se me hizo tarde y él era un histérico de los horarios, así que bajé a un teléfono público. Lo llamé y no contestaba nadie. Me pareció raro, porque se suponía que tenía que estar esperándome. Algo presentí y dije: “No voy”.

Juana Sapire: Dos días después tenía que venir a buscar a Diego, y no vino. Lo llamé a Nerio y me dijo que tampoco se había encontrado con él. Me preocupé, porque él era puntual, pero además había un problema organizativo: si vos hacías una cita, tenías que ir.

Greta Gleyzer: Raymundo tenía que pasar a buscar a Diego por la casa de Juanita, a eso de las ocho de la noche. Ocho y media me llama toda enojada y me dice: “Pero mirá lo que me hizo tu hermano. No vino a buscar a Diego, yo me había compro-

metido con una amiga para ir al cine y ahora no puedo ir”. “Bueno, ¿qué quieres que le haga? Lo voy a llamar.” “Sí, yo lo estoy llamando pero no me contesta nadie.”

Yo llamo y no me atiende el contestador. Entonces sentí un golpe en el corazón. Eran días muy bravos, terribles, con toda la furia de la represión. Por todos lados se escuchaba que se detenía gente, los coches de la cana por la calle con las armas asomando por las ventanillas, las detenciones en los colectivos... Nosotros no teníamos llave de su casa, así que no sabíamos cómo podíamos hacer para entrar y además teníamos mucho miedo de ir, de que la casa estuviera custodiada y nos pasara algo a nosotros.

Germán Salgado: El domingo mi mujer me despierta, me dice: “Te llama Juanita”. Atiendo y me pregunta: “¿Dónde está Raymundo?”. Aquel saltaba de cama en cama así que yo no me preocupé. Le dije: “No sé, yo lo vi el miércoles”... “Qué raro”, dice Juanita. “Tenía que venir a casa a traerme un dinero para el chico, y no vino.” Ahí me llamó la atención, pero bueno, no sé qué le dije y me volví a dormir. Al rato vuelve a llamar y me dice: “¡Rajate!”. Y me rajé. Eso fue un domingo. El lunes vinieron a buscarme a casa.

Juan Greco: Una mañana abro la librería, llega Hugo, el hijo de Germán que trabajaba conmigo, estábamos hablando y de golpe frena un auto, baja Germán muy nervioso y dice: “Me reventaron la casa, se llevaron a Raymundo, lo andan buscando a Huguito... me voy”. Y se van. Yo dejo a mi socio en la librería y voy a buscar a mi mujer. Le cuento lo que pasa, consigo una casa para quedarnos, agarramos a los chicos y nos vamos. Dejo a mi familia en este lugar, que no tenía nada que ver con la militancia, vuelvo y sigo yendo a la librería. Me andaba buscando Nerio, porque habían preguntado por él en Alex. No sé qué historia tenía él que le garantizaba que podía sacar el pasaporte. Lo sacó y se fue a Perú.

Nerio Barberis: Desde el momento en que no supimos más

de Raymundo yo tuve claro que o nos íbamos o nos liquidaban a todos. Me fui a los quince días, en cuanto pude sacar el pasaporte.

Germán Salgado: Yo estuve una semana acá, yendo de casa en casa y al final aterricé en México.

Greta Gleyzer: Había una señora, Alicia, que le iba a hacer la limpieza. Como ella venía de vez en cuando a casa a ayudarme, teníamos cierto contacto y yo sabía que ella le limpiaba el departamento todos los sábados. Así que el sábado la llamo a la casa de Raymundo: "Ay, señora Greta", me dijo. "Usted no sabe: al señor Raymundo lo asaltaron, esto es un desastre." Le habían robado toda la ropa, los libros, los discos... había fideos, polenta y otras cosas por el suelo porque no sé qué habían estado buscando en la despensa, el colchón y las almohadas estaban cortados y sin el relleno... Entonces, pedí a Alicia que viniera a mi casa y trajera las llaves. Una vecina le dijo que en casa de Raymundo había habido muchísima gente, que movían muebles, sacaban cosas... Esta mujer se acercó y les preguntó si Raymundo se había mudado. Le contestaron que sí, que ahí había "mudanza para rato".

Primero fuimos con Benjamín a una comisaría del barrio de él, Juanita nos acompañó pero no quiso entrar. Dijimos que Alicia había encontrado todo ese lío y que teníamos mucho miedo de entrar. El comisario nos respondió: "Bueno, mire señora, yo tengo como veinte de estos procedimientos por día. No puedo mandar un agente para cada caso. Vaya usted, abra y haga como le parezca". Fuimos al edificio, yo me quedé en el auto y Juanita y Benjamín entraron. Era una cosa terrible, Juanita volvió muy mal por lo que vio. Era un cuadro tremendo.

Juana Sapire: Estaba la puerta rota de una patada y adentro todo tirado. Había un zapato, no estaba la alfombra, había una cantidad de cosas rotas... Robaron todo, su proyector de diapositivas, todas sus fotos, sus discos, la ropa, la alacena en la coci-

na estaba destrozada, todo tirado en el piso, los cubiertos... Pero no se llevaron ni las películas ni las carpetas con toda la información sobre las películas. Eso lo dejaron.

Greta Gleyzer: Después volvimos para mirar más en detalle, y como pudimos, con Juanita, fuimos juntando lo que quedaba. Las películas y todas sus carpetas con correspondencia las habían dejado, lo que da la pauta de que fue un grupo que tenía exclusivamente la intención de ir a saquear. Raymundo había traído un dinero de Estados Unidos, así que una vez que lo encontraron se ve que no se interesaron mucho en lo demás.

Humberto Ríos: En Oberhausen tuve que defenderme del repudio general que había desatado una carta de apoyo a Isabel que habían firmado Getino y Solanas. En el medio del despelote de las Tres A, la carta decía que para defender la democracia, había que defenderla a Isabel. Cosa de locos. Yo no había firmado nada, pero como estaba cerca de ellos, todo el mundo me vinculaba con esa carta. Me trajo problemas en Alemania, en Francia y después en México, donde tuve que aclarar todo con Julio García Espinosa, Saúl Yelín y Alfredo Guevara. Tuve que defenderme, explicar que yo no podía ser un culpable putativo de algo que no hice y con lo que además no estaba de acuerdo. Me estaban haciendo mierda, me hacían unos vacíos espantosos.

Volví a Buenos Aires el 29 de mayo de 1976. Esa misma noche me vinieron a ver a casa [Mauricio] Berú, Pino y Pallero para decirme lo de Raymundo y pedirme que me fuera. Yo no podía, la madre de mi mujer estaba agonizando, mi hijo tenía pocos meses... Me quedé en un estado de mucha tensión durante bastante tiempo, despedí a varios amigos, le avisé a Julio Lencina, que había sido uno de los directores de fotografía de *Los traidores*, que se quedara en Perú porque lo habían venido a buscar a Alex y finalmente me fui a México.

Juan Greco: Después de lo de Germán y Nerio, me quedé solo. Estábamos totalmente desarticulados y era jodido, todo se iba

cortando. Entonces yo hice mi análisis y llegué a la conclusión de que esta batalla la habíamos perdido. Me criticaron muchísimo, gente del partido me dio con un hacha, pero yo dije: “Esta, la perdimos. Y al que saque la cabeza se la van a cortar”. Porque seguir como si no pasara nada, era suicida. Ahí el Partido se abrió mucho de gambas, está bien que la estructura estaba destrozada pero no hubo respuestas. Conozco gente que, en el término de un mes, tuvo que andar cambiando una casa por día. Tipos que antes te daban cobertura, ahora, con razón, no te la daban. Estaban todos asustados. Y encima, cada tanto te daban sanata, te encontrabas con alguno que te empezaba a hablar de política y ahí no se trataba de política: había que resolver cosas prácticas.

Entonces mi mujer, que era periférica, cayó presa. Así que yo me tengo que ir otra vez de casa y la primera vez que vuelvo, lo hago con controles a distintas horas. Mi mujer sale, decidimos que nos tenemos que ir... y quedaba el tema de las películas. Fui a Villa Martelli, por supuesto me recibió doña María, que tenía todo exactamente igual, había cumplido al pie de la letra, doña María. Entonces cargué las cajas en el auto... y hasta el día de hoy no me acuerdo adónde llevé esas cajas. De lo único que me acuerdo es de que fui a Martelli, del cagazo con que cargué esas cajas y del cagazo con que manejaba, porque en ese momento eran habituales los cordones, estaban por cualquier lado.

No sé, no sé dónde puse todo eso... No tenía intención de destruirlo. Era el trabajo de muchos años, de mucha gente, pero el esfuerzo por olvidar datos que pudieran comprometerme a mí o a otros fue tan efectivo, que aun ahora no consigo recordar dónde y a quién entregué el material.

Walter Tournier: Parece mentira, cómo funciona lo de la memoria... En ese entonces uno trataba de olvidar las cosas y ahora me doy cuenta de que las olvidé. Ahora, que quisiera recordarlas, no puedo...

Germán Salgado: Algunas de las películas del grupo las tenía

yo en casa, pero cuando me fui se las dejé a mi suegro. Durante la dictadura él se asustó y metió todo el material en lavandina. Ahí se perdieron un montón de cosas, incluyendo algunas que eran muy anteriores a mi relación con el grupo, como un corto mío que se llamaba *Aventuras de una esposa* y que había hecho en la Asociación de Cine Experimental.

Greta Gleyzer: Todo el material que encontramos en el departamento de Raymundo fue a parar a lo de [Luis Ángel] Bellaba, cerca, en la calle Olleros. Cuando él se fue de ese lugar, yo me traje todo a casa y lo puse en la baulera.

Sara Aijen: Yo hice una de mis grandes barbaridades cuando se lo llevaron, porque tenía miedo de que me vinieran a buscar. Como él todas las semanas me mandaba una carta y siempre tenían un contenido medio revolucionario —que mirá lo que pasa en el país, que mirá las huelgas—, yo tenía miedo. Así que agarré todas las cartas que tenía, un paquete así, y las quemé. ¡Qué barbaridad!

Bebe Kamín: La desaparición de Raymundo nos hizo entrar en una zona en la que no sabíamos muy bien qué grado de seguridad teníamos nosotros. Porque era claro que en ese momento no importaba si eras o no militante, si eras o no amigo, si eras o no enemigo. Era como una especie de caer en una barrida indeterminada y se vivía en un ambiente enrarecido, de tremenda paranoia.

Alejandra Lamas: En un momento dado me allanaron el departamento, pero nunca supe muy bien por mano de quién. En la oficina sabían que yo había vivido con Raymundo y que él había desaparecido, así que puedo conjeturar que el abogado de la empresa, que era comodoro, pasó el dato. El cadete de la oficina era medio compañero mío en la facultad, y una noche tocó la puerta de casa, le abrí y atrás de él entraron estos tipos. Me resolvieron todo pero no me tocaron, me dejaron en casa. Me jodían, decían que yo era montonera, me preguntaban dónde es-

taba Raymundo... Yo tenía una furia tremenda, no podía pensar: “¿No lo tienen ustedes? ¡Déjenme de joder!”. Al final le dieron plata al cadete para que se volviera a su casa y se fueron.

Benjamín Giser: Movimos cielo y tierra para encontrarlo, para que nos dieran una explicación. Para que por lo menos nos dijeran qué cargos había contra él. Nunca obtuvimos la más mínima respuesta. En esa época un sector de la izquierda recomendaba hablar con el comandante en jefe del I Cuerpo de Ejército. Después resultó ser un delincuente de primera línea, pero en ese momento lo recomendaban como un personaje moderado dentro de las Fuerzas Armadas.

Juana Sapire: Teníamos un hábeas corpus, fuimos a dos o tres comisarías pero no nos dieron pelota, nos dijeron que ellos no tenían a nadie. Después yo tenía pánico de volver a mi casa. Pasé por la puerta con un taxi, vi que en frente había un Ford Falcon estacionado y seguí de largo, empecé a dormir qué sé yo dónde, a Diego lo cuidaba Greta...

Greta Gleyzer: A Juana la seguían. Llegaba a un lugar y había gente que llegaba detrás de ella. Quería irse del país y tenía miedo de que le sacaran a Diego en el jardín de infantes, así que nos lo dejó un mes y pasó de casa en casa, sin que nadie la quisiera recibir. Un día ella lo vino a visitar y se quedó a dormir, y al otro día una vecina nos tocó el timbre y nos dijo que desde la madrugada había visto un coche extraño cerca de la casa. Como la vecina había tomado el número de la patente, Benjamín averiguó con un amigo y supimos que el coche era de la policía. Exactamente lo mismo le pasó un día que fue a visitar al padre.

Diego Gleyzer: Mamá no tenía dónde dormir, dónde ducharse, nada. A veces me dejaba en lo de mi abuelo José, su padre, que tenía una casa enorme y abajo un local donde vendía muebles. Hasta que una vez llegamos a lo del abuelo después de pasar un fin de semana en la quinta de alguien, y él le dice a mamá: “Mirá, no te podés quedar acá; yo los quiero mucho pero

hace tres días que esos tipos están ahí afuera”. Miramos y habíamos dos tipos adentro de un auto, esperando. No nos habían visto porque, como siempre, habíamos entrado por atrás.

Greta Gleyzer: Juanita ya no se quería quedar bajo ningún concepto, así que hicimos una autorización trucha de Raymundo para Diego y se fueron primero a Perú y después a Estados Unidos, por indicación de Susman que les dio una mano.

EL VESUBIO (1976)

Germán Salgado: Después se dijeron todo tipo de cosas... Que Raymundo era el ideólogo del PRT... Era una gran mentira: no era. Era un militante muy comprometido pero nada más. Ni siquiera era el responsable del grupo nuestro ante el partido, hubo varios otros. A uno de ellos, en particular, lo conocimos como “Andrés”; un gran tipo, excelente tipo, no era un dogmático. Él también era responsable del grupo en el que estaba Haroldo [Conti]. Y cuando llegaron a lo de Haroldo para llevárselo, Andrés estaba en su departamento y dijo: “No, no: yo soy el que ustedes buscan”. Pero se los llevaron a los dos.

Juan Gasparini: “Un sobreviviente del campo de concentración que funcionaba en la Brigada Güemes –situada en la autopista Ricchieri, a la altura del puente 12, a pocos metros de un cruce ferroviario, en dirección a Ezeiza– relató a la Comisión Argentina de Derechos Humanos que Conti llegó el jueves 20 de mayo después de haber ‘estado en un lugar del Ejército donde lo pasó muy mal. Dijo que se había quedado encerrado en un baño donde se desmayó. Apenas si podía hablar y casi no comía. Recién el viernes comió algo. Sé que andaba mal porque le dieron una manta y lo iban a ver [...]. El viernes no torturaron a nadie (de nuestro sector). En la madrugada del sábado nos sacaron de las celdas a X, a mí y a Haroldo Conti. Parece que a él lo iban

a revisar (o algo así) pues estaba muy mal y no retenía orines”.⁷³

Greta Gleyzer: A través de un medio pariente nuestro que militaba en el Partido Socialista nos dijeron que lo habían pasado a Devoto, pero cuando fuimos ahí nos dijeron que no había nadie con ese nombre. Profundizamos, hicimos más preguntas y entonces nos dijeron que sí, que lo habían llevado ahí, pero que ya lo habían sacado.

Después hubo una audición de tevé con Videla, Sabato, Borges y el sacerdote Leonardo Castellani, convocada por Videla para dar una suerte de legalidad formal a la situación. Cuando terminó el programa, Castellani —que era un hombre muy mayor— se aproximó a Videla y le dijo: “Mire, yo tengo un ex alumno, Haroldo Conti, que está desaparecido. Fue mi mejor discípulo, yo quisiera saber qué fue de él”. Pasó algún tiempo y lo llevaron a un lugar, encapuchado, en el que estuvo con Conti. Durante esa visita, Castellani escuchó una voz que gritó: “Padre, yo soy Raymundo Gleyzer. Dígle a mi familia que estoy bien”. Ninguna otra averiguación dio ningún resultado, nunca más supimos nada de nada.

Dolly Pussy: Por compañeros que habían salido y lo habían visto supimos que estaba en Ezeiza y que la tortura había sido terrible. Nos dijeron que estaba ciego.

Horacio Ramiro Vivas (testimonio ante la Conadep): “En la ciudad de Buenos Aires, a los veintiocho días del mes de agosto de mil novecientos ochenta y cuatro, comparece ante esta Comisión Nacional el señor Horacio Ramiro Vivas, de profesión abogado, C.I. 3.814.495, nacido el 18 de abril de 1937 en la Capital Federal, quien manifiesta: Que el día 2 de junio de 1976 al regresar a su domicilio particular y a poco de estar en él fue aprehendido por una comisión integrada por personas vestidas de civil, que irrumpieron violentamente en el lugar portando armas largas. Que el número aproximado de personas que penetraron en su domicilio fue aproximadamente de cinco. En el vehículo

en que lo condujeron le fueron vendados los ojos y en esas condiciones llegó a la casa en la que permaneció hasta el 15 de julio de 1976 y que, indudablemente, se encontraba en las cercanías del Aeropuerto de Ezeiza”.

Juana Sapire: Toda la vida, cada vez que veía pasar un avión decía: “Hijos de puta, y a mí no me llevan”. Parece que en ese lugar donde lo tuvieron se podían oír pasar los aviones. Debe haber sufrido mucho más, sólo por eso.

Horacio Ramiro Vivas (testimonio ante la Conadep): “Como dato identificatorio del lugar puede señalar que tenía un hogar o estufa a leña y un sótano con puerta trampa, pues en él estuvo alojado prácticamente todo el tiempo que permaneció en ese lugar, salvo aquellos en que era conducido a la planta alta a las periódicas sesiones de interrogatorio y tortura, o al baño. En el sótano permaneció esposado con las manos atrás y los ojos vendados, y en igualdad de condiciones —aclara— permanecían las otras personas que se hallaban en el lugar en el momento de ingresar, así como las que fueron llegando en el lapso en el que permaneció allí. Las esposas que le colocaron pertenecían al Servicio Penitenciario, pues llevaban grabadas en bajo relieve las siglas de las unidades correspondientes (U6 y U16). Agrega que el personal de guardia prestaba servicios durante 24 hs. continuadas y descansaban 48 hs., habiéndose turnado, en consecuencia, tres guardias. La misma estaba integrada, en su mayoría, por personal penitenciario oriundo del Chaco y de Corrientes. En algunas ocasiones, muy pocas, alcanzó a percibir que entre ellos hablaban en guaraní y respondían a los apelativos de ‘Tío’, ‘Nono’, ‘Chaqueño’ y ‘Chacarero’. Estas referencias se corresponden a dos de las guardias pues la tercera, presumiblemente, estaba integrada por personal subalterno de Policía Federal. Recuerda que las dos primeras se caracterizaban por su rudeza y sadismo, sometiendo periódicamente a castigos físicos (palizas) ‘ejemplarizadoras’ cuando alguno de los prisioneros pretendía auxiliar a

los que se encontraban en malas condiciones físicas y quebrantaban el 'reglamento' que imponía silencio e inmovilidad absoluta. Por el contrario, la otra guardia solía permanecer largas horas en el sótano conversando con los detenidos y trataban de aliviar los sufrimientos que éstos consideraban innecesarios. No recuerda haber sufrido castigos de esta guardia, pero sí que en dos ocasiones le curaron las llagas que se le habían producido en el tobillo derecho, donde le colocaban uno de los electrodos al aplicarle picana eléctrica, al igual como le redujeron, de la mejor manera posible, la luxación en el hombro izquierdo que le produjeron las descargas al saltar sobre la cama metálica.

