



www.nodo50.org
contrainformación en red ★

Publicado en Nodo50. Contrainformación en la Red

<http://www.nodo50.org>

- Noticias - Noticias Destacadas -

Raymundo Gleyzer: el compromiso en la acción



Fecha de publicación:
Jueves 3 de junio de 2010

El 27 de mayo se cumplieron 34 años de la desaparición del cineasta Raymundo Gleyzer, quien en 1976 fue secuestrado por un comando militar a la salida del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina y visto por última vez en el Centro Clandestino de Detención "El Vesubio". La exploración audiovisual que se desenvuelve en sus filmaciones expresa el compromiso -desde el punto de vista del cine militante- con las luchas que se desarrollaron en la Argentina durante las décadas de los 60 y 70.

Raymundo Gleyzer no fue un cineasta más. El objetivo que perseguía en cada una de sus producciones era convertir al cine en un arma de contrainformación para intervenir en la lucha social. Estos lineamientos se traslucían en cada intervención fílmica que generaba. La constitución de Cine de la Base en 1973 marca el inicio de un fortalecimiento acerca de las metas que se debían concretar desde el punto de vista de la acción política. De todos modos, los trabajos desarrollados por Raymundo y su equipo antes de 1973 siempre expresaron la intención de ser parte de la lucha por la Revolución y acompañar con la cámara los acontecimientos políticos que se iban desarrollando.

La primera etapa de Gleyzer encuentra un conjunto de trabajos que recorren el interior del país. Retrata vidas, luchas. Muestra en esas imágenes las consecuencias del insondable avance del sistema capitalista. Y, al mismo tiempo, da la palabra a mujeres y hombres que no se resignan y con su trabajo salen a dar pelea. Huellas. Exploraciones. Búsquedas. Estas imágenes se encuentran en films como "Ocurrido en Hualfin" (1965), "Ceramiqueros de tras la Sierra" (1966), "Pictografías del Cerro Colorado" (1966) y "La Tierra Quema" (1967). Aquí el cineasta y su equipo de trabajo se sumergen en tres pueblos diferentes: Catamarca, donde comparte su estadía con integrantes de la comunidad aymará y construye imágenes que los representan y grafican contextualizando su existencia y la lucha por sobrevivir. Córdoba y los trabajadores de la cerámica que relatan sus modos de vida y sus sueños. También allí, a 164 km de esa provincia, ilustra con las imágenes el modo de vida de los pueblos originarios, Comechingones y Sanivores, los primeros dueños de la tierra. El noreste de Brasil y una familia que busca su lugar en el mundo en medio de una situación de éxodo y abandono.

La cámara denuncia, interpela, presenta lo oculto. Se interna en pasajes olvidados y se contacta con instancias cotidianas que deben ser exploradas, develadas y a través de ellas revela un estado de situación, producto de las condiciones reales de existencia.

Estos objetivos y lineamientos se vislumbran y expresan claramente en cada una de las producciones. Los materiales de contrainformación producidos van adquiriendo formas cada vez más comprometidas con las luchas que se gestan durante aquellas épocas de constante efervescencia.

Y precisamente esta herramienta de denuncia que Raymundo transformaba en arma de combate se mezclaba en las ollas populares, actuaba como un guerrillero, denunciaba la represión, las masacres, el hambre, la pobreza. No era ajena ni miraba sorprendida los acontecimientos, sino que pretendía ser era uno más en las barricadas, en las asambleas de los obreros.

En la etapa que se abre con el Cordobazo en 1969, pero que encuentra su mecha en 1966, inicios de la dictadura de Onganía, las revueltas originadas en aquel período demuestran ya la unidad obrero estudiantil en un frente que daba batalla ante el avance de la represión. Situación que se encontraba fortalecida por el desarrollo de las fuerzas en el resto de Latinoamérica. Se identifica en

esta época la existencia de una crisis orgánica y un agotamiento estructural del capitalismo argentino acompañado del verdadero carácter de masas del proceso.

Gleyzer discute este proceso y cuestiona el modo de trabajo, plantea la forma que debe adquirir una producción audiovisual que sirva a la clase trabajadora, que se plantee como instancia de discusión y análisis, que llegue a los ámbitos donde se entretene la lucha por el poder: "Pero el problema reside en cómo llegar a la base y no sólo 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". En este extracto de un diálogo que mantuvo con el cineasta Tomás Gutierrez Alea en Cuba en 1970, el cineasta expresa con increíble claridad el objetivo planteado y su necesidad de incorporarse a una organización determinada. El proyecto político donde encontró plasmado sus lineamientos y necesidad de acción concreta fue el desarrollado por Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y su brazo armado Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP): "(...) con quién necesitábamos tomar contacto era con el pueblo, ese pueblo que estaba combatiendo en la calle"