"[...] Las guardias coincidían con el mate cocido casi sin azúcar, que se les suministraba si estaban en condiciones de beber y no habían sido sometidos a tortura mediante corriente eléctrica (recuerda que este aspecto lo cuidaba especialmente la tercera de las guardias a las que se ha referido). [...] Continúa diciendo que cuando llegó al sótano en el que permaneció, se encontraba en el Hugo Mation o Mateon, técnico en radio que decía haber sido detenido y trasladado al lugar junto con Haroldo Conti. [...] Esta persona sangraba de un oído y de la nariz y permaneció en el lugar hasta el 20 de junio de 1976 en que fue higienizado y afeitado y provisto de ropas de otros detenidos, que el dicho día fue sacado del lugar junto con otras personas, entre ellas Haroldo Conti y Raymundo Gleyzer, que se hallaban en la planta baja de la casa".⁷⁴

Jorge Denti: Hay una realidad: nadie llegó hasta nosotros a través de Raymundo. Esto no lo digo para desmerecer a los que tuvieron que hablar, porque la tortura es una bestialidad inhumana ante la que nadie sabe cómo se puede reaccionar. Pero Raymundo no dio nuestros nombres porque todos estamos vivos.

Juan Greco: Pudo haber mencionado a Álvaro o a Jorge [Giannoni], porque sabía que los dos estaban fuera del país. Incluso a Germán, porque había estado con él en esos días y podía

suponer que en cuanto él supiera que lo habían chupado, iba a ser el primero en irse. Pero es evidente que otra cosa no dijo porque no cayó nadie.

Greta Gleyzer: La hija de Susman es abogada y a través de Amnesty y otras organizaciones internacionales de derechos humanos tenía acceso a más información que nosotros. Susan nos mandó una carpeta enorme en la que están las firmas de muchos directores de todo el mundo pidiendo por la libertad de Raymundo. Nos llegaron varios rumores: se decía que *Los traidores* se pasaba en destacamentos y comisarías como ejemplo de lo que ellos consideraban que era la subversión; que Raymundo estaba detenido bajo la jurisdicción del III Cuerpo de Ejército, en un lugar donde se crían perros, cerca de Ezeiza; el destacamento Güemes. Que lo tenían muy torturado, muy golpeado, ya no controlaba esfínteres, y que tenía que arrastrarse porque le habían cortado los ligamentos de los pies. No lo podíamos creer, no quisimos darle crédito a esa información. El que estaba a cargo del Güemes era el teniente coronel Minicucci, al cual fuimos a visitar con esta carpeta, para que vieran que había una presión en el exterior por él. Visitamos a toda clase de personas de todo tipo de organizaciones. Los militares te atendían a cuerpo de rey, te hacían pasar, te ofrecían café, cigarrillos, un whisky. “No, nosotros no sabemos nada... Pero hay que ver qué amigos tenía, hay que buscar por ese lado. Porque hay que ver, los chicos jóvenes, en lo que se meten...”

CARTA DE NUEVA YORK (1985)

“Junio 28, 1985

”Querido Raymundo:

”Me pregunto si llegaste a tu casa ileso. Habías estado en mi casa, en New York, un mes, y te volviste en mayo, a pocas sema-

nas del golpe militar. Luego recibimos la llamada: que te secuestraron los militares, que nunca llegaste a tu casa. Acá, toda tu familia adoptiva se volvió loca de miedo, frenética... Dos días después recibí tu carta, escrita antes de tu desaparición. Pero nada desde entonces.

"Nuestras vidas cambiaron su rumbo, de la rutina diaria a buscarte, a salvarte. Todo lo demás se detuvo mientras comenzamos la carrera contra un invisible reloj, impactar de manera tal que no te puedan matar. Mi padre, Rodi, Garry y todos tus colegas del cine se movilizaron en un 'Comité' de Emergencia para defender 'Cineastas Latinoamericanos'. Más de veinte senadores de los Estados Unidos preguntaron formalmente acerca de tu paradero. La CIA respondió que en tu ficha en Buenos Aires figuraba que albergaste en tu casa a refugiados chilenos... Desesperadamente nos contactamos con tus compañeros en Italia, tus amigos en México, Francia y Perú.

"Tus films te habían hecho famoso y la lucha por tu libertad galvanizaba el clamor por todos los desaparecidos.

"Trabajando todos juntos, reunimos testimonios de gente de todo el mundo, petitorios e inquisiciones que te hubieran podido salvar la vida. Hasta el Vaticano inquirió por tu secuestro. Las Naciones Unidas, para las cuales tenías que hacer un film, publicaron una declaración de inquietud por tu suerte. Sus representantes en Buenos Aires hicieron todos los esfuerzos posibles para encontrarte.

"Me reuní con argentinos en New York que te conocían, gente que también buscaba la restauración de la democracia en tu país. Luchando con mi 'cinco por ciento' de español, como tú lo llamaste, hablé de tu caso en esas reuniones y comenzamos a trabajar juntos. Con unos estudiantes alemanes que estaban visitando acá, armé un resumen legal que presenté a las Naciones Unidas enfocando tu caso y el de los demás desaparecidos. Cuando estos estudiantes regresaron a Alemania, lo llevaron con ellos y

presentaron el trabajo en sus comunidades. Los argentinos formaron dos grupos acá, el Centro Argentino de Información (AISC) y Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino. De diversas perspectivas trabajaron para documentar tu caso y el de otros secuestrados de la comunidad argentina.

"Todo tardaba tanto... Mientras, no sabíamos dónde estabas, y si todos estos llamados internacionales, declaraciones, petitorios y atención lograrían salvarte. Llegó un telegrama anónimo. Decía que estabas en un campo de tortura cerca de Ezeiza y apenas sobreviviendo. Mandamos telegramas urgentes a los periódicos. Más presión. Teníamos que lograr que se publiquen más artículos. Teníamos que salvarte. Aparecieron notas en el 'New York Times' y en muchos periódicos de acá y de Europa. Reunimos dinero y enviamos un abogado de New York a Buenos Aires para encontrarte. Nuestros amigos en Francia mandaron un juez y tres abogados, y otros tres abogados de España se reunieron en Buenos Aires. El abogado de N. Y. llevaba credenciales representando a: Actors Equity, AFL-CIO, el Concilio Nacional de Iglesias, el Comité de Emergencia para defender a Cineastas Latinoamericanos, Amnesty International USA, el Concilio de Asuntos Hemisféricos, el Consejo Unido de Iglesias, el Consejo de Iglesias Metodistas, el Consejo mundial de ministros y el de Iglesias Católicas. Este abogado se reunió con sus colegas europeos, sus embajadores en Buenos Aires y con funcionarios del gobierno argentino. Volvieron sin ninguna información.

"Tu madre nos llamaba cada tanto. Ella, con su pañuelo blanco, se convirtió en una de las Madres de Plaza de Mayo, las 'locas' que se negaban a renunciar. Hablábamos por teléfono compartiendo esperanzas y estrategias; no se mencionaban los temores.

"Se plegaron más organizaciones, preocupadas por tu caso. La Organización de Estados Americanos realizó una inquisición formal; tu nombre tenía su propio número OAS 625. Amnesty

International en su oficina central de Londres enfocó tu caso en su reporte sobre la 'desgracia argentina'. La Liga Antidifamatoria de los Estados Unidos habló en tu nombre, y más tarde, por Juanita y Diego, cuando tuvieron que escapar del país y venir aquí. Tu hijo y su madre lograron salir. En el exilio, cuando se reunió con nosotros, Dieguito te buscaba. En un parque de New York te llamó fuertemente. Tu hijo de cuatro años le dijo a mi padre: 'Mi papito se fue muy lejos. Esto es muy lejos. ¿Está él aquí?'.

"No en New York. Pero en los Festivales de Cine de América Latina y Europa se llamaba tu nombre, demandando una respuesta de la junta. Los rumores cundían, estabas aquí y allá, vivo o no. Pero nunca hubo hechos concretos, solo la preocupación que unió a nuestras familias, que te llevó a hablar, en tus films, por tantos argentinos. ¿Te salvó tu obra, hermano mío? Todavía esperamos una respuesta. Yo todavía espero carta tuya.

"Con amor

"Sue."75

EPÍLOGO (2000)

Bebe Kamín: A mí, lo que me pasa con Raymundo es que me parece que fue un tipo que llegó con claridad hasta un lugar y que potencialmente podría haberse desarrollado como cineasta en forma bastante destacada. Había iniciado ese camino. No tengo dudas de que hoy Raymundo sería un referente como puede serlo Pino; no del mismo toque ideológico ni cinematográfico, pero sería un referente.

Álvaro Melián: Creo que en la práctica cultural de toda nuestra generación hay dos vertientes muy definidas. Una que es la del peronismo, que tiene una iniciativa muy alta porque está sostenida por todo un movimiento de masas que la alimenta, y otra

que tiene que ver con los distintos grupos de izquierda, con las crisis clásicas del PC, todos por lo general condicionados por enormes divisiones.

En ese marco, diría que el mérito principal de Raymundo, en toda su obra, es haber planteado una visión más materialista, más objetiva, no populista. No ha sido el único, hubo otra gente, pero creo que es el que primero inicia una obra que empieza siendo de carácter etnológico, antropológico, se va politizando y no se adscribe a lo que serían las fórmulas de representación del populismo. Hay una etapa denunciativa, que sería la de *La tierra quema*, otra de investigación a partir de *México*, y creo que con *Los traidores* se da una etapa de acción política, una propuesta movilizadora con objetivos políticos que eran totalmente distintos a los que tenían los productos peronistas de aquellos años. Incluso me parece, por lo que me han dicho, que eso es lo que rescata la generación que nos sigue: se encuentran con que acá hay una obra que no está contaminada con todo lo que es la retórica populista.

Humberto Ríos: Me aterroriza cuando digo alguna pavada y me responden: “Eh, lo que pasa es que vos estás en los 70”. No me aterroriza por el hecho de “estar en los 70”, sino porque decir eso implica decir también: “Yo, en cambio, estoy por encima de eso”. Los pobres siguen siendo pobres y el hambre existe, pero ahora resulta que ya todos lo sabemos y que además está pasado de moda. Es como cuando salís a la Panamericana, que pasás al lado de kilómetros y kilómetros de villas y, como es un paisaje conocido, significa lo mismo que nada. Me aterroriza ese mundo posmoderno, ese mundo *light*, en donde todos los días cualquiera te puede meter el dedo en el culo y tenés que ponerte contento, porque es *light*.

Nerio Barberis: Hay una realidad: vos podés pelear todo lo que quieras, que no te escuchan. Ahora, cuando tu pelea pone la situación entre la vida y la muerte, te escuchan. Siempre te escu-

chan. Los indígenas de Chiapas vienen haciendo marchas y movilizaciones desde hace veinte años. No los atendían, no les daban bola... hasta que un día agarraron y dijeron lo mismo que venían diciendo, pero con los fierros en la mano. Y después pararon, no tiraron más un tiro. Pero a partir de esto, pueden negociar, son escuchados. Porque pusieron la situación en ese punto que, por lo visto, nuestra cultura atiende.

Las conclusiones políticas están claras. La estrategia de la violencia ha sido derrotada y no solo en un sentido exclusivamente militar: ha sido derrotada en la sociedad, en la política. Esto está claro. No creo que haya un solo tipo que quiera reproducir aquello como estrategia política. Pero el fenómeno ético de desafiar, hasta con la muerte, para poder cambiar una realidad que es una mierda, es un hecho de la Humanidad y no para nunca. Yo reivindico eso. Cuando digo que no me arrepiento de ningún paso realizado es porque pienso que esos pasos estaban sostenidos por este principio. Después corresponde evaluar: en esto nos equivocamos, mirá qué interesante aquello... Porque sin estas conclusiones, pareciera que nada tuviera sentido. Leyendo desde el exterior las declaraciones que hicieron aquí los militares arrepentidos y los guerrilleros arrepentidos, pareciera que todas tuvieran el mismo valor: "Hemos cometido errores, hemos matado", dicen unos, "Hemos cometido errores, hemos matado", dicen otros. Y no es lo mismo. La sola posibilidad de dejar ese agujero abierto, es aterradora.

Había un elemento transformador en aquello, e intentar transformar es algo que el hombre debe hacer. No intentarlo es desaparecer de la historia. Lo que yo viví y lo que intentamos está en la Historia. Esta es una cosa que yo rescato. A mí me importan un carajo ahora Firmenich, Gorriarán, Massera, Videla... No existen más, ninguno de estos tipos existe más. Existe el hecho histórico que, a partir de su correcta conclusión, determinará alguna vez y de alguna otra manera un nuevo intento de transformación.

Notas

¹ Eduardo Galeano en *Días y noches de amor y de guerra*; Ediciones del Chanchito, Montevideo, 1988.

² Del nuevo matrimonio de Jacobo "Jacko" Gleyzer nació un hijo, Eduardo Gleyzer. Hasta donde se sabe, él y su madre residen actualmente en Uruguay.

³ *Dar la cara* (1962), de José A. Martínez Suárez; *libr.:* J. A. Martínez Suárez y David Viñas; c/Leonardo Favio, Raúl Parini, Nuria Torray, Ubaldo Martínez, Daniel de Alvarado, Lautaro Murúa.

⁴ *El crack* (1960), de José A. Martínez Suárez, *arg.:* obra teatral de Solly; *guión:* J. A. Martínez Suárez, Carlos Parrilla, Solly; c/Jorge Salcedo, Aída Luz, Marcos Zucker, Domingo Sapelli.

⁵ Joris Ivens (1898-1989): Documentalista holandés de extraordinaria sensibilidad, que en nueve décadas de vida se las arregló para estar en todos los movimientos políticos importantes del siglo XX. Desde 1969 hasta su muerte trabajó en colaboración con su compañera, Marceline Loridan. *Lluvia* (*Regen*) es un corto de 1929 y *El Sena reencuentra París* (*La Seine a rencontré Paris*) es un mediometraje de 1957.

⁶ IDHEC: Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, con sede en París. En la actualidad ha pasado a denominarse FEMIS.

⁷ *Quema* (1962), documental de Alberto Fischerman que, junto a *Faena* (1960), de Humberto Ríos, debe figurar entre las propuestas más sólidas del cortometraje argentino de ese período.

⁸ El periodista Jorge Ricardo Masetti trabajaba para radio El Mundo cuando en 1958 se trasladó a Cuba, donde siguió el proceso revolucionario y entrevistó a Fidel Castro y al Che Guevara en Sierra Maestra. A comienzos de 1959 creó Prensa Latina, "la primera agencia latinoamericana que consigue inquietar a los monopolios yanquis", en términos de Rodolfo Walsh. En 1961 Masetti se fue a Argelia donde presenció el final de la lucha armada, y luego regresó a la Argentina para fundar el Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), integrado por algunos cubanos y varios jóvenes universitarios disidentes del PC. El grupo se instaló en Salta en 1963 pero a comienzos de 1964 fue desarticulado por la Gendarmería. Masetti desapareció en la selva. Dejó un li-

bro, *Los que luchan y los que lloran*, que fue publicado por la editorial Free-land en 1958. Hubo una segunda edición, con prólogo de Walsh, en 1969.

⁹ Como explica Gabriel Rot, quien investigó el episodio para su libro *Los orígenes perdidos de la guerrilla* en Argentina, el de Pupi Rotblat fue el primero de dos fusilamientos que realizó el EGP dentro de sus propias filas. "Pupi fue uno de los primeros en unirse al grupo de Masetti, en la misma época que Frontini. En un principio Pupi no tuvo problemas para adaptarse a la guerrilla y tuvo un desempeño que, si bien no descolló, tampoco desentonó con sus compañeros que habían tenido una preparación física previa. En esta época Masetti dejó ir a otra gente que no se adaptó a la columna, pero Pupi era un tipo que respondía, no tenía problemas. Esto duró unas cuantas semanas. Después, junto con un deterioro general directamente vinculado con los problemas políticos del proyecto, Pupi empezó a caerse: tenía repentinos ataques de asma y entró en un estado de desesperanza, de desgano, que lo iba retrasando en las marchas. En menos de treinta días se vino abajo. Según Ciro Bustos, cuando Pupi se atrasaba, lloraba y pedía que lo maten. Castellanos me dijo que durante el cruce de un río Pupi se dejó ir, se abandonó al río y él tuvo que sujetarlo para no perderlo. En ese estado, Pupi pasó a ser un problema para la seguridad del grupo y fue condenado a muerte, se le hizo un tribunal y se lo mató. Fue una locura, pero el grupo funcionaba según la lógica militar y Pupi fue considerado, digamos, un quebrado, un 'infectado', alguien que había perdido la moral revolucionaria y que podía 'contagiar' al resto. Para entender cómo se llega a concebir la amenaza física y el fusilamiento en este contexto hay que entender antes que se vivía una situación tremenda, surgida de errores esencialmente políticos. Todo lo que tiene que ver con la implantación de un foco guerrillero no depende en principio de problemas técnicos ni logísticos sino políticos: quién hace la revolución, de qué manera, quién es el sujeto, cuál es la estrategia, cómo es la relación con las masas, etc., etc. El EGP desestimó todas estas cuestiones y convirtió todo su accionar político en un accionar logístico."

¹⁰ Según Gabriel Rot, "Grillo Frontini tuvo sus propios problemas con Masetti porque fue enviado a Buenos Aires para realizar unas compras y, según parece, al volver las cuentas no fueron claras. Hubo cosas raras. Después, de vuelta en el monte, fue picado por una araña (o un alacrán) y eso lo dejó prácticamente inoperante, lo condenó a la retaguardia. Lo de Pupi había dejado muy mal a todos pero en especial a Grillo porque eran amigos desde antes. Por una cosa o por la otra, Masetti lo puso bajo la vigilancia de Henry Lerner, que a su vez estaba vigilado por el propio Masetti. Lerner tenía que

demostrarse capaz de evaluar a Grillo y a otro hombre que estaba en problemas, Nardo Groswald. Como es evidente, la situación dentro del grupo, a causa de sus propios errores políticos, era un desastre: temores de delación, de desertión, sospechas mutuas y la moral por el suelo. Grillo no llegó a estar detenido, nunca le sacaron el arma; Groswald sí: estaba totalmente destruido, lloraba todo el tiempo y se había animalizado, se arrastraba. Grillo en cambio se sostuvo, arreglaba zapatos, arreglaba mochilas, hablaba con Lerner sobre futuros planes y entre los dos trataban de animar a Groswald, sin resultado. El 18 de febrero se le hizo un juicio y el 19 se lo fusiló. El 4 de marzo la gendarmería capturó a Grillo y a otros cinco guerrilleros, iniciando la espiral que terminó con la debacle del grupo”.

¹¹ *Los fusiles* (*Os fuzis*, 1964), de Ruy Guerra, con Atila Loro, Nelson Xavier, Maria Gladys, Hugo Carvana.

¹² La situación, como ha indicado Mariano Mestman, parece haber sido tomada directamente de una escena similar de *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948).

¹³ *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, Italia-1950); *Las amigas* (*Le amiche*, Italia-1955).

¹⁴ *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i sue fratelli*, Italia-1960); *La terra trema* no tuvo estreno comercial pero llegó a la Argentina a través del Cineclub Núcleo, que la exhibió en forma exclusiva desde octubre de 1963.

¹⁵ Fragmento del texto que Mauricio Berú escribió para el libro *Raymundo Gleyzer*, Cinemateca Uruguay, Montevideo, 1985.

¹⁶ Carta a Guy Jossemet, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1971.

¹⁷ *Hermógenes Cayo*, largometraje realizado en la Puna, fue terminado en 1969; *Los hijos de Zerda*, medimetraje filmado en La Pampa, se terminó en 1978.

¹⁸ Parte de este material pudo verse después en los largometrajes documentales *Malvinas, historias de traiciones* (1985), de Jorge Denti, y *Hundan al Belgrano* (1996), de Federico Urioste. Los títulos de este último film no acreditan a Gleyzer porque Urioste sólo descubrió que esas imágenes eran suyas algún tiempo después de terminarlo: “Ese material de archivo me lo alquilaron en la empresa de publicidad cinematográfica Lowe, pero no tenía identificación alguna. Es más: era tan bueno que creímos que lo había hecho algún cameraman inglés”.

¹⁹ Fue precisamente Maidana quien leyó el relato de las notas filmadas por Gleyzer en Malvinas. Su familiar voz se puede oír también, “levantada” del aire, en un segmento de *Los traidores*.

²⁰ ICAIC: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica.

²¹ Carta a Guy Jossemet, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1971.

²² Leduc (México, 1942) había estudiado cine durante algún tiempo en el IDHEC de París. Después de colaborar en forma anónima con Gleyzer debutó en el largometraje con el excelente *Reed, México insurgente* (1972). De su obra posterior, que alternó el documental con la ficción, se destacó especialmente *Frida* (1984).

²³ "Marcha", Montevideo, 11 de noviembre de 1971; entrevista por José Wainer.

²⁴ El mexicano Carlos de Hoyos, apodado "El Muerto", militaba en aquel momento en una organización de base del ámbito universitario, donde paralelamente desarrolló una intensa actividad de difusión de cine político. También aparece como asistente en los títulos de algunos films políticos de esa misma época, como *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc. El cineasta mexicano Gabriel Retes lo recuerda como un "hombre del '68, de gran inteligencia, muy comprometido políticamente. Se puede decir que hoy está perdido. No sé qué ha sido de él".

²⁵ Estas frases están incluidas, textuales, en la banda sonora del film.

²⁶ El plan de agregar un fragmento para describir mejor la cuestión de la presión norteamericana sobre México nunca se llevó a cabo. Con respecto a las fuentes utilizadas para redactar los textos del film, Gleyzer las detalló en un texto inédito titulado *Algunos antecedentes importantes del film documental México, la revolución congelada*: "El film fue íntegramente filmado en México durante marzo, abril y mayo de 1970. [Utilizamos] varias fuentes oficiales, entre ellas el censo nacional de 1960. La mayor parte de las citas que menciona el locutor son tomadas del libro del actual rector de la Universidad Autónoma de México, Pablo González Casanova, *La democracia en México*, de la editorial mexicana Era. Sus palabras casi textuales se reproducen en las páginas 24 a 120 y los cuadros estadísticos, en las páginas 230 a la 328.

"Todo lo que se dice sobre el henequén está textualmente tomado de las investigaciones del historiador mexicano Fernando Benítez, de su libro *Ki, el drama de un pueblo y su planta*, Fondo de Cultura Económica. Especialmente sus páginas 46 a 152 y el espíritu general de la obra.

"La parte histórica fue tomada de los libros del célebre historiador mexicano Silva Herzog, *La revolución mexicana* y otros. El ex embajador mexicano en la India y prominente hombre de letras Octavio Paz, con sus libros *El laberinto de la soledad* (Fondo de Cultura Económica) y *Tres culturas* (sobre la masacre de Tlatelolco). Acerca de los textos sobre los grandes problemas na-

cionales y su proyección, hemos tomado datos textuales del libro *Neolatifundismo y explotación*, de los autores Rodolfo Stavenhagen, Fernando Paz Sánchez, Cuauhtémoc Cárdenas y Arturo Bonilla, Editorial Nuestro Tiempo, México. [...]

"Se confeccionaron más de 400 fichas sociológicas para ilustrar el resto del film [y] se realizaron más de 150 entrevistas en todo el territorio, para seguir y complementar la investigación. De tal manera, todos los elementos puestos en el film corresponden a la más absoluta realidad".

²⁷ *México, la revolución congelada* obtuvo el primer premio en el Festival de Locarno y el Ducado de Mannheim en el festival internacional de esa ciudad.

²⁸ "La Opinión", 28 de octubre de 1971. Aunque se lo exhibió en diversas oportunidades, el film no pudo tener un estreno formal en Buenos Aires hasta mayo de 1973.

²⁹ Carta a Maryse Addison, productora de la cadena de televisión inglesa BBC, 17 de marzo de 1972.

³⁰ Frente de Trabajadores de la Cultura.

³¹ El FATRAC fue disuelto hacia octubre de 1971. En *Hombres y mujeres del PRT-ERP*, Luis Mattini señala: "Ahí nomás se perdieron infinitos recursos materiales e intelectuales". También subraya que "la idea del FATRAC en sí no era errónea, por cuanto perseguía el objetivo de nuclear a los 'trabajadores de la cultura' en una organización de masas vinculada a la 'guerra popular'".

³² El 23 de mayo de 1971 el ERP secuestró en Rosario a Stanley Silvester, gerente del frigorífico Swift y además cónsul honorario británico. Fue liberado algunos días después tras negociar con la empresa "un cambio en las condiciones de trabajo de los obreros, [y] el reparto de bienes de primera necesidad en las barriadas pobres de Rosario". ("La Opinión", 2 de julio de 1971.)

³³ En la noche del 29 al 30 de enero de 1972, el ERP se llevó 401.835.895 pesos moneda nacional del Banco Nacional de Desarrollo. Dos serenos, simpatizantes del PRT-ERP, permitieron el ingreso al edificio.

³⁴ Carta a Mia Adjali, 6 de septiembre de 1970; original en inglés.

³⁵ La relación con Cine Liberación no era siempre tan áspera, al menos en esta época. En el epistolario de Gleyzer hay cartas que permiten verificar que Fernando Solanas vinculó a Gleyzer con el influyente archivista Fredy Buache, de la Cinemateca Suiza, y que a su vez Gleyzer promovió la circulación de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, de Gerardo Vallejo, por lo menos en Checoslovaquia y Australia, e hizo los contactos necesarios para con-

seguir una distribuidora alternativa en Londres para ese film y para *La hora de los hornos*. Ambos títulos, junto a *México, la revolución congelada*, representaron a la Argentina en una retrospectiva titulada *Third World Cinema*, que tuvo lugar en el National Film Theatre de Londres en abril de 1972. En el verano europeo de ese mismo año, la revista especializada "Sight and Sound" publicó una reseña de esa muestra titulada "Venceremos!: aspects of Latin America political cinema", por David Wilson.

³⁶ Se refiere al largometraje *Al grito de este pueblo*, de Humberto Ríos. El film fue terminado hacia julio de 1971, muy poco tiempo antes de que el incipiente proceso de apertura en Bolivia se invirtiera radicalmente. Una carta de Gleyzer a Paul Leduc fechada el 27 de agosto informa: "Negro triste como todos nosotros por lo de Bolivia, aunque él más pues le trastoca toda su filmación".

³⁷ Grupo básicamente cooperativo con el que Sanjinés produjo sus films en Bolivia.

³⁸ Carta a Bill Susman, 23 de febrero de 1972; original en inglés.

³⁹ *Operación Masacre* (1971), de Jorge Cedrón, guión de Rodolfo Walsh sobre novela propia; c/Julio Troxler, Norma Aleandro, Carlos Carella, Raúl Parini, José María Gutiérrez, Hugo Álvarez, Víctor Laplace, Ana María Picchio, Walter Vidarte. Tuvo exhibición clandestina durante dos años y finalmente se estrenó en cines en septiembre de 1973.

⁴⁰ *El familiar* (1972), de Octavio Getino; libr.: Getino y Jorge Honig; c/Carlos Lagos, Emilio Alfaro, Noemí Manzano, Hugo Álvarez, Carlos Muñoz, Martín Adjemián, Víctor Proncet. Fue producida con dinero de la televisión italiana para un ciclo denominado *América Latina vista por sus realizadores*. Se estrenó en Buenos Aires en octubre de 1975.

⁴¹ Carta a Saúl Yelín, 8 de febrero de 1972.

⁴² Esta frase está en el guión pero no llegó a la versión final del film.

⁴³ Carta a William Susman, 18 de marzo de 1972; original en inglés.

⁴⁴ Un ejemplo de ese rigor es el breve diálogo entre un periodista y un comisario en referencia a la desaparición de Barrera, que está textualmente tomado de una nota periodística filmada entre un periodista y un comisario verdaderos cuando tuvo lugar el secuestro de Stanley Sylvester. La nota está contenida en uno de los *Comunicados*.

⁴⁵ Carta al distribuidor Rodolfo Broullon, 21 de mayo de 1972. La referencia final a la "censura" de Bill Susman tiene que ver con algunos cortes que el productor practicó sobre la versión en inglés de *México*.

⁴⁶ Carta a "José", 24 de mayo de 1972.

⁴⁷ En *El protegido* (1956).

⁴⁸ En el guión de *Los traidores* hay un chiste amistoso dedicado a Murúa en una escena que fue filmada pero no quedó en el montaje final del film. Se trata de un diálogo entre Barrera (Proncet), Amanda (Susana Lanteri), doña Encarnación, y su madre (Sara Aijen):

Barrera: —¿Así que fueron al cine?

Doña Encarnación: —Una cinta preciosa... argentina. Algo de una lágrima... Muy linda.

Amanda: —Concierto para una lágrima, mamá.

Doña Encarnación: —Viera qué bien que toca el piano la Olguita Zubarry. Cómo estudian los artistas... ¡aprenderse todo eso con el piano!

Amanda: —Qué buen mozo el médico que le opera la mano a ella...

Doña Encarnación: —¿Cómo se llama? Dicen que es uruguayo.

Amanda: —Lautaro Murúa.

Barrera: —No es uruguayo. Es de acá. El cuñado de un amigo mío lo conoce. Es marica. Perdón, doña Encarnación...

⁴⁹ Allí tuvo su estreno oficial *México, la revolución congelada*, en mayo de 1973. Un año después, el estudio del Kraft sería utilizado por Gleyzer y su grupo para compaginar el cortometraje *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*.

⁵⁰ También llamado Movimiento Peronista de Liberación, este grupo estuvo activo en Tucumán entre 1959 y 1960, inaugurando la guerrilla rural contemporánea en la Argentina.

⁵¹ El guión del film lleva el título *Una muerte cualquiera* y el rodaje se hizo como *La víctima*. La elección del título *Los traidores* generó con los años una confusión grave porque con ese mismo título el escritor José Murillo había publicado una novela en 1968 (ed. Esfera) que ni Gleyzer ni Melián conocían. En rigor, la confusión solo puede surgir de una lectura muy superficial, porque a pesar de necesarias coincidencias de ambiente y caracterización, la novela centraba su acción en la huelga metalúrgica de 1954 y su tema general era la resistencia *al* peronismo, mientras que el film de Gleyzer era sobre la resistencia *del* peronismo a las proscripciones posteriores a 1955.

⁵² Cuando el Frejuli ganó las elecciones y Héctor Cámpora asumió la presidencia de la Nación, Octavio Getino sucedió a Ramiro de la Fuente en el Ente de Calificación y logró revertir la acción de la censura cinematográfica, concentrada en ese organismo desde 1963. Getino permaneció allí desde agosto hasta noviembre de 1973 y su renuncia fue uno de los síntomas del creciente enfrentamiento entre la izquierda y la derecha dentro del peronis-

mo. Luego de algunos meses Miguel Paulino Tato fue designado como su sucesor.

⁵³ Largometraje semidocumental, realizado por Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Silvia y Alfredo Oroz, y Carlos Vallina, todos egresados de la carrera de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata. El título completo del film es *Informes y testimonios: La tortura política en Argentina (1966-1972)*.

⁵⁴ En 1989 fue designado René Mugica como director del Instituto Nacional de Cinematografía y Octavio Getino como subdirector. Luego de pocos meses, Mugica descubrió que no tenía el apoyo político que le habían prometido al asumir y renunció. Getino fue nombrado en su lugar pero un año después también tuvo que renunciar.

⁵⁵ Pesaro, septiembre de 1973; reproducido en *Raymundo Gleyzer*, ed. Cinemateca Uruguay, Montevideo, 1985. Mariano Mestman, que rescató en Cuba las desgrabaciones originales de esa charla, logró determinar que el último párrafo no fue dicho por Gleyzer sino por Jorge Giannoni.

⁵⁶ De hecho, hubo un film de ficción que describió el asesinato de un dirigente peronista corrupto antes de *Los traidores*. Se tituló *El personaje* y fue un cortometraje realizado por Ronaldo Metcalfe en la Escuela de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

⁵⁷ *Luces de mis zapatos* (Puenzo, 1973); c/Pipo Pescador, Norman Briski, Juana Hidalgo.

⁵⁸ *Hombres y mujeres del PRT-ERP*, por Luis Mattini; Contrapunto, Buenos Aires, 1990. Págs. 379-383.

⁵⁹ En la década del 60, junto a otros intelectuales como J. J. Hernández Arregui y J. W. Cooke, Rodolfo Ortega Peña contribuyó al desarrollo de una corriente de pensamiento de –en términos amplios– izquierda nacional, desde donde apostó al desarrollo del peronismo revolucionario. En esa tarea, hacia 1964 participó de la creación de la agrupación Condor (Centros Organizados Nacionales De Orientación Revolucionaria), dando cierta organicidad a una corriente de pensamiento en la que confluyeron Hernández Arregui, R. Carpani, A. Belloni, R. Bortnik, O. Ballestieri, R. Borello y otros. Siendo abogado de sindicatos –junto con Eduardo Luis Duhalde– y de la CGT, Ortega Peña estuvo vinculado al vanguardismo hasta mediados de la década del 60. Después pasó junto con Duhalde a la CGT de los Argentinos, central obrera creada en 1968 y dirigida por Raimundo Ongaro. También con Duhalde dirigió la revista “Militancia”, vinculada al peronismo revolucionario (aunque a ninguna línea en particular), entre 1973 y 1974. Desde 1973 fue

diputado nacional por el Frejuli, hasta su asesinato por las Tres A el 1° de agosto de 1974.

⁶⁰ Alberto Fischerman (1937-1995): Realizador y docente. Tras dirigir cortometrajes y cine publicitario, terminó su primer largo, *The Player's vs. Ángeles Caídos*, con el que demostró un definido empeño en intentar un cine de audacia experimental que prolongó en títulos como *La pieza de Franz* (1973) y *Gombrowicz o la seducción* (1985). A lo largo de su carrera debió alternar esa línea con productos francamente comerciales como *La clínica del Dr. Cureta* (1986) o *Las puertitas del Sr. López* (1988).

⁶¹ Se refiere al film colectivo *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, integrado por varios segmentos sobre el Cordobazo y sus episodios adyacentes. Los "Realizadores de Mayo" eran Octavio Getino, Enrique Juárez, Nemesio Juárez, Rodolfo Kuhn, Jorge Martín, Humberto Ríos, Fernando Solanas, Eliseo Subiela y Pablo Szir.

⁶² Giannoni se refiere al Instituto del Tercer Mundo "Manuel Ugarte", que dependió del rectorado de la UBA.

⁶³ Tras participar de la ruptura con el Partido Comunista Argentino en 1963, el abogado Roberto Quieto integró la naciente Vanguardia Revolucionaria (VR). Hacia mediados de la década del 60 fue asesor jurídico del Sindicato de Periodistas. Con la disolución de la VR, Quieto pasó a las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL), básicamente formadas por otra ruptura del Partido Comunista Argentino que hacia 1967 había originado el Partido Comunista Revolucionario (PCR). Luego se incorporó a las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR). En julio 1971 Quieto fue secuestrado pero su situación quedó legalizada cuando miembros de la Asociación de Abogados se encargaron de su defensa. Fue uno de los dirigentes guerrilleros que consiguió fugarse de la cárcel de Rawson en agosto de 1972. Hacia 1973 dirigió el proceso de fusión de las FAR con Montoneros, donde fue "oficial superior". El 28 de diciembre de 1975 fue detenido mientras veía a su familia en una playa de San Isidro. Hubo una campaña internacional por su legalización, que contó con el apoyo de políticos e intelectuales de renombre, pero el gobierno nunca reconoció su detención. Considerando que había "delatado", Quieto fue juzgado por una cúpula de Montoneros, encontrado "culpable de desertión en operación y delación" y condenado a "degradación y muerte". Ese juicio trajo aparejada una larga discusión crítica en Montoneros y su periferia.

Marcos Osatinsky, dirigente de las FAR, fue detenido en febrero 1971 y, al igual que Quieto, se fugó de la cárcel de Rawson en agosto de 1972. Tras la fusión Montoneros-FAR formó parte de la Conducción Nacional y estuvo

al mando de la Zona Oeste. Murió en agosto de 1975, dos semanas después de ser detenido en Córdoba por la policía.

⁶⁴ Se refiere al MLN, Movimiento de Liberación Nacional. No debe confundirse con su homónimo uruguayo.

⁶⁵ El domicilio exacto de Gleyzer en esta época era Federico Lacroze 1933, piso 22, depto. 167. El realizador lo compró con un crédito del Banco Hipotecario en julio de 1974 y fue escriturado a nombre de Sara Aijenbom. Años después Sara lo transfirió a su nieto Diego.

⁶⁶ Una de las publicaciones del PRT-ERP.

⁶⁷ *El espíritu de la colmena* (1973); film español dirigido por Víctor Erice.

⁶⁸ *Los siete samuráis* (*Sichinin no samurai*, 1954), film japonés dirigido por Akira Kurosawa.

⁶⁹ El padre de Alejandra Lamas era el actor argentino Fernando Lamas, que en la década del 50 se estableció como galán en Hollywood con bastante éxito.

⁷⁰ Transcripción del encuentro de cineastas latinoamericanos en Pesaro, septiembre de 1973.

⁷¹ Las consecuencias directas o indirectas que *Los traidores* tuvo para sus intérpretes varían según el caso: algunos no sufrieron represalia alguna (Poncet), otros atravesaron largos períodos sin trabajo (Omar Fanucci, Mario Luciani), otros se exiliaron (Raúl Fraire, Sara Bonet) y otros resultaron detenidos y luego liberados (Luis Politti). Sobre el episodio especialmente violento que le tocó vivir a Politti, véase *Luis Politti, cadencias y otros cielos*, de Fabián Slotovitzky; Corregidor, Buenos Aires, 1995.

⁷² *Kuntur Wachana* (1975), de Federico García Hurtado.

⁷³ Juan Gasparini en *La pista suiza*, Legasa, Buenos Aires, 1986.

⁷⁴ En base a otras fuentes, el periodista Juan Gasparini coincide en señalar que Conti y Gleyzer fueron trasladados del Vesubio juntos (véase *La pista suiza*, pág. 121). La fecha del traslado (domingo 20 de junio) no parece casual. El día anterior una bomba había matado al general Cesario A. Cardozo, jefe de la Policía Federal, y de inmediato el ERP fue responsabilizado por ese atentado. El banco de datos del Instituto de Antropología Forense, en el que están organizados los testimonios brindados a la Conadep, permite verificar que numerosos militantes del PRT-ERP fueron “retirados” de los centros clandestinos de detención durante los días inmediatos al asesinato de Cardozo. Poco tiempo después, sin embargo, Montoneros asumió la autoría del atentado.

⁷⁵ Texto de Susan Susman, escrito para el libro *Raymundo Gleyzer*, ed. Cinemateca Uruguaya, Montevideo, 1985.

LOS FILMS DE RAYMUNDO GLEYZER

Raymundo Gleyzer dejó una filmografía en la que pueden reconocerse al menos tres períodos:

—entre 1963 y 1966 realiza documentales de carácter etnológico, en la línea de Jorge Prelorán (con quien codirige dos films) aunque con una mayor carga denunciativa;

—entre 1965 y 1971, a partir de un intenso ejercicio del periodismo filmado para los noticieros diarios del Canal 13 de Buenos Aires, ingresa en una etapa de registro e investigación. Ese período culmina en una obra personal, el largometraje *México, la revolución congelada* (1971), marcada por la combinación de esa práctica con su propia formación marxista;

—entre 1971 y 1976 realiza films que se suman al cine clandestino militante argentino inaugurado tres años antes por Solanas y Getino con *La hora de los hornos*. Pero así como Solanas y Getino se manifestaron como el brazo cinematográfico de Juan Domingo Perón y en consecuencia trabajaron en concordancia con las organizaciones justicialistas, Gleyzer se sumó al PRT-ERP. Dado que esta organización nunca alcanzó a desarrollar

una verdadera política cultural, la obra de Gleyzer solo se articuló con sus lineamientos en dos *Comunicados* sobre acciones determinadas. Las otras películas militantes que realizó en este período (dos medimetreajes documentales, un largometraje de ficción) fueron el resultado de iniciativas propias, en las que el Partido sólo participó contribuyendo a difundirlas.

La frase casual sobre Palito Ortega en *Los traidores* no es la única evidencia de la sagacidad de Gleyzer a la hora de diagnosticar un problema, de anticipar un conflicto tomándole el pulso a la realidad con su cámara. Gleyzer fue una rara combinación de cineasta, periodista de investigación y militante político, todo en un solo hombre. En 1963 se sumó instintivamente al *cinema novo* y viajó al Brasil para hacer su corto *La tierra quema* en el mismo nordeste de las ligas agrarias que antes y después filmaron cineastas como Nelson Pereira Dos Santos y Glauber Rocha. En 1965 logró un permiso especial del gobierno británico y llegó a ser el primer periodista argentino que filmó en las islas Malvinas. En 1966 filmó (en colaboración con Jorge Prelorán) un documental en el pueblo de Quilino, en la provincia de Córdoba, que en ese entonces apenas sobrevivía gracias al paso del tren y que hoy, después del desmantelamiento ferroviario que impulsó el menemismo, se convirtió en un verdadero pueblo fantasma. En 1969 consiguió otra hazaña periodística al convertirse en el primer argentino que envió imágenes desde la Cuba de Fidel Castro. En 1971 obtuvo capitales norteamericanos para hacer el largometraje documental *México, la revolución congelada* y acertó una vez más al rodar la mayor parte de su material en la zona de Chiapas. El film obtuvo primeros premios en los festivales de Locarno y Mannheim, que se sumaron a varias otras distinciones obtenidas a lo largo de una década de actividad frenética. En otro país, la repercusión internacional de *México...* hubiera supuesto la culminación de una carrera intensa y sorprendente. En la Argentina, en cambio, la película quedó prohibida por la cen-

sura de la dictadura militar, con el argumento de que lesionaba las relaciones internacionales. El film y su realizador pasaron a la clandestinidad.

En 1968 Fernando Solanas y Octavio Getino habían dado a conocer el film *La hora de los hornos*, que no solo fue un poderoso emergente de la resistencia peronista a la sostenida proscripción política iniciada en 1955, sino que además demostró que era factible pensar en un circuito alternativo y clandestino para que se desarrollara un cine que pudiera mantener sus contenidos ajenos a la fuerte censura oficial del período. La pieza clave para el desarrollo de semejante circuito, dentro del país, eran las organizaciones políticas que, también desde la clandestinidad, enfrentaban a la dictadura. Solanas, Getino y todo el grupo Cine Liberación realizaron su trabajo de difusión integrados en la actividad de la Juventud Peronista y eventualmente de Montoneros. Para Raymundo Gleyzer, en cambio, esa opción era difícil. Como cualquier intelectual argentino en esos años debió debatir su propia posición ante el peronismo: resignarse ante su carácter de movimiento popular y representativo de la clase obrera y confiar en la conducción de Juan Domingo Perón, que entonces digitaba su regreso al país desde el exilio en España, o bien mantenerse al margen de esa mayoría pero fiel a sus experiencias formativas.¹

Esa opción llevó a Gleyzer al FATRAC o Frente de Trabajadores de la Cultura, una iniciativa del clandestino y marxista Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), que tenía su propio brazo armado en el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). El FATRAC tuvo corta vida pero permitió a Gleyzer consolidar un grupo de trabajo con el realizador Álvaro Melián (estudiante de la escuela de Instituto Nacional de Cinematografía) y con el sonidista Nerio Barberis. En ese marco realizaron dos *Comunicados* filmados sobre acciones del ERP, una en el frigorífico Swift de la ciudad de Rosario y otro sobre la toma del

Banco de Desarrollo. Ambos cortometrajes combinan material filmado especialmente con imágenes “recuperadas” de noticieros televisivos y con otros documentos periodísticos complementarios. Más allá de la justificación política de la acción, los dos cortos evidencian la voluntad de cumplir con otra función: el ejercicio de una “contrainformación”, la necesidad de ofrecer una perspectiva de los hechos que, a fuerza de proporcionar datos escamoteados o distorsionados por la versión oficial y hegemónica, contribuya a ponerla en cuestión.

Los *Comunicados* tuvieron una circulación muy restringida en Argentina. En alguna medida cumplieron con el cometido de contribuir al conocimiento de la organización en el exterior: pudieron ser vistos en la IX Mostra de Pesaro, evento que entonces era el máximo referente del cine político mundial. Pero más allá de su eficacia –nunca realmente evaluada– como instrumentos de contrainformación y propaganda, los cortos jugaron un rol protagónico en la gestación del film más importante de Raymundo Gleyzer. Después de Pesaro, Gleyzer y Melián se trasladaron a París y allí visitaron al documentalista Joris Ivens, quien se interesó en la descripción que los cortometrajes hacían de la burocracia sindical y recomendó profundizar en el tema.

Tras discutirlo algún tiempo y decidir que el desarrollo adecuado de la cuestión requería imágenes que nunca podrían obtenerse en forma documental, Gleyzer y Melián se pusieron a trabajar en un guión de ficción, el del largometraje *Los traidores*, realizado en forma independiente del PRT-ERP con ayuda del productor norteamericano Bill Susman, quien ya había producido *México...*

Gleyzer llevaba varios años tratando de determinar cuál era el lenguaje más conveniente para que su práctica de cineasta militante no quedara limitada por los parámetros culturales pequeño burgueses. Un primer indicio de esa inquietud reflexiva aparece en su *Ceramiqueros de Tras la Sierra* (1965), corto documen-

tal sobre el trabajo de varios artesanos que realizan objetos a partir de barro. Cuando una artesana comenta que el dinero apenas alcanza para sobrevivir, se le pregunta si cree que este film servirá para mejorar esa situación. “Y, puede ser que nos ayude”, responde la mujer. “Pero hasta ahora no nos ha ayudado nadie.”

Desde entonces hasta el final de su vida Gleyzer insistió en su búsqueda de una forma que fuera accesible y directa, y que a la vez no traicionara las complejidades de las problemáticas tratadas. Los films debían entretener y concientizar al mismo tiempo, pero la eficacia de la segunda función dependía de la eficacia de la primera. Persuadir resultaba mucho más interesante que agitar y por eso, tras la experiencia limitada de los *Comunicados*, Gleyzer y Melián decidieron priorizar la exposición de una determinada información (o “contrainformación”) con todas sus variantes, antes que adoptar un punto de vista único. Lograr la identificación del espectador antes que distanciarlo con formalismos. Esas intenciones suponían explotar algunas de las características más antiguas del cine y por eso en *Los traidores* se pueden reconocer ciertas marcas de género (el policial, el melodrama) y la insistencia casi obsesiva en definir como espacio geográfico una Buenos Aires cotidiana, no pintoresca y de verosimilitud incuestionable. Para ello, la investigación inicial de Gleyzer y Melián era un buen punto de partida pero tuvo su continuación lógica en el uso de decorados naturales, en el trabajo con no profesionales, en la decisión de alentar la improvisación, en el empleo preferente de la cámara en mano y el sonido directo. A diferencia de lo que sucede en el cine comercial, en *Los traidores* no se evita la cita de marcas ni de personajes conocidos, se oyen voces familiares de locutores profesionales cuando alguien ve la televisión o escucha la radio, y algunos momentos históricos especialmente importantes del relato aparecen ilustrados con imágenes documentales, como la llamada Revolución Libertadora de 1955 o el Cordobazo.

Una de las primeras exhibiciones de *Los traidores* tuvo lugar en la edición 1973 del Festival de Pesaro, Italia, donde años antes se había producido el exitoso estreno de *La hora de los hornos*. En cambio, *Los traidores* fue recibida con desconcierto y cierto rechazo. Se impugnó la prolijidad, el color, la decisión misma de hacer un film de ficción, la existencia de una historia. La película pudo verse con más éxito en otros festivales internacionales, como el de Sydney, mientras en la Argentina se procuraba profundizar su circulación alternativa, que en cada proyección se completaba con un debate.

Lejos de distanciarse del espectador peronista, *Los traidores* se incrustaba en su realidad cotidiana exponiendo algunas de las contradicciones más ostensibles de su propio movimiento. Los dirigentes sindicales corruptos se dicen a sí mismos peronistas, igual que los jóvenes combatientes que los fusilan. Pero los corruptos de hoy fueron los combatientes de ayer. Gleyzer y Melián encontraron una razón para esa involución en la falta de un verdadero sustento ideológico del peronismo. Para ilustrar esa ausencia (que Gleyzer sentía también responsable del fracaso a largo plazo de la Revolución Mexicana) la película contiene un diálogo crucial entre Barrera y su novia:

“—Para eso somos de ideología peronista, ¿no?”

“—¿Y qué es para vos la ideología peronista?”

“—La ideología peronista es ser fiel a Perón. ¿Qué va a ser?”.

Es decir, para Gleyzer y Melián el principal núcleo aglutinante del peronismo, lo que proporcionaba la perspectiva común, era su líder antes que una propuesta política racional, analítica y debidamente articulada.

Si *La hora de los hornos* alcanzó en su momento una potencia movilizadora que oscureció el aporte de *Los traidores*, el tiempo parece equilibrar los términos. Ambas películas están unidas por aspiraciones similares, el mismo fervor revolucionario y la misma idea de una liberación que debía producirse a través de la lu-

cha armada. Esas coincidencias se extienden al plano formal, porque debido a las características de su producción, que también fueron similares, *Los traidores* subvirtió las convenciones del cine de ficción así como *La hora...* subvirtió las del documental. En la construcción de la estructura narrativa, en el desarrollo de los personajes, en su lenguaje, en el ritmo del montaje y en la audacia general de su tratamiento, *Los traidores*, como *La hora...*, no se parece a ningún film que haya producido el cine argentino previo. Pero también porque estableció una paradoja singular y deliberada: se fingió ficción, pero lo que en realidad hizo fue utilizar, casi hasta sus consecuencias últimas, las técnicas de reconstrucción ensayadas durante años por la mayor parte de los grandes documentalistas.

Lo que mejor vincula ambas obras, sin embargo, es la común voluntad de *contrainformar*, de presentarse como vehículos de todo aquello que la versión oficial omite o niega, como obras que muestran y dicen lo que no puede mostrarse ni decirse. Esa vocación es la condición prioritaria del cine militante: la necesidad de alguna forma de clandestinidad surge precisamente desde la obstinación en la oferta de esa *otra* información. Con el enemigo al frente, claro y definido, el cine militante de entonces cumplió con la necesidad popular de ser “la voz de los sin voz”.

Y si *contrainformar* no fue la única prioridad de los cineastas militantes de entonces, fue por lo menos la que los años han mantenido como la más consistente. Incluso en las películas que en su momento se quisieron de agitación (como *La hora...* o los *Comunicados*, de Gleyzer), esa intención queda hoy subordinada a la función informativa: cifras, fechas, nombres, datos de la historia política y económica pacientemente enumerados preceden *siempre* al llamado a la acción. La descripción de las inhumanas condiciones de trabajo en el frigorífico Swift de Rosario, por ejemplo, toma en uno de los *Comunicados* del ERP mucho más metraje que la justificación política del secuestro de su gerente

Stanley Sylvester. La validez de esos datos fue cuestionada y desmentida por los poderes, desde luego, pero ese era un efecto secundario previsto.

Por otra parte, el cine militante no solo contrainformaba ofreciendo datos y estadísticas. Al cine de ficción comercial argentino entre 1966 y 1973 jamás se le hubiera permitido tratar el martirio de los fusilados de José León Suárez como lo hizo Jorge Cedrón sobre el libro de Walsh en *Operación Masacre*, ni la inconveniente saga de *Los Velázquez* (Pablo Szir, 1970/72), ni la progresiva corrupción del dirigente sindical de *Los traidores*, ni las implicaciones políticas del mito popular *El familiar* (Octavio Getino, 1972). A ningún cineasta "industrial" se le hubiera ocurrido colocar al frente de sus elencos a Julio Troxler, que ya era una leyenda de la resistencia peronista, como lo hicieron Cedrón en *Operación...* o Solanas en *Los hijos de Fierro* (1972/75).

Los pocos ejemplos de cine militante previos a 1968 comparten esa voluntad de ver lo que nadie ha visto y la consiguiente necesidad de cierta clandestinidad. Hugo del Carril hizo *Las aguas bajan turbias* (1952) pese a la oposición del secretario de informaciones, Raúl A. Apold, y con su argumentista, Alfredo Varela, preso y omitido de los títulos. Fernando Birri hizo primero *Tire dié* (1958/60) y después *Los inundados* (1961) pero el Instituto de Cine le negó premios y subsidios, además de obstruir su participación en festivales internacionales. *Los cuarenta cuartos* (1962), un excelente medimetroraje de Juan Oliva sobre el problema de la falta de vivienda en Santa Fe, fue prohibido por un decreto del poder ejecutivo. Desde el golpe de Onganía en 1966, resultó todavía más evidente que nadie podía esperar un crédito del Instituto para narrar *El camino hacia la muerte del "Viejo" Reales* (1968/71) del modo en que decidió narrarlo Gerardo Vallejo.

Más directamente, para cualquier militante de 1972, eran contrainformación el rostro y la voz de Juan Domingo Perón, duran-

te las largas entrevistas que otorgó a Solanas y Getino y que estos condensaron en dos largometrajes (*Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *La revolución justicialista*) que además son un modelo organización formal. O las imágenes del Cordobazo, del Viborazo y de los otros alzamientos populares adyacentes que quedaron registrados –sin el filtro de la TV– en el film *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1970), por diez realizadores entre los que se contaban Solanas, Getino, Humberto Ríos, Eliseo Subiela, Nemesio Juárez y Enrique Juárez.

En 1972, mientras rodaba *Los traidores*, Gleyzer realizó a toda velocidad el corto *Ni olvido ni perdón*, que desmentía prolijamente la construcción elaborada por el poder sobre la masacre de Trelew, proporcionando las circunstancias de ese crimen, los nombres de los responsables, la conferencia de prensa que había dado el grupo de evadidos poco antes de entregarse y los rostros de cada una de las víctimas. Y así como la ficción oficial quedaba delatada por un minucioso relato de los hechos; los “terroristas abatidos” pasaban a ser mostrados con toda la humanidad que tales rótulos les negaban.

En esta misma línea, en esta reivindicación de la imagen ausente, seis egresados de la Escuela de Cine de La Plata llegaron a realizar un largometraje exclusivamente dedicado a documentar el máximo horror del militante: la tortura, con sus implicaciones de sufrimiento físico, quiebre y delación. El film se llamó *Informes y testimonios* (1973) y alterna la documentación pura con escenas reconstruidas a partir de las declaraciones de detenidos. Minuciosas, distantes, casi quirúrgicas, esas escenas fueron concebidas para conjurar el espanto mediante su designación. Fue una especie de *Nunca más* del onganiato: anticipó horrores posteriores y el exterminio en masa pero también el surgimiento de las Madres de Plaza de Mayo.

La llamada “primavera camporista” en 1973 permitió, por un

tiempo, que algunas de las películas militantes abandonaran la clandestinidad. Así se produjeron los estrenos de *Operación Masacre*, de *Informes y testimonios* y de la primera parte de *La hora...*, mientras las exhibiciones informales en 16 mm se incrementaban, ahora sin la presión de la persecución policial. Hasta los productores comerciales se animaban a tocar la política (aunque no la militancia) con films basados en asuntos hasta entonces impensables, como *La patagonia rebelde* (1974) o *Quebracho* (1974).

Ante esos avances, Gleyzer prefirió conservar una sombra de duda que se confirmó rápidamente tras la muerte de Perón y el recrudecimiento de la represión. En pleno gobierno de María Estela Martínez de Perón, Gleyzer y su grupo terminaron el documental *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, sobre la lucha de un grupo de obreros afectados por el saturnismo, la enfermedad del plomo. De nuevo, la contrainformación se justificaba porque de esa agonía “Nadie se entera, ni la presidente”, como dice una canción del film, y porque los pocos políticos que se muestran solidarios (como Rodolfo Ortega Peña) son sistemáticamente asesinados. Fue el último film de Gleyzer y quizá el que mejor sintetiza el vigor de su búsqueda.

FILMOGRAFÍA COMENTADA

La obra de Raymundo Gleyzer todavía está lejos de encontrarse disponible como corresponde, pero lo mismo pasa con la mayor parte del cine político argentino del período. En general, ninguna institución pública o privada se ha hecho cargo de encarar un relevamiento de esos materiales y su circulación, hasta la fecha, está limitada a la informalidad de pésimas copias en video.² Pero ese desamparo afecta no solo a la obra de los cineastas muertos durante la última dictadura (Jorge Cedrón, Gleyzer,

Enrique Juárez, Pablo Szir), sino también a la de sus sobrevivientes. Hoy en día es tan difícil acceder a una buena copia de *Los traidores* como a una de *La hora de los hornos* (Solanas-Getino, 1966/68) o de *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Vallejo, 1968/71).

En ese contexto, la siguiente filmografía comentada solo pretende definir una primera aproximación a la obra de Gleyzer, caracterizar sus distintas etapas, definir sus influencias y documentarla hasta donde hoy lo permiten los materiales disponibles.

EL SENTIDO DEL CICLO

El ciclo fue su primer proyecto como realizador y el único trabajo de ficción que realizó en toda la década del 60. Luego, descontento con los resultados, prefirió negarlo y señalar a *La tierra quema* como su primer film. Sin embargo, en un sentido conceptual, es su cortometraje más puro. Instalándose en cierto ámbito *antonionesco*, Gleyzer explora en el film la soledad compartida, los vacíos existenciales, los afanes suicidas de un grupo de jóvenes acomodados pero sin proyectos de vinculación o inserción en una totalidad productiva. Argumentalmente, la película cierra con el mismo ruido de fiesta inservible con que comienza (un tema de Palito Ortega, luego objeto de una broma profética en *Los traidores*), y el itinerario intermedio señala espacios de sumisión, entre roles masculinos y femeninos, reproduciendo las miserias de las figuras paternas y maternas que son, a su vez, revelaciones dolorosamente metafóricas de la institución sociopolítica global.

A la búsqueda de un algo indefinible, los protagonistas transitan vertiginosamente las calles ociosas del amanecer en las grandes avenidas, arrojando sus vehículos hacia horizontes imprevisi-

bles. Pero un encuentro en el puerto, aparentemente ocasional, con máquinas y obreros, con ese límite del infinito costero y moral, los involucra en la revelación momentánea de la cruda luz de lo real.

Gleyzer comenzaba a desear un desprendimiento del grupo de estudiantes de cinematografía de La Plata e iniciaba su pasaje a la frontera, la de las otras imágenes, vivas, concretas, y al mismo tiempo simbólicas que, en el caso de este film, parecen salidas de los docks de Quinquela Martín. En una época de escalada social, de vitalidad económica y de clausuras políticas, insistir en la ficción representativista hubiera supuesto para Gleyzer operar en el sentido opuesto al de toda esa energía. Gleyzer tentaba los espasmos convencionales del cine, el corsé de sus códigos, denunciaba una excesiva pertenencia a pasados culturales previos en torno a géneros, textos, discursos y modos. Había que probar otra cosa, fundar otra tierra, encontrar una nueva fertilidad porque la aridez dominaba el escenario.

Para él, cambiar la vida era cambiar el cine. Más aún, era inaugurarlo, porque lo anterior no era cine, sino el espacio cristalizado de quienes dominaban el vacío. Un sitio agotado, como esa misma ciudad desnuda en la cual los jóvenes solo podían festejar su violenta fatiga. La tormentosa condena a reproducir se sometía a una poderosa e irreverente desacralización: Gleyzer, como todos los fundadores de tendencias, opta por acercarse a reproducir lo que es. No lo que quiere lo académico, no lo que era inevitable comodidad, sino lo que efectivamente *significa*.

Así como los surrealistas tuvieron padres adoptivos —Carroll, Dostoievski o Freud—, también Gleyzer comenzó a elegir instintivamente a los maestros que, como Joris Ivens, legaban una ancha franja cinematográfica que la comercialización de los lenguajes había, si no abortado, por lo menos desactivado o puesto en archivos de circulación restringida.

1963: *El ciclo*. Dirección y libreto: RG. Fotografía (ByN): Pedro Roth. Cámara: Jorge Abad. Canción: "Te hicieron la pera", por Palito Ortega, con la orquesta de Oscar Toscano. Montaje: A. Ripoll, A. Blanco. Asistente de dirección: Ernesto Resels. Sonido: Estudios Antártida. Productor: Ernesto Resels. Productora: Grupo Retaguardia. Elenco: Alberto Baldo, Luisa [Leonor] Benedetto, Osvaldo Mantignán, Héctor Irigoyen, Sergio Malle, Cora Roca, Eva Ker, Mario Vila. Duración original: 12'.

LOS FILMS DE LA TIERRA

La tierra, la prometida, no se podría concebir en los films de Gleyzer sin reconocer las visiones que prefiguran las historias y paisajes de *La sal de la tierra* de Biberman, o las sagas nórdicas de Stiller y Sjöström, *La terra trema* de Visconti, el western unificador de la nación americana en la plenitud *fordiana*, y el desgarramiento de esa misma construcción a partir del corte fundador de Griffith en *El nacimiento de una nación*. O las cuevas campesinas de *Las Hurdes* de Buñuel, los ciclos de la sobrevivencia y el trabajo en la minúscula tierra de *El hombre de Arán* de Flaherty, o el fresco renacentista que no llegó a ser *¡Que viva México!* de Eisenstein.

Todos esos referentes expresaban exteriores verdaderos, casi imposibles de guionizar, prescindentes de toda decoración, sin más actores que los modelos reales, los que protagonizaron la propia historia, los que no habían podido dar un salto cualitativo entre sus tradiciones orales y las estructuras narrativas que el cine posibilitaba. Todos ellos influyeron en la mirada de Gleyzer y se fundieron en los cuentos populares judíos, en sus vínculos homólogos con los criollos, en los relatos ensayísticos de posguerra, en las sociologías políticas, en las *Vidas secas* de Nelson Pereira Dos Santos, en la ruralidad universalista y metafórica de los relatos fantásticos de Monteiro Lobato, y en ese obsesivo presente de la diáspora nacional argentina que es el *Martín Fierro*.

Son demasiadas tradiciones, un escenario excesivamente cargado para quien se había propuesto —como su generación— empezar de nuevo. Pero todo ello contribuye a justificar la solidez del acercamiento, la precisión anticipatoria con que Gleyzer plasmó la superficie quebradiza y desértica en *La tierra quema*, prefiriendo el Nordeste brasileño del Cinema Novo a la breve guerrilla salteña de Masetti, con la misma puntería con la que ya había señalado a Palito Ortega como paradigma de la mediocridad, o después a Chiapas como sitio apto para futuras reivindicaciones.

En *La tierra quema*, un niño descalzo arrastra como juguete paródico una caja de cartón con la inscripción “Alianza para el progreso”. Esa crítica elíptica y directa a la vez hacia las promesas incumplidas, al palabrerío politiquero, es apenas un pretexto para comenzar el descubrimiento de una familia arquetípica, de raíz campesina pero no folklórica, lacerada y abandonada, aunque no inerte ante los poderes. La tensión que se establece desde los primeros encuadres del film, avanza desde un claroscuro restallante, característico de este período, y supera la planimetría del noticiario, al modo habitual del registro de *lo directo*. De la banda sonora, Gleyzer va desalojando lentamente la voz en *off* cuando esta no representa la formulación precisa de un punto de vista crítico, y penetra cada vez más en la escena cotidiana de la gente, en sus identidades, en los pequeños descansos o en la labor incesante. Esta incipiente visión estilística introduce un significativo que excluye la posibilidad de cualquier manipulación. Ya no se trata de garantizar la pureza de lo real, sujetando al mundo en un plano secuencial, en el que todos los elementos se aproximan al espectador sin corte, como garantía de verosimilitud, sino de una continuidad que viene dada por la fatalidad de los ciclos de la opresión, sea a través de la tierra, las artesanías, las fábricas, las instituciones, las personas.

1964: *La tierra quema*. Dirección: RG. Texto: Víctor Pronzato [Proncet]. Fotografía (ByN): Rucker Vieira. Música original: Víctor Pronzato. Sonido: Estudios Antártida. Locutor: Rudy Carrie. Laboratorios: Tecnofilm. Asistencia del Centro de Estudios Brasileños. Productor: Rodolfo Goldschwartz. Duración original: 12'. Dos temas folklóricos nordestinos usados en el film fueron compilados en un disco editado en Montevideo por el semanario "Marcha", en ocasión de uno de los festivales de cine organizados por la Cinemateca del Tercer Mundo.

Premios: Medalla de Oro de la ciudad de Génova en la 5ª Reseña de Cine Latinoamericano, Italia (1965); premio "Forestier" por Mejor Fotografía en Blanco y Negro en el 3º Festival de Viña del Mar, Chile (1965); premio del Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires (1965).

Jorge Prelorán ha dicho que su visión del hecho fílmico se constituye a partir de dos ejes: 1) concebir a la imagen como el cuerpo del sujeto social abordado en su ambiente; 2) considerar a la voz humana como el espíritu de ese cuerpo. Prelorán insiste además en que se estime a su filmografía, no como una rama de la ciencia antropológica, sino como discurso fílmico, de raíz humanista y modo documental.

Gleyzer encuentra en este sistema, en este realizador casi puritano, una especie de neorrealismo, cierta lógica artesanal que conducía a una afirmación del sentido. Ambientes y seres resultan vinculados por las determinantes microsociales, por la fatalidad económica, y por la resistencia cultural. La sucesión del montaje es como una actividad casi inconsciente de la misma cámara y el grabador, una operación aritmética, con una progresión de fotomontaje. Pero el respeto compartido en el abordaje al actor social proporciona al plano un brillo único. El contraste del cuerpo con la tierra, la escasez, la desolación, los paisajes abismales, indican lo que se desecha, lo que se excluye, lo que se considera vano y retórico para aliviar a la imagen de todo

código preexistente que sería irreverente frente a este lenguaje.

En los films que Gleyzer hizo con Prelorán se intuye, se siente un leve acercamiento, un ligero desborde que el segundo hasta entonces no admitía. El impulso de Gleyzer aparece en una estrategia de contacto, en sus primeros planos, en la cariñosa posición de observador, casi de mirón enamorado, en una puesta fílmica que involucra el tiempo interior del otro con una relación en la que el hecho plástico, los movimientos de las cámaras, los encuadres detallistas, no esperan encontrar nada previsto, sino que confirman una pulsión que, en esos seres que penden de su trabajo diario, expresa la posibilidad de lo desconocido. Esos seres, que a través de sus habilidades modifican las materias originales de la naturaleza en objetos diarios, en vida cotidiana, son también bellos, plenamente conscientes de sus límites y sin embargo esperanzados.

La aparente naturalidad con que Gleyzer ingresa en el mundo de Prelorán y lo satura, lo trasciende, adquiere la más plena ciudadanía cuando, sobre el final de *Ceramiqueros de Tras la Sierra*, una fotografía del equipo de filmación sostiene una pregunta en *off* dirigida a los artesanos que han protagonizado el film: ¿consideran ellos que la realización de esta película va a ayudarlos?

Ocurrido en Hualfín y Quilino, se refieren a la esterilidad y se despliegan en la claridad de los rudimentos con que hombres y mujeres artesanos manifiestan la belleza de su cultura a pesar de la opresión. Hay una delicadeza de gestos y actitudes, un respeto a la naturaleza, a la exacta extracción de sus mínimas riquezas, a las manos reelaborando el barro y la lana en objetos de maravilla, en cuencos o abrigos, logrados de modo auténtico, con diseños de abstracciones universales, históricas y permanentes. El paso indiferente del progreso se convierte en una amenaza estremecedora frente a la fragilidad de ese mundo, que no presenta interés para la marcha del país o del sistema.

En los films de este período, el registro acepta sensiblemente el ritmo narrativo que le imprimen las criaturas observadas y, por omisión, se estremece el otro ritmo, el de la sociedad avanzada, el de las maquinarias de hierro, el de las virtualidades del lenguaje. Esta trituración de la morfología cinematográfica, a pesar de su apariencia transparente, es una ampliación de los horizontes testimoniales que habían comenzado a ceder paso a ciertas libertades narrativas propuestas, entre otros, por Antonioni.

En *Ocurrido en Hualfín*, el hilado de la lana en el trompo ovi-lla una circularidad continua entre la madre y la hija, entre el ciclo de precariedad económica, de fatalismo existencial, de riqueza moral, y de una extraña esperanza en el mate que al amanecer le entrega la niña al abuelo ciego. Este hilo narra, vincula a la manera de un mito clásico la épica de la sobrevivencia. Pero la lógica plástico-dramática de la mirada de Gleyzer, tiende a novelizar, a absorber una más alta conciencia del drama individual, de sus acciones.

1965: *Ceramiqueros de Tras la Sierra*. Dirección: RG. Idea original: Ana Montes de González. Iluminación y cámara (ByN): Humberto Ríos. Ayudante de cámara: Cátulo Albiac. Música: Antonio Di Consoli. Asistente: Juana Alicia [Sapire]. Locutor: Rudy Carrie. Colaboración: Dirección Provincial de Turismo, Industrias Kaiser Argentina. Jefe de producción: Simón Banhos. Producción: Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Duración original: 19'. Premios: Primer premio en el 2º Festival de Cine Experimental y Documental, Universidad Católica de Córdoba. Realizado en Mina Clavero, Córdoba.

1965: *Pictografías de Cerro Colorado*. Dirección: RG. Idea original: Rex González. Iluminación y cámara (color): Humberto Ríos. Ayudante de cámara: Cátulo Albiac. Música: Antonio Di Consoli. Asistente: Juana Alicia [Sapire]. Locutor: Rudy Carrie. Jefe de producción: Simón Banhos. Producción: Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Duración original: 15'.

Premios: Diploma de honor en la Muestra Internacional de Cine Científico, Universidad de Buenos Aires, 1968.

1965: *Ocurrido en Hualfín. Dirección, fotografía y cámara:* RG y Jorge Prelorán. *Investigación:* Ana Montes de González. *Música:* Leda Valladares. *Duración original:* 40'.

En tres partes: *Cuando queda en silencio el viento* (ByN), *Arcilla* (ByN) y *Elinda del valle* (color).

1966: *Quilino. Dirección, fotografía y cámara (color):* RG y Jorge Prelorán. *Idea y narración:* Ana Montes de González. *Asesoría musical:* Leda Valladares. *Guitarras:* Leda Valladares, Rodrigo Montero. *Sonido:* Rodrigo Montero. *Locutor:* Diego A. Bartolomé. *Colaboración:* Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Industrias Kaiser Argentina, Juana Alicia [Sapire], Delia Cazenave, Graciela Ossorio, Yolanda Gutiérrez Soria. *Coordinación y asesor general:* Dr. Augusto Raúl Cortázar, para el Programa de Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas. *Producción:* Fondo Nacional de las Artes, Universidad de Tucumán. *Duración original:* 16'.

Realizado en Quilino, departamento de Ischilín, provincia de Córdoba.

QUIZÁS LA ÚLTIMA TIERRA PROMETIDA

La serie de notas que Gleyzer compuso en Malvinas comienza con el viaje en barco, tomando como sujeto a un argentino de origen inglés, habitante de las islas, que regresa en pleno invierno luego de una visita al continente.

Se trata de un fascinante descubrimiento —inaugural desde el punto de vista de la historia del cine y la televisión argentinos— de la vida de la gente común, del mar enorme, del puerto cubierto de nieve, de sus rituales de espera, de los modos de la comunidad en sus circulaciones sociales, las reuniones de los cultos re-

ligiosos, el *pub*, las cocinas y hogares verdaderos, un acercamiento preciso hacia los rostros de los habitantes.

Es lo contrario de un panfleto anticolonial. Esa gente que Gleyzer visita, esas islas lejanas y desoladas, viven una vida sencilla y nítida, y así los filmó, igual que a los matacos, que a los artesanos, que a los turistas y campesinos, que a los oprimidos de la tierra, a los trabajadores: en sus gestos más diversos, en sus combates más desgarradores. También ahí en el Sur, Gleyzer vio que la tierra largamente prometida le pertenecía, a partir de su imagen perdurable.

Telenoche emitió este material a lo largo de varios programas, en forma de bloques unitarios, con un texto leído en *off* por el periodista Roberto Maidana. Una parte resurgió después en los largometrajes documentales *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1985) y *Hundan al Belgrano* (Federico Urioste, 1994). El material original sobre Malvinas, según fue compaginado por Gleyzer, totaliza unos treinta minutos.

PRENSA DE VIAJE

Las realizaciones de Gleyzer para los noticiosos de Canal 13 componen un momento atípico, señalan una grieta inusual. Se trata de un conjunto itinerante de notas, con una corresponsalía tan personal como el resto de su filmografía. Visita guiada, telegrama fílmico, cartas de celuloide, que a pesar de la exigida objetividad de un medio poderoso y empresarial, no excluía la fuerza de lo visible, el rigor de la presencia y la autenticidad de las conductas y de los discursos.

El propio Gleyzer aparece micrófono en mano presentando, por ejemplo, un montaje en Cuba, acompañando una brigada de trabajo popular voluntario, hombres y mujeres en los cañaverales, una escuela modelo y una maternidad rural, con entrevis-

tas y descripciones, diálogos e intercambios. Las notas recorren también Yugoslavia, Checoslovaquia, Bulgaria, Creta, Suecia; se pasean entre el ocio vacacional de las playas, la exhibición de vestuarios, danzas, tradiciones, flores para la industria perfumera, cruceros domésticos bajo el sol pagano de las costas de Europa del sur, todas las voces, todos los rostros, juegos medievales de equitación, todo tipo de ceremonias y paisajes.

Raymundo Gleyzer, cronista de anteojos oscuros, seductor, sonriente, ve y palpa su perspectiva de la historia y del cine: todo cambio debería servir para que la gente, mostrada con deleite y afecto, con ternura artística, sea todo lo feliz que en ciertas circunstancias se podía ser. Pero *todos*, todo el tiempo. Vivir bajo una cultura productiva, solidaria, entramada con la belleza del mundo y ligada a sus conquistas creadoras. No hay violencia en las imágenes de Gleyzer. La hay en el orden injusto de un mundo que no permite ese goce de modo universal. Su respeto fílmico por las sociedades observadas y por sus emisiones alcanza raros momentos, como los seguimientos callejeros de la gente por las calles de Estocolmo. En las antípodas del Caribe mulato y revolucionario, ambas locaciones se unen en el lenguaje audiovisual a través del intenso cariño por la identidad de cada pueblo.

Frente a la cámara, Gleyzer expresa una cierta ingenuidad asombrada ante la diversidad del mundo. La clásica seriedad del corresponsal aparece reemplazada por un tono desacartonado y feliz, que prolonga la agilidad de sus imágenes. En ellas cada tanto cuela a Juana, su mujer y compañera de viaje, a modo de fugaz chiste familiar.

Notas conocidas de Raymundo Gleyzer para Telenoche y la división noticias de Proartel: Nuestras islas Malvinas, Mataque (sobre el estado sanitario de los indios matacos en las selvas salteñas), Altos Hornos Zapla, Los argentinos y la comida, Cárceles de nuestro país, La comunidad holandesa de Tres Arroyos, La mina 9

de Octubre, La misa del domingo; apuntes diversos desde Bulgaria, Yugoslavia, Grecia, Checoslovaquia, Cuba y Suecia, 16 mm (ByN).

MÉXICO

El encuentro de Gleyzer con Humberto Ríos, de formación pictórica y alumno del IDHEC en París, estableció una asimilación de su bagaje audiovisual. Las prácticas fotográficas de Gleyzer, su disposición compositiva, empalmaba con la cinefilia de Ríos y sus angulaciones plásticas que cedían con cierta facilidad a un orden eisensteiniano. Pero en *México...* la propuesta estuvo menos próxima a las ficciones reconstructivas y más urgida por una transmisión periodística que desalojó violentamente cualquier decorativismo en el encuadre.

Gleyzer trasladó la misma sustancia, la idéntica mirada político-ideológica de los cineastas soviéticos, a una resolución filmica típica de los 60, logrando una rara armonía entre el texto oral, indicativo y posicionado, que vierte cifras y datos históricos, y sus propuestas de interpretación críticas de tendencias políticas revisionistas. A través de esa armonía el film transmite su vigencia, una sensación de primera vez, de presente intransferible que tienen las secuencias del cortador del llano y su familia, o del maestro de Chiapas que une el cuerpo de un niño con la tierra apisonada del aula.

Con su persistente y obsesiva mirada, desprendida de cosmetología y escenografías, su imaginario de cronista, de artesano individual, y la brevedad de sus secuencias, Gleyzer articuló un film que puede verse como una suite configurada por sucesivas "notas", palabra ambigua que designa la presencia de la prensa filmada ante la actualidad.

1971: *México, la revolución congelada*. Dirección: RG. Cámara: Humberto Ríos (*color*). Sonido: Juana Sapire. Montaje: Steve Susman. Producción: Bill Susman, Sam Crane. Duración original: 65'. Contiene material documental filmado por Salvador Toscano durante la Revolución Mexicana y compilado por su hija, Carmen Toscano, en el largometraje de montaje *Memorias de un mexicano* (1959). Las fotos de la masacre de Tlatelolco fueron tomadas de la revista "Por qué?" (Edit. Reportaje, México, 1968). Premios: Leopardo de Oro en el Festival Internacional de Locarno (1971); Ducado de Mannheim (1971); Premio al Mejor Film Documental, Festival de Adelaide, Australia (1972).

"AL PUEBLO..."

En la noche del 29 de enero de 1972, cuadros del ERP ingresaron en la sede del Banco Nacional de Desarrollo con la colaboración de dos simpatizantes de la organización que eran miembros de la guardia interna del edificio. Tras neutralizar las alarmas y mantener ocupado el lugar durante siete horas, lograron abrir la caja fuerte, retirar su contenido y salir, sin disparar un tiro.

Un narrador en *off* describe el hecho en el comienzo del film y luego introduce a los dos miembros de la guardia, ya en la clandestinidad, que manifiestan las razones por las que adhieren a la causa del ERP. Un tercer militante, que permanece encapuchado, explica: "La miopía del enemigo ha creído ver en el operativo la presencia de especialistas extranjeros y el uso de instrumentos ultramodernos. El agujero en la caja fuerte del tesoro fue practicado por un obrero metalúrgico, con un vulgar soplete de acetileno. Esto demuestra que todas las medidas de seguridad impuestas por la burguesía se vuelven vulnerables frente a la participación del ingenio popular".³

1972: *Comunicado Cinematográfico del ERP, N° 2*: Banco Nacional de Desarrollo (ByN). Duración original, desconocida.

La necesidad de intervenir en la producción audiovisual para cubrir diversas áreas de información, configurar un desarrollo crítico en la acción consciente de los trabajadores e influir sobre los medios para ampliar las presencias reales de la llamada “violencia revolucionaria”, impulsó a cineastas, periodistas y una capa significativa de intelectuales a intervenir desde sus mundos específicos.

Gleyzer y sus compañeros se organizaron en torno a modos de producción que permitían operar en condiciones de clandestinidad para traducir el registro de conflictos y manifestaciones en contrainformación. No tenían una visión apocalíptica sobre los medios, sino que, al estar estos en manos del autoritarismo, confiaban en producciones que reelaboraban los discursos creativos de las imágenes y las voces insurrectas desde la cultura popular. Los sectores en lucha, las masas anónimas, iletradas o proclives a consumir géneros de difusión basados en la dramatización —como los periódicos de corte sensacionalista— eran el objetivo de las prácticas explícitamente amparadas desde este proyecto político. La formación-información y hasta cierto punto la diversión, entendida en términos de atracción del espectador desde un ángulo emocional, se compaginaban a partir de lo concreto.

En este caso, el contacto que estimulaba la sensibilidad era la voz en *off* que enunciaba cifras, datos y consignas con serenidad expositiva y ceremonial. Se explicaba, por ejemplo, la presencia de Stanley Silvester, cónsul inglés, signo diplomático de los poderes que llegaban hasta el frigorífico Swift. El 28 de mayo de 1971 la captura del cónsul y el pedido de rescate genera la fórmula que encabeza la gacetilla fílmica: “*Al pueblo...*”. El rescate en cuestión consiste en veinticinco millones de pesos en merca-

derías a repartir entre las familias obreras de la planta y las barriadas populares. A las entrevistas de un periodista de los medios oficiales, se suma una reflexión de la voz en *off* por la que se advertía que esta acción particular no garantizaba el fin de la explotación, ni de la represión, ni de la pobreza. A juicio de la organización, sin embargo, se metaforizaba con ella que los frutos de la opresión había que arrancarlos con la sistematización de la violencia y del programa político de quienes componían la parte más combativa del pueblo.

1972: *Comunicado Cinematográfico del ERP, N° 5 y 7: Swift (ByN)*.
Duración original: 12'.

En agosto de 1972, durante el rodaje del largometraje *Los traidores*, veinticinco guerrilleros presos de diversas organizaciones escaparon del penal de Rawson. Los seis dirigentes del grupo alcanzaron el aeropuerto de Trelew, distante veinte kilómetros del penal, y abordaron un avión de Austral que hacía el trayecto Buenos Aires-Trelew y que había sido previamente tomado por guerrilleros de las FAR y del ERP. Tras aguardar algunos minutos en tierra la llegada de los otros evadidos, que debieron procurarse sus propios medios de transporte hasta el aeropuerto, los seis dirigentes decidieron partir hacia Chile. Cuando finalmente alcanzaron el aeropuerto vacío, los diecinueve guerrilleros restantes solo pudieron atrincherarse en él, tomar rehenes y convocar una conferencia de prensa.

Ante varios periodistas y un juez, dos voceros del grupo⁴ explicaron lo sucedido, manifestaron su voluntad de entregarse pacíficamente y solicitaron que un médico verificara el estado de salud de todos, en previsión de posteriores represalias. También, interrogados por uno de los periodistas, resumieron las razones que justificaban la continuidad de la lucha, recordaron la represión de la dictadura sobre cualquier manifestación popular y su-

brayaron el hecho de que el grupo estuviera integrado por militantes de organizaciones distintas: “Bregamos por anular, por romper en base a la discusión pública, en base a la discusión frente a las masas, las pequeñas diferencias que tienen las distintas organizaciones armadas. Esto es la prueba”. Seis días después de la fuga, mientras se encontraban alojados en la Base Aeronaval de Trelew, fueron fusilados. Dieciséis de ellos murieron y solo tres lograron recuperarse de sus heridas.

A pocos días de los acontecimientos, Gleyzer realizó un apresurado medimetraje titulado *Ni olvido ni perdón*, que consistía básicamente en la conferencia de prensa completa ofrecida por los evadidos en el aeropuerto. A ese documento, que había sido originalmente grabado en *videotape* y fue tomado de un monitor con una cámara de 16 mm para pasarlo a filmico, se le agregaron un prólogo y un epílogo descriptivos de la fuga y la posterior represión, compaginados con fotografías.

1972: *Ni olvido ni perdón*. Realización y producción: Grupo Cine de la Base (ByN). Duración original: 30’.

ACERCA DE LA TRAICIÓN

Raymundo Gleyzer estaba plenamente convencido del carácter necesario, no inevitable pero sí justo, de una transformación revolucionaria de la vida social. Desde su perspectiva socialista cuestionaba severamente la degeneración burocrática de los otros estados obrero-campesinos, de las organizaciones políticas y gremiales vaciadas de sus funciones originales y de la descomposición consecuente de sus direcciones. En pleno debate sobre la representatividad de la dirección política de la clase obrera, fue lógico que Gleyzer considerara seriamente la sugerencia de Joris Ivens: la pertinencia de observar el rol desnaturalizado de los gre-

mialistas argentinos, en muchos casos más consecuentes con los intereses finales del capital y no del trabajo. Nada podía repugnar más la sensibilidad que el hecho de que un dirigente de obreros proscritos, perseguidos y explotados, fuera un traidor. *Los traidores* resultará de atacar el estrecho desfiladero que significó, en la modernidad nacional, la deformación democrático-populista de la clase trabajadora, y en particular la dirección sindical peronista.

El '69 marcó la resistencia real a las corporaciones monopólicas y señaló un alto grado de desarrollo de las organizaciones espontáneas e históricas del proletariado industrial. Para Gleyzer, la credibilidad y la confianza provenían de situarse con toda energía del lado de los sectores cuya opresión podía poner en marcha un cambio.

Los traidores es un modelo de organización formal, un desafío morfológico construido sobre una narrativa destinada a chocar contra el imaginario convencional en torno a la cuestión. Gleyzer concibió el concepto de un espacio quebrado por acontecimientos que suponían un orden arbitrario y externo a la imaginación del compilador. Su base material, casi la autobiografía de un burócrata, es una navegación espacio-temporal que parte de un argumento tan evidente que se expone como mero pretexto: un autosequestro por el cual se obtendrían réditos gremiales impuros. En tanto, un sistema de *raccontos* rescata una conciencia juvenil resistente, un amparo familiar militante y un pasado proletario, pisoteado por sucesivas degradaciones, corruptelas y facilismos, hasta la definitiva traición. La discontinuidad del relato supone la posibilidad de narrar la continuidad de la caída del protagonista.

Esa continuidad no quedó del todo libre de fisuras. Una comparación entre el guión y el film terminado revela el peso de la ausencia de unos cincuenta minutos de material, eliminados para que el film no resultara tedioso. Una vez que el burócrata alcanza el sindicato, su proceso de corrupción se precipita a una

velocidad que hasta ese punto el film evita; en forma también repentina, el dirigente aparece casado con una mujer que el espectador desconoce. Ese tipo de omisiones conspira contra el minucioso desarrollo argumental del resto.

El realizador inglés Ken Loach (que curiosamente fue censurado en su país por mantener una posición extremadamente crítica de la dirigencia sindical) sostiene que el humor es fundamental para lograr un retrato social que se pretenda auténtico. Gleyzer había llegado a una conclusión parecida: “Yo creo que la falta de humor es una gran carencia del cine político latinoamericano. Todavía se está por descubrir el humor y es un campo muy grande para desarrollar”. *Los traidores* está atravesada de referencias humorísticas cotidianas, en su mayoría mordaces, que culminan en una escena onírica en la que el burócrata asiste a su propio entierro. En su formulación desacartonada y satírica, la escena parece inspirada en una situación similar del largometraje *Eloy* (1969), de Humberto Ríos, pero la ironía con la que aquí se despedazan todas las formas oficiales del discurso político es uno de los resultados más interesantes que produjo la combinación entre Gleyzer y Álvaro Melián. Hay una profunda coherencia en esa forma de humor, porque no solo tiene su razón argumental y hasta estética, sino que al mismo tiempo facilita la participación del espectador. Es el público el que “hace” el relato, el que coincide en la extracción de otra historia entre los pliegos de la evidente, el que discrimina a medida que avanza el hundimiento y la condena del protagonista.

1973: *Los traidores*. Dirección: RG. Argumento: relato de Víctor Proncet. Guión: RG, Álvaro Melián, Víctor Proncet. Fotografía: Reinaldo Pica. Fotografía adicional: Julio Lencina. Música: V. 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: Luis Ro-

candio. *Rodaje principal*: junio-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 (guardaespalda de Barrera), Omar Fanucci (médico de la Catanzaro), Hugo Álvarez (el Negro), Martín Coria (Solís, obrero torturado), Luis Ángel Bellaba (médico que asiste a la tortura), Sara Bonet (Carmen Cabrera), Carlos Román (locutor en el entierro), Samuel Desse (supervisor de personal), Pablo Haimovisi/Rivera (empresario), Sara Aijen (mujer que canta en el entierro), Diego Gleyzer (bebé Barrera), Luis Barrón, Pachi Armas, Luis Cordara, Osvaldo Santoro, intérpretes no profesionales. *Coordinador de producción*: Álvaro Melián. *Jefes de producción*: Jorge Santamarina, Alberto Vales. *Productor ejecutivo*: William Susman. *Productora*: Grupo Cine de la Base. Color. *Duración original*: 114'.

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

Contiene fragmentos de los films *Nacha Regules* (1950) de Luis César Amadori, y de *Tiempo de violencia* (1969), de Enrique Juárez.

Los traidores no tiene más créditos que el del Grupo Cine de la Base y el del norteamericano William Susman. Esta ficha técnica es una reconstrucción parcial.

EL SENTIDO PRIMARIO DE LA ÉPICA

El último film terminado en el que participó Raymundo Gleyzer fue el cortometraje *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. La frase fue tomada de una canción de Nicolás Guillén, pero luego sus versos no se utilizan literalmente a lo largo de la banda sonora.

Una olla popular inicia el film, cuya eficacia narrativa sorprende ante una proyección actual. Los obreros de la fábrica INSUD, en el Gran Buenos Aires, bajo un tinglado en los alrede-

dores de la planta, cocinan polenta para simbolizar su elemental solidaridad, la obstinación de la actitud de paro, el sentido primario de la lucha. Pero también se observa la contundente racionalidad de la protesta, sus fundamentos más profundos: las malas condiciones del trabajo, las enfermedades mortales consecuentes de la intoxicación con plomo, la humillación de ser considerados meros objetos de recambio.

Otra vez, como antes en *México...*, la épica del cine de Eisenstein, su configuración como fresco de la agitación social, la composición de cuadros pictóricos encadenados por un montaje agitado, dramático, casi operístico, cede paso a la novela periodística, al informativo crítico, a la observación de la realidad del combate como acontecimiento actual. Más cerca de los primeros noticieros de Dziga Vertov, de su alerta frente a lo cotidiano, subyace la visión política en la fuerza del documento, expresada en un programa de acción cinematográfica.

Un obrero de unos cuarenta años, criollo de espesos bigotes, come de su plato y lo ofrece a delegados de otras fábricas de la región, junto a quienes delibera sobre las adhesiones que los de INSUD reclaman y obtienen. Una voz en *off*, vibrante, típicamente descriptiva, enunciativa desde la toma de posición, hace sospechar al comienzo una posible sustitución discursiva de la palabra directa de los actores sociales. Sin embargo, casi como para evidenciar el método buscado, la voz de estos va ocupando el lugar principal. Se despliega en pequeños actos improvisados, en rendiciones de cuentas a cargo del dirigente, en marchas, en el traslado a los alrededores del Congreso Nacional, en la fuerza de la torpeza oratoria pero no conceptual.

Dos breves secuencias evidencian una irreverente y renovadora estructura narrativa:

Luego de registrar el encuentro con Rodolfo Ortega Peña, en las puertas mismas del Parlamento, y de reflejar su compromiso con ellos, el film se sustrae al flujo del relato y, sobre fotos fijas,

se refiere a su asesinato por parte de la Triple A. Los realizadores le dedican el film con un tono de gacetilla, de comunicado. Un acto de urgencia real, de propaganda cuasi televisiva entre el documento y el noticiario.

Después, un dibujo animado en clave burlona, como un troquelado de libro infantil, impregna a la película de función educativa sobre el ciclo productivo de la industria semicolonial, el saqueo de las fuerzas naturales y la dependencia, desde el relato paródico del amo anglosajón.

Las fusiones combinatorias se expanden: palabra obrera, ensayo periodístico, acciones de masas, aportes sociológicos, panfleto movilizador. Surge un film raro y estremecedor, una exploración resultante de una espontaneidad planificada, de un guión sólido que sin embargo no podría rastrearse siquiera en servilletas de papel.

Y sobre todo eso, una banda sonora trabajada con sagas juglarescas interpretadas por un cantante anónimo, corpóreo, sólido, con voz de tribuna futbolera. Las imágenes de pintadas en las paredes suburbanas de un cementerio adjunto a INSUD se cruzan con esa voz inspirada en murgas uruguayas o en los barrios reos de olor rioplatense, con un piano cabaretero y con la sombra artística de Brecht. La voz canta las penurias y las críticas, las rebeliones y las miserias, la irónica esperanza de los oprimidos. Clips sureros, con muros graficados sin retórica.

El Grupo Cine de la Base, autor colectivo, produjo un film de extrema autonomía estética, que emergía sin traumas culturales desde las necesidades de los humildes. El grupo estaba maduro no solo en su práctica organizadora de nuevos circuitos de exhibición, sino en la generación de obras que expresaran el conjunto de los intereses de los de abajo, no en función de reconocimientos convencionales o folletinescos, sino de espacios audiovisuales que aún fascinan por la claridad identificatoria.

Me matan... es oxigenante, pero en las antípodas del eclecti-

cismo formalista del posmodernismo. Lo es por su indagación representativa de una polifonía viva y heterogénea, que no da lugar a las ironías ominosas de la resignación.

1974: *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*. Realización y producción: Grupo Cine de la Base. Duración original: 20'.

OTRO CINE DE LA BASE

Tras la desaparición en Buenos Aires de Raymundo Gleyzer, el resto del Grupo Cine de la Base partió hacia el exilio en diversas partes del mundo. Una parte del grupo recaló en Perú, donde realizó el cortometraje *Las AAA son las tres armas*, en forma artesanal, dentro de un departamento. Fue uno de los pocos y más difundidos ejemplos de cine argentino en el exilio durante el Proceso, aunque desde 1983 rara vez fue exhibido públicamente en Buenos Aires. Después del largometraje *Los traidores* y los cortos *Ni olvido ni perdón* y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, este fue el primero de los films que llegó a realizar el Grupo Cine de la Base sin Raymundo Gleyzer.

Nerio Barberis: *Las AAA son las tres armas* es una concepción de Jorge [Denti]. Jorge eligió el testimonio de Walsh, su carta a la Junta. Pero como Walsh era montonero, los Montoneros nos decían que no teníamos ninguna autoridad para usar un texto suyo. Por su parte, el PRT nos planteó por qué usábamos un texto de Walsh, que no era del PRT. Y nosotros les dijimos a todos "Váyanse a la puta que los parió" e hicimos la película, que luego se adjudicaron como propia tanto los Montoneros como el PRT. En este juego de la incomprensión de la necesidad, no existió la concepción de una política cultural asociada al resto de los frentes políticos. Nosotros la teníamos. En mí era intuitivo, en Álvaro era el resultado de un trabajo de estudio sistemático que

era su preocupación, y en Gleyzer era un equilibrio entre lo analítico y el hecho de producir y hacer.

Walter Tournier: Yo me fui de Buenos Aires en el '75 y al año toca timbre en mi casa en Lima Jorge Denti. Fue ese empuje suyo lo que llevó a hacer ese corto, *Las AAA son las tres armas*, con nada. Porque éramos cuatro: Denti, Julio Lencina, Nerio y yo. Denti consiguió la carta de Walsh y le metimos para adelante. Claro, había todo el apoyo de un cine en Lima que estaba creciendo y el hecho de que nosotros éramos técnicos. Yo no sé por qué me metieron a mí ahí, porque yo no había tenido que ver con las cosas importantes de ellos. Pero la verdad es que siempre me hicieron sentir como que era parte de la cosa. Yo actúo ahí, también: el torturado soy yo.

Jorge Denti: Esa película nunca se vio en la Argentina, no se hizo para que se viera acá. Se hizo como denuncia para que circulara afuera, con mucha rabia. Pero fue muy útil, se vinculó a la televisión mundial y puso el caso argentino en casi todos los países de Europa, en Canadá, en Cuba. Se hizo como se pudo, artesanalmente.

1977: *Las AAA son las tres armas*, Realización: Grupo Cine de la Base. Argumento: carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar argentina. Duración original: 15'.

FILMS ALIMENTICIOS

Además de su obra personal como realizador, Raymundo Gleyzer realizó varios films para diversas instituciones privadas o estatales, básicamente para sobrevivir. Como el propio Gleyzer asignaba a estos trabajos una importancia muy secundaria, es muy probable que la siguiente nómina no sea completa. Todos los títulos son de cortometrajes.

1964: *Roturación de tierras vírgenes y Migraciones internas*, entre otros documentales didácticos para la Sudene (Superintendencia de Desarrollo del Nordeste Brasileño), realizados durante el mismo viaje de *La tierra quema*. Se emitieron en programas especiales del Canal 2 de Recife, Brasil. ByN.

1967: *Introducción de un catéter plástico en la cavidad interperitoneal fetal*; film científico sobre una operación llevada a cabo en el Hospital Tornú. Color.

Fiesta Nacional del Poncho; documental para la Dirección Provincial de Turismo de Catamarca. 35 mm. Color. 12'.

1968: *Verde Catamarca*; documental para la Dirección Provincial de Turismo de Catamarca. 35 mm. Color. 10'.

Vacaciones en Catamarca; documental para la Dirección Provincial de Turismo de Catamarca. 35 mm. Color. 10'.

1971: *Santa Teresita*; documental para la Dirección Municipal de Turismo de Santa Teresita. 35 mm. Color. 10'.

Inflation in Argentinien y Bolivianen aus der land; documentales de 7' cada uno (color), realizados para la tevé alemana.

En este rubro deben considerarse también la dirección de emisión de programas en vivo para Canal 3 de Salta y la dirección del programa documental *El país, primer actor* para Canal 7 de Buenos Aires. Gleyzer no hizo cortos publicitarios pero sí abundantes institucionales para diversas entidades y empresas, como las Industrias Kaiser.

COLABORACIONES VARIAS

La siguiente es una nómina parcial de los films en que Raymundo Gleyzer colaboró, en distintos rubros de su producción.

1963: *Carta de Ramona*, de Alejandro Malowicki, con Pru-

dencia Molero, Naún Kraus. Cortometraje argumental (ByN) producido en la Carrera de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata. RG se encargó de la dirección de fotografía y puede vérselo como extra, vestido de oscuro y comprando un café.

1968: *Pescadores*, de Dolly Pussy. Cortometraje documental (ByN). RG hizo el sonido con sus propios equipos.

1974: *El búho*, de Bebe Kamín, con Virginia Lago, Hugo Álvarez, Sara Bonet, Alfonso Senatore. Largometraje argumental (color), no estrenado comercialmente. RG hizo la cámara, con la misma Arri BL que había hecho traer al país para el rodaje de *Los traidores*.

1975: *Adiós Sui Generis*, de Bebe Kamín. Largometraje documental sobre el último recital que el dúo Sui Generis ofreció en el Luna Park, en septiembre de 1975. RG se encargó de una de las cuatro cámaras con las que se rodó el evento. Por demoras con el censor Miguel P. Tato, el film se estrenó el 2 de septiembre de 1976, unos tres meses después de la desaparición de RG.

1976: *Bandidos como Jesús*, de Cristina Ruiz y Giampiero Targagni. Largometraje documental realizado en la Argentina con producción italiana. RG prestó una colaboración general a este film, junto con otros miembros del Grupo Cine de la Base.

Hacia 1969 Gleyzer realizó el registro filmado de una obra titulada *Marabunta*, de Narcisa Hirsch, a pedido de la artista.

Debe señalarse que reconstruir sin error esta lista es todavía una tarea inconclusa. El cierre de la Escuela de Cinematografía de La Plata durante la última dictadura dispersó los materiales de su archivo de films y por lo tanto no hay modo de determinar si Gleyzer realizó allí algún corto propio o estuvo vinculado a otros, además de *Carta de Ramona*. Del mismo modo, Dolly Pussy asegura que además de colaborar en su corto *Pescadores*, Gleyzer ayudó a otros alumnos de la Escuela de Cine del Litoral pero hasta la fecha nadie parece saber con certeza cuánto del ma-

terial realizado allí todavía existe. Una parte fue encontrada recientemente por Juan Carlos Arch en una dependencia oficial de Santa Fe y fue ordenada y clasificada por el Cine Club de esa ciudad.

También resta saber cómo y cuántos fueron los documentales que Cine de la Base hizo para registrar los congresos del FAS. Se sabe que al menos dos de ellos fueron terminados y que en uno colaboró el realizador Alberto Fischerman. También se sabe que el material rodado para el último de estos congresos, con sede en la ciudad de Rosario, nunca llegó a compaginarse. Tanto los films terminados como el material inconcluso se encuentran perdidos.

Notas

¹ Otros hombres de la cultura que compartían con Gleyzer una extracción ajena al peronismo resolvieron sus debates internos militando en sus filas, como fue el caso de los escritores H. G. Oesterheld y Rodolfo Walsh. Este razonó que “el peronismo argentino no puede confundirse con un partido político ni con un movimiento. Es una clase. Ahí está la explicación del odio que el peronismo desata. [...] Es un odio de clase contra clase. También es distintas cosas, según la época. Es policlasista en el triunfo o en la perspectiva del triunfo. En la derrota, en cambio, el peronismo es obrero y nada más que obrero”. Como Gleyzer, ambos intelectuales fueron desaparecidos por la dictadura de la Junta Militar.

² Una empresa porteña (la misma que distribuyó *Shoah*, de Claude Lanzmann, con varios minutos menos) editó para video hogareño algunos títulos de la filmografía de Gleyzer en condiciones temibles. A la mala calidad general e injustificada de sus copias se suman omisiones importantes, como la del epílogo de *Los traidores* o la de todo un segmento que hace referencia al ERP en *Me matan...*

³ Aparentemente no existen copias de este film en la Argentina. Una des-

cripción detallada puede encontrarse en *Testimonianze sull'America Latina degli anni '70 (1)*, 9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, septiembre de 1973.

⁴ Mariano Pujadas, de Montoneros, y Pedro Bonet, del PRT-ERP.

Protagonistas

Salvo donde se indica, todas las personas de la siguiente nómina fueron entrevistadas por los autores especialmente para este libro:

Aijen, Sara (seudónimo de Aijembon): Madre de Raymundo Gleyzer.

Alsina Thevenet, Homero (Montevideo, 1922): Periodista, crítico e historiador cinematográfico. Fue colaborador del semanario "Marcha" (1945-52), fundó y dirigió la revista "Film" (1952-55), dirigió la página de Espectáculos del diario "El País" (1954-65), publicó en las revistas especializadas argentinas "Tiempo de Cine", "Filmar y Ver" y "Film", entre otras. En Buenos Aires trabajó para las revistas "Primera Plana", "Adán" y "Panorama". Vivió en España entre 1976 y 1984. A su regreso pasó a dirigir la sección Espectáculos del diario "Página/12". En 1988 volvió a instalarse en Montevideo, donde dirige desde entonces el suplemento semanal "El País Cultural", del diario "El País". Ha publicado diversos libros, entre los que destacan *Cine sonoro*

*americano y los Oscars de Hollywood, Chaplin: Todo sobre un mito, El libro de la censura, Listas negras en el cine, Después del cine y Nuevas crónicas de cine.** Para demostrar que hay vida después del cine, también ha publicado *Una enciclopedia de datos inútiles** (dos tomos, hasta ahora) y el libro *Postdatas al mundo*, que compila sus notas sobre temas extracinematográficos. Homero Alsina Thevenet fue uno de los pocos críticos rioplatenses que recordaron *Los traidores* después de 1983.

Álvarez, Hugo: Actor y director teatral. Nació en Mercedes, San Luis, el 18 de febrero de 1934. Estudió teatro durante tres años en el Fray Mocho y se desempeñó como actor *free lance* durante varios años, en cine, teatro y televisión. Se lo puede ver brevemente en películas tan disímiles como *Patapúfete* (Julio Saraceni, 1968), *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) y *El búho* (Bebe Kamín, 1974). Participó en casi todas las películas argumentales del cine militante argentino: *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1972), *El familiar* (Octavio Getino, 1972), *Los Veldzquez* (Pablo Szir, 1970/72) y *Los traidores*. Se exilió en Estocolmo, donde fundó y dirigió el Teatro Popular Latinoamericano, que dirigió durante once años representando en castellano obras como *Mateo* de Discépolo, *La mueca* de Pavlovsky, *Las cosas de Juan el Zorro* de Canal Feijoo y *El viejo criado* de Cossa. Con ese mismo grupo emprendió extensas giras para representar dos obras de autores suecos, *La infancia de Hitler* de Niklas Radstrom, y *La noche es la madre del día* de Lars Noren. En 1991 fundó otro grupo, *Máscara Azul*, para comenzar a representar obras latinoamericanas en sueco. Paralelamente estuvo al frente de la biblioteca del Instituto Cinematográfico Sueco. Regresó a la Argentina en 1996. Desde entonces participa con frecuencia en producciones televisivas y enseña dirección de actores.

* Ediciones de la Flor. [N. del E.]

Barberis, Nerio (Buenos Aires, 1944): Sonidista. Nieto de anarquistas, hijo de socialistas, militó en política desde los quince años. “Soy un tipo de la izquierda tradicional”, recuerda. “En la secundaria, con un vecino, fundamos un grupo denominado SICON: Servicio Internacional Contra Organizaciones Nazis, porque nos agarrábamos a trompadas con Tacuara y Guardia Restauradora, que eran los dos grupos de derecha, ultracatólicos, de entonces. *Laica o libre* fue el primer golpe; después estuve en la juventud comunista y me fui, como correspondía.” Fascinado por la música, el sonido y la electrónica, comenzó a armar radios a galena, estudió unos años la carrera de Ingeniería y más tarde ingresó en un estudio de grabación donde se hacía cine, Phonal, luego asociado a los laboratorios Alex. Como sonidista trabajó en varias películas argentinas. Fue miembro de Cine de la Base y en 1976 se exilió primero en Perú y luego en México, donde actualmente reside y ejerce su especialidad. La entrevista para este libro se realizó en Buenos Aires, por gentil mediación de Bebe Kamín.

Bellaba, Luis Ángel (Buenos Aires, 1938): Productor, distribuidor. A comienzos de los '60 produjo dos films independientes que lo pusieron al borde de la ruina: *Una jaula no tiene secretos*, del español Agustín Navarro, y la excelente *La herencia*, de Ricardo Alventosa. Después se dedicó a alquilar equipos de filmación y, durante un período, a administrar el Auditorio Kraft. Se radicó en España “pero sólo por razones económicas”. Actualmente compra películas para varias distribuidoras y ha participado en la producción de largometrajes como *Guantánamera* de Tomás Gutiérrez Alea y *Tango* de Carlos Saura.

Berú, Mauricio (Buenos Aires, 1927): Realizador, docente. Estudió en la Academia de Bellas Artes y fue profesor en la Escuela de Cine de la Facultad de Bellas Artes, en La Plata. En Buenos Aires fundó la Asociación de Cine Experimental, donde se gestaron varios cortometrajes que contribuyeron directamen-

te a la renovación de la llamada "Generación del 60". Especializado en el documental, dirigió, entre otros films, *Fueye querido* (1967), *Quinteto* (1970), *Ciertas palabras con Chico Buarque* (1971) y *Tango y tango* (1984). Está radicado en Brasil. Su testimonio fue tomado del libro *Raymundo Gleyzer*, editado por Cinemateca Uruguay en Montevideo en 1985.

Birri, Fernando (Santa Fe, 1925): Realizador, escritor, docente. Hizo poesía, teatro y títeres antes de trasladarse a Italia en 1950 para estudiar en el Centro Sperimentale di Roma, circunstancia que le permitió impregnarse de neorrealismo. Trabajó como ayudante en películas de Carlo Lizzani y Vittorio de Sica y en 1956 regresó a la Argentina, donde fundó el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, la llamada "Escuela documental de Santa Fe". Su enorme influencia se hizo sentir en poco tiempo, primero con el medimetro *Tire dié*, después con el largo *Los inundados* y finalmente con los diversos cortometrajes que realizaron los numerosos estudiantes del Instituto. Hacia 1966 volvió a instalarse en Roma, donde a lo largo de varios años terminó el largometraje surrealista *Org*, insólitamente producido por el actor Terence "Trinity" Hill. Fue el primer director que tuvo la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba). Realizó, entre otros títulos, los excelentes largometrajes documentales *Rafael Alberti, diario del poeta* (1984) y *Mi hijo el Che* (1985). La entrevista para este libro se realizó en Buenos Aires, gracias a la colaboración de Horacio Ríos.

Denti, Jorge: Realizador. Tras pasar por diversos cursos de cine en Buenos Aires, se trasladó primero a Francia y después a Italia, donde "hice todos los oficios que tuvieran que ver con el cine". Integró una de las últimas productoras que tuvo el realizador Roberto Rossellini y después de esa experiencia se dedicó al cine documental, rodando diversos trabajos en Asia y África. En Palestina hizo con Jorge Giannoni el cortometraje *Palestina: otro Vietnam*. Conoció a Raymundo Gleyzer en Italia y a su regreso

a la Argentina integró Cine de la Base hasta el secuestro del realizador. Luego partió hacia Perú, donde realizó el corto *Las AAA son las tres armas*, uno de los pocos y más contundentes ejemplos del cine argentino en el exilio. Después se trasladó a México, donde vive actualmente. Entre otros films hizo el largometraje *Malvinas, historia de traiciones* (1985), dedicado a Gleyzer, y más recientemente *Argenmex* (1998), sobre hijos de exiliados argentinos en México.

Gasparini, Juan: Periodista argentino radicado en Suiza. Sobrevivió a una internación de veinte meses en la Escuela de Mecánica de la Armada bajo la última dictadura. Sus artículos han sido publicados en "Le Monde Diplomatique", "El periodista" y "El Porteño". Actualmente colabora como corresponsal en Ginebra del diario "Clarín". Sus textos fueron tomados de su libro *La pista suiza* (Legasa, Buenos Aires, 1986). Varios intentos de dar con él para consultarlo personalmente sobre esa obra resultaron infructuosos.

Getino, Octavio (León, España, 1935): Escritor y cineasta. Fue cofundador del Grupo Cine Liberación y realizó junto a Fernando Solanas *La hora de los hornos*, el clásico del cine militante argentino, y dos entrevistas filmadas con Juan Domingo Perón (*Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *La revolución justicialista*) que son un verdadero ejemplo de construcción didáctica. Durante cuatro meses de 1973 fue interventor del Ente de Calificación Cinematográfica; autorizó desde ese puesto una serie de films prohibidos y suspendió toda aplicación de cortes. Marchó al exilio en 1976, primero en Perú y después en México. De regreso en la Argentina fue director del Instituto Nacional de Cinematografía (1989-90); publicó, entre otros textos, *Cine latinoamericano: Economía y nuevas tendencias audiovisuales*, *Cine y dependencia: El caso argentino*, *La tercera mirada: Panorama del audiovisual latinoamericano* y *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*.

Giannoni, Jorge (Mendoza, 1939-Buenos Aires, 1995): Fue meritorio de algunos largometrajes profesionales en la Argentina antes de partir con Gleyzer a Brasil. A su regreso rodó un largometraje de tono campero, que nunca compaginó (y luego prefirió olvidar), se fue a estudiar cine a Italia, fue meritorio en algunos films (entre ellos el episodio *Toby Dammit*, de Fellini), realizó algunos cortos, viajó a Palestina para hacer con Jorge Denti el film militante *Palestina: otro Vietnam*, pasó por el Mayo Francés y finalmente regresó a Italia, donde se reencontró con Gleyzer en 1973. Después de 1976, el exilio de Giannoni pasó por Perú y terminó en Cuba, donde, gracias al apoyo directo de Alfredo Guevara, director del Instituto Cinematográfico Cubano, realizó el largometraje documental *Las vacas sagradas*, sobre la situación política argentina, donde también participó Álvaro Melián. Hizo allí algunos otros films de corto y medio metraje, tuvo alguna experiencia televisiva, le robó la mujer a Tomás Gutiérrez Alea y finalmente volvió a la Argentina en 1983. Con algunos compañeros impulsó la Fundación Fábrica de los Sueños, cuyo objetivo consistía en distribuir films latinoamericanos por vías alternativas. Un resultado de la Fundación fue La Videoteca, el videoclub que funciona en Corrientes 1555. Paralelamente intentó sin éxito concretar varios proyectos de largo metraje hasta que en 1994 ganó un concurso en el Instituto de Cinematografía y comenzó a filmar entre la Argentina y Venezuela un film titulado *La gitana tropical*. Tenía un sesenta por ciento terminado cuando murió de un ataque cardíaco en Buenos Aires, el 26 de julio de 1995. Su testimonio fue recogido por Mariano Mestman para la investigación "Cine político y procesos culturales. Argentina, 1966-1976".

Giser, Benjamín: Marido de Greta Gleyzer y cuñado de Raymundo.

Gleyzer, Diego: Nació en Buenos Aires el 22 de febrero de 1972. Es hijo de Juana Sapire y Raymundo Gleyzer. Tras la de-

saparición de su padre viajó con su madre, primero a Perú y después a Nueva York. “Con cuatro años ya tenés que portarte como una persona grande porque sos el hombre de la casa”, dice, resumiendo sensaciones de esa primera etapa de su vida. Durante parte de su infancia tuvo “la fantasía de que mi viejo estaba en Europa con amnesia; pensaba que había escapado, que seguramente había sufrido algún traumatismo y que por eso no se acordaba de nosotros, pero que un día, ¡clic!, le iba a volver la memoria y nos iba a encontrar”. En 1987 acompañó a su madre a su regreso a la Argentina, donde vivió durante casi tres años, que recuerda como los peores de su vida. De regreso en Nueva York terminó el secundario y estudió cine mientras se mantenía como mozo en un restaurant de la calle Broadway. Eventualmente dejó la carrera y se casó con Flavia, una chica argentina, que es tan parecida a Juana como él es parecido a Raymundo. En 1998 se trasladó a California. Visita con frecuencia Buenos Aires pero no tiene ninguna intención de regresar. En cambio, le sobran razones para asegurar: “Prefiero aquella mierda a ésta”.

Gleyzer, Greta: Hermana de Raymundo Gleyzer.

Gómez, Julio (Buenos Aires, 1946): Fotógrafo. Tras finalizar el secundario en el Colegio Nacional Buenos Aires, ingresó, a mediados de 1966, como asistente de producción al noticiario *Telenoche*, donde conoció a Raymundo Gleyzer. Con los ahorros de sus años allí compró su primera cámara fotográfica. Tras vivir algún tiempo en el exterior, regresó a la Argentina, armó su propio laboratorio y comenzó a dedicarse a la fotografía profesional, oficio en el que se desempeña hasta la fecha.

Kamín, Bebe: Realizador y docente. Nació en Buenos Aires el 7 de mayo de 1943. Llegó al cine como sonidista y en tal carácter trabajó en películas como *The Players vs. Ángeles Caídos* (Fischerman, 1969), ... [Puntos suspensivos] (Cozarinsky, 1971), *Paño verde* (David, 1972), *El pibe cabeza* (1974), *La guerra del cerdo* (1975) y *Piedra libre* (1975), todas de Leopoldo Torre Nilsson, y

La película del rey (Sorín, 1985). Debutó como realizador con *El búho* en 1974, de la que Raymundo Gleyzer fue camarógrafo. Gleyzer participó después en el mismo rubro en su documental *Adiós Sui Generis* (1975). Tras un largo paréntesis, Kamín volvió a la realización con *Los chicos de la guerra* (1984) a la que siguieron *Chechechela, una chica de barrio* (1986), *Vivir mata* (1991) y la más reciente *Contraluz* (2000). En 1995, como funcionario del Instituto de Cinematografía, impulsó la iniciativa de lograr un estreno conjunto de los cortometrajes producidos en el concurso anual de esa entidad. El estreno se produjo con el título común *Historias breves* y se mantiene como uno de los referentes importantes del cine argentino reciente.

Lamas, Alejandra: Conoció a Raymundo Gleyzer en Australia en 1974. Poco después viajó a Buenos Aires y fue su compañera durante algo más de un año, hasta poco antes de su secuestro.

Littin, Miguel (Palmilla, Chile, 1942): Cineasta. Tras cursar estudios de arte dramático en la Universidad de Chile se insertó en el cine latinoamericano con el largometraje *El chacal de Nahueltoro* (1969). Durante el gobierno de Salvador Allende dirigió la empresa estatal Chile Films y realizó *La tierra prometida* (1973) antes de partir al exilio en México. Entre sus films deben citarse además *Actas de Marusia* (1976) y *Alsino y el cóndor* (1982). La entrevista para este libro fue realizada en la ciudad de Gramado, Brasil.

Lores, Mirita: Funcionaria del Instituto Cinematográfico Cubano. En 1969 acompañó a Raymundo Gleyzer durante los días que recorrió el país, filmando allí diversas notas para los informativos televisivos *Telenoche* y *Noticiero 13*. Su testimonio fue recogido por Mariano Mestman para la investigación "Cine político y procesos culturales. Argentina, 1966-1976".

Malowicki, Alejandro (Buenos Aires, 1944): Realizador. Estudió en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de la Plata, donde trabó amistad con Raymundo Gleyzer acompañándolo-

lo poco después en su actividad como fotógrafo. Luego desarrolló una intensa actividad en el cine publicitario y en televisión además de escribir y dirigir teatro. En 1986 realizó *Pinocho*, sobre una adaptación de Hugo Midón, que hasta la fecha es su único largometraje.

Martínez Suárez, José. Realizador y docente. Nació en Villa Cañas, Santa Fe, el 2 de octubre de 1925. Dirigió su primer film en 1959, tras quince años de experiencia como ayudante de dirección, principalmente en los estudios Lumiton. A mediados de los años 60 se trasladó a Chile y se dedicó exclusivamente al cine publicitario, pero regresó a la Argentina a principios de la década siguiente. Enseñó cine en varias instituciones y también en forma independiente, actividad que mantiene hasta hoy. Entre otros films, realizó dos seguros clásicos del cine argentino: *Dar la cara* en 1961 y *Los muchachos de antes no usaban arsénico* en 1976.

Mattini, Luis, seudónimo de Arnol Kremer (Zárate, 1941): Obrero metalúrgico y miembro de la dirección del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) entre 1973 y 1980. Se inició en la vida política en 1959 participando en los movimientos de defensa de la Revolución Cubana. En los 60 tuvo participación en los gremios navales, ATE y OUM. En 1967 se incorporó al PRT y asumió diferentes responsabilidades en la dirección nacional de esa organización desde 1973. Asumió la secretaría general tras la muerte de Mario Roberto Santucho y, desde el exilio, participó del intento por recomponer el PRT hasta que en 1980, considerando agotada esa posibilidad, se apartó de la organización. Sus textos provienen de su libro *Hombres y mujeres del PRT-ERP (La pasión militante)*, Contrapunto, Argentina, 1990.

Melián, Álvaro: Nació en Buenos Aires el 15 de mayo de 1941. Cursó estudios de Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires y de Cine en el Centro Experimental del entonces Ins-

tituto Nacional de Cinematografía. Realizó cortometrajes y documentales para diversas empresas privadas o con financiamiento del INC (como *Mar blanco*, en 1969). Fue miembro fundador del Grupo Cine de la Base, donde colaboró en diversos proyectos como guionista o realizador. A partir de 1976 se exilió en Italia, donde se dedicó a la producción y realización de películas documentales para la RAI. Posteriormente vivió en España, donde hizo documentales didácticos y colaboró con la organización de la Videoteca de Madrid.

Murúa, Lautaro: Actor y realizador. Nació en Tacna, entonces territorio chileno, en 1925, y falleció en Madrid el 3 de diciembre de 1995. Hizo teatro y cine en su país y en 1954 debutó en la Argentina con el film *Concierto para una lágrima*, de Julio Porter. Poco después hizo *Graciela*, la primera de nueve películas que interpretó para Leopoldo Torre Nilsson. A lo largo de su carrera trabajó además para Hugo del Carril, Lucas Demare, Daniel Tinayre, José A. Martínez Suárez, René Mugica, Rodolfo Kuhn, Hugo Santiago y Leonardo Favio. En 1960 debutó en la dirección con *Shunko* y meses después terminó *Alias Gardelito*, dos de las películas más importantes del cine argentino. En 1972 se puso a las órdenes de Raymundo Gleyzer para hacer uno de los roles principales de *Los traidores*. En 1974 realizó *La Raulito* y dos años más tarde, amenazado, decidió exiliarse en España. Volvió en 1983 para interpretar *No habrá más penas ni olvido* y un año después dirigió su último film, *Cuarteles de invierno*. Hizo otros trabajos como actor en la Argentina pero luego regresó a España. Su última gran interpretación fue para Lita Stantic en *Un muro de silencio* (1993). Ya enfermo, asistió en Montevideo a una retrospectiva de su obra en Montevideo, pero los intentos por organizar un evento similar en Buenos Aires fracasaron y Murúa regresó a Madrid sin pasar por la Argentina. La entrevista para este libro fue realizada telefónicamente en agosto de 1995 gracias a una gestión de Luis Rodríguez.

Painceira, Lalo: Artista plástico, periodista. Nació en La Plata, el 26 de septiembre de 1939. Perteneció al movimiento de pintores denominado "Grupo Sí" que aportó en la década del 60 una renovación plástica significativa desde la neofiguración y el informalismo. Estudió en la Carrera de Cinematografía de la hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde fue compañero de Raymundo Gleyzer. Desde 1983 escribe para el diario "El Día" de La Plata.

Prelorán, Jorge (Buenos Aires, 1933): Realizador y docente. Tras estudiar cine en Estados Unidos y realizar allí sus primeras películas, desarrolló una amplia y reconocida tarea como documentalista en la Argentina. Entre 1965 y 1966 codirigió con Raymundo Gleyzer el cortometraje *Quilino* y el medimetro en tres partes *Ocurrido en Hualfin*. Su abundante filmografía incluye algunos de los más notables ejemplos del llamado cine etnobiográfico, como *Hermógenes Cayo* y *Cochengo Miranda*. Su testimonio fue recogido por Mariano Mestman para la investigación "Cine político y procesos culturales. Argentina, 1966-1976".

Proncet, Víctor, seudónimo de Vittorio Pronzato (Turín, Italia, 1925): Músico, escritor, actor. Artista tan polifacético como elusivo, que interpretó al Roberto Barrera de *Los traidores* y escribió el relato sobre el que Gleyzer, Álvaro Melián y él mismo desarrollaron el guión que derivó en ese film. Antes había colaborado con Gleyzer en el texto y la música de *La tierra quema*. Es autor de varias obras teatrales y guiones televisivos, publicó libros de cuentos y compuso la música para diversas piezas teatrales ajenas. Por su trayectoria recibió, entre otros, el premio Molière y el gran premio del Fondo Nacional de las Artes. Para el cine fue músico de películas como *Un guapo del 900* (Murúa, 1971), *Contragolpe* (Doria, 1979), *Obsesión de venganza* (Vieyra, 1987), *El acompañamiento* (Orgambide, 1988) y buena parte de las filmografías de Mario David y Mario Sabato. Como guionista colaboró con Hugo Fregonese en *Más allá del sol* (1975) y con

Sabato en las tres películas que protagonizó en la Argentina el grupo infantil español Los Parchís (1981-1982). Como actor se lo puede ver en *El protegido* (Torre Nilsson, 1956), *El familiar* (Getino, 1972) y *La virgen gaucha* (Beltrami, 1987), que también escribió y musicalizó.

Pussy, Dolly: Realizadora, productora. Estudió en el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, donde realizó, entre otros, el cortometraje *Pescadores*, en cuyo equipo colaboró Raymundo Gleyzer. Fue la mujer de “Cacho” Pallero, productor de *La hora de los hornos* y —junto con el uruguayo Walter Achugar— uno de los más importantes difusores del cine latinoamericano.

Ríos, Humberto: Realizador, director de fotografía y docente. Nació en La Paz, Bolivia, el 30 de noviembre de 1929. Estudió dibujo y pintura en Buenos Aires y realización cinematográfica en el IDHEC, en París, entre 1957 y 1960. De regreso en la Argentina coescribió y dirigió el influyente cortometraje *Faena* (1960) y los posteriores *Juego cruzado* (1961) y *Pequeña ilusión* (1962). Siendo profesor de realización en la Escuela de Cinematografía de la Universidad de La Plata, conoció a Raymundo Gleyzer, a quien acompañó después como director de fotografía en dos cortos (*Ceramiqueros de Tras la Sierra* y *Pictografías de Cerro Colorado*) y un largo (*México, la revolución congelada*). Paralelamente realizó numerosos cortos publicitarios para la empresa Swing Producciones, de Fernando E. Solanas. Tras una única y notable experiencia en el largometraje argumental (*Eloy*, en coproducción con Chile en 1969) su obra como director se concentró en el documental. En esa línea fue uno de los diez “Realizadores de Mayo” que emprendieron el largometraje colectivo *Argentina 1968: Los caminos de la liberación* sobre el Cordobazo y episodios adyacentes, y realizó en su país natal el excelente largo *Al grito de este pueblo* (1971). Continuó su obra en el exilio mexicano (*Una voz entre muchas*, *El tango es una historia*,

Para vencer al olvido). Tras regresar a la Argentina fue docente en varias instituciones, entre las que corresponde citar el CERC, la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos y la Escuela de Cine de Avellaneda.

Sapire, Juana: Esposa de Raymundo Gleyzer y madre de su hijo Diego. Tras el secuestro de Raymundo se exilió primero en Perú y después en Nueva York, donde recibió apoyo de William Susman, productor de *México, la revolución congelada* y *Los traidores*. Regresó al país en 1987 y trabajó como sonidista en películas argentinas (como *La deuda interna*, 1988), pero luego de tres años regresó a Nueva York, donde actualmente vive.

Santamarina, Jorge: Fue uno de los asistentes de producción de *Los traidores*. Se exilió en Francia, donde actualmente reside.

Tournier, Walter: Artesano, animador. En su país fue integrante de la Cinemateca del Tercer Mundo, que contribuyó a la difusión de las películas de Raymundo Gleyzer. Entre otros trabajos, realizó el cortometraje *Mi pequeño paraíso*, personal comentario sobre la televisión de admirable síntesis expresiva. En 1973 fue a parar a la cárcel y cuando quedó libre optó por exiliarse primero en Buenos Aires y después en Perú, donde colaboró con Jorge Denti y Nerio Barberis en la realización del cortometraje *Las AAA son las tres armas*. De regreso en Montevideo montó el estudio Imágenes junto al cineasta y productor Mario Jacob, formó animadores, realizó comerciales y supervisó diversos proyectos educativos e infantiles, como la serie *Madre tierra* o el medimetraje *Los escondites del sol*, basado en historias sobre la represión militar escritas y dibujadas por niños (paradójicamente, la exhibición de este film fue prohibida para menores de dieciocho años). Durante algún tiempo se retiró de la actividad cinematográfica para dedicarse a la restauración de muebles, pero luego regresó, primero con el proyecto de una Escuela de Animación y después (con más éxito) con la serie animada *Los Tattos*, de gran popularidad en Uruguay.

Vivas, Horacio Ramiro (Buenos Aires, 1937): Integró el grupo de abogados vinculados al PRT. Fue defensor de presos políticos y resultó detenido-desaparecido durante algunos meses, parte de los cuales los pasó en el centro clandestino conocido como El Vesubio, al mismo tiempo que Raymundo Gleyzer. Liberado, se exilió en Palma de Mallorca, donde actualmente reside. Su testimonio ante la Conadep es uno de los pocos documentos existentes que permiten elaborar una hipótesis verosímil sobre las circunstancias de la muerte de Gleyzer.

**Impreso en GRÁFICA GUADALUPE
Av. San Martín 3773 (1847) Rafael Calzada,
Provincia de Buenos Aires, Argentina,
en el mes de julio del año 2000.**

Fernando Martín Peña nació en Buenos Aires en 1968. Coleccionista e investigador para el Cineclub Núcleo, egresó en 1991 de la escuela de cine del Instituto Nacional de Cinematografía, donde se especializó en Investigación y Crítica. Docente y periodista, codirige la revista "Film" (filmonline.com.ar). Con Octavio Fabiano fundó la Filmoteca Buenos Aires —entidad dedicada a la preservación y difusión del cine—, que dirige desde 1994. Es uno de los coordinadores del ciclo semanal "El Independiente", dedicado a la difusión del joven cine argentino. Ha publicado *Gag: La comedia en el cine*; *Leopoldo Torre Nilsson* y *René Mugica* y colabora regularmente en el diario "El País", de Montevideo, y en la revista "Rolling Stone". En 1996 organizó, por iniciativa de Luciano Monteagudo, la primera retrospectiva de la obra integral de Raymundo Gleyzer.

Carlos Vallina nació en 1940 en La Plata, en cuya Universidad Nacional se graduó como licenciado en Cinematografía. Realizó numerosos cortometrajes y medimetrajes documentales y de ficción. Fue director de cámaras y jefe de Producción en el Canal 2 de televisión y docente en varias universidades y escuelas de cine en la Argentina y el Uruguay. En 1974 fue alejado de su cargo universitario, al que regresó por concurso en 1985. Responsable de la reapertura de la carrera de Cinematografía de la UNLP en 1993, la dirigió durante tres años. Actualmente es docente en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la misma universidad, donde se desempeña también como investigador en comunicaciones masivas.

Raymundo Gleyzer fue uno de los más inquietos realizadores de cortos y medimetrojes documentales y de ficción sobre la realidad social latinoamericana. Su producción, revalorizada y elogiada, sólo empezó tibiamente a salir de la oscuridad veinticinco años después de la *desaparición* del cineasta a manos de la dictadura militar en 1976. *La tierra quema*, sobre el Brasil; *México, la revolución congelada* y *Los traidores* son quizá sus títulos más conocidos, dentro de una filmografía significativa que en este libro los autores reconstruyen minuciosamente. También relatan paso a paso la vida de Gleyzer, entrelazando testimonios de sus familiares, amigos y colegas, recogidos a lo largo de siete años. Por su talentosa obra tempranamente acallada y por su estrecho compromiso con los tiempos que le tocó vivir, Raymundo Gleyzer se merecía esta investigación, la primera que sobre él se realiza en la Argentina.



Ediciones de la Flor