Desde la conformación de Cine de la Base, las discusiones en torno a los inconvenientes de índole técnico y de recursos de producción formaron parte de una primera etapa de constitución del grupo. La fase de levantamientos insurreccionales desarrollados a lo largo del país y las profundas huellas dejadas por la Revolución Cubana, la vida del Che y de Fidel Castro, los intercambios de matiz más política y de intervención respecto a la herramienta audiovisual adquirían cada vez mayor peso: "Nos dimos cuenta nosotros mismos de que nuestro trabajo como Cine de Base no era tal hasta tanto no lográramos incorporarnos a la tarea concreta de un grupo que estuviera luchando por la toma del poder en un plano político, porque sino no somos cineastas políticos, somos diletantes de un proceso intelectual ajeno al proceso nacional que vive el pueblo", declaraba Raymundo, como una afirmación y convicción irrevocable a sus propias prácticas como cineastas.

Ya lo expresara el periodista Rodolfo Walsh, como la descripción exacta del posicionamiento de todo intelectual frente a los tiempos de lucha que se libran. El escritor define a aquel hombre y aquella mujer que, imbuidos por sus riquezas teóricas, no se comprometen de lleno en las prácticas revolucionarias. Y también califica al erudito que pierde de vista que es en las asambleas, en las tomas de fábrica, en las barricadas donde el pueblo trabajador y excluido se anuncia. Precisamente esta contradicción andante que critica Walsh, desde su grandiosa experiencia como activo militante comprometido, es también el aspecto que Gleyzer cuestiona desde la óptica de cineasta.

El cine en la fábrica, la lucha obrera en la pantalla



"El cine por su propio engranaje, por su propia metodología de trabajo y estructura (hace falta una sala, oscuridad, un proyector) no permite que se vaya a una fábrica, por ej., a proyectar un film para obreros", calificaba Raymundo allá por la década del 70. Pensaba con razón e insistencia en las posibilidades de acercar el cine a los ámbitos de trabajo, a los barrios humildes. Llegar a la base como Cine de la Base. Formar parte de esa experiencia y conformarse también como herramienta de poder al servicio de la lucha y denunciando no sólo la explotación capitalista al interior de las industrias sino también los manejos de la burocracia sindical. Necesaria y consecuentemente, el film debía terminar con la mirada de ese espectador para el cual la película había sido creada, con el debate entre los obreros, con los explotados, con los excluidos de la tierra.

Nacen "Los Traidores", la primera ficción. Corría el año 1973 y se concreta este trabajo que desarrolla críticamente la temática de la burocracia sindical peronista, el modo de accionar de los burócratas que terminan colaborando con las dictaduras de turno. Con la llegada de este film la concreción de construir salas y canales de distribución comenzaba a ser cada vez más urgente. Con lo mínimo: un proyector, un tacho, bancos.

También varios fueron los materiales fílmicos donde los comunicados de la guerrilla eran difundidos de manera clandestina. En este sentido, en "Swift" (1971) y "Comunicado N° 5 y 7° del ERP sobre la detención y juicio revolucionario al cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift de Rosario" la organización guerrillera pide a cambio de la liberación una mejora sustancial de las condiciones de trabajo de los obreros. "B.N.D" (1972) y "Comunicado N° 2 del ERP sobre la acción al Banco Nacional de Desarrollo" relatan la expropiación de 450 millones de pesos por parte de la guerrilla. "Ni Olvido ni Perdón" (1973) es un material que denuncia la desinformación de los medios oficiales sobre la primer operación conjunta de las tres principales organizaciones revolucionarias, ERP, FAR y Montoneros: la fuga de 110 militantes del penal de de Rawson. Mientras seis logran escapar a Chile, diecinueve quedan amotinados en el aeropuerto de Trelew. El 22 de agosto éstos fueron fusilados en prisión y sólo tres sobrevivieron. Esta masacre fue justificada por los medios como "Intento de fuga". Ante esta tergiversación de los hechos se produce el corto para denunciar la verdad de lo sucedido.

También la cámara de Gleyzer se entremezclaba con los cantos de los obreros de la fábrica INSUD, con su lucha y persistencia, como un integrante más de ese conjunto de obreros que reclamaban por mejores condiciones de trabajo: "El ejemplo lo tenemos que dar los obreros como en muchas oportunidades. Invitamos a todo el pueblo de La Matanza a sumarse a esta concentración, porque

no se trata de un problema solamente de INSUD sino de un problema prácticamente del país. Nosotros vamos al Congreso para que salga una ley que favorezca a la clase obrera argentina. Golpearemos todas las puertas que tengamos que golpear. Esto tenemos que llevarlo adelante cueste lo que cueste". El plomo los estaba matando y la patronal y la UOM no los escucharon: "Hoy vinimos al Congreso a exigir la solución y que sea ahora mismo. Se va a acabar la prepotencia patronal", entonaban los obreros luego de varios días de toma de fábrica y olla popular. "Me matan si no trabajo y si trabajo me matan" (1974) es el producto fílmico de este conflicto obrero, que encontró también el compromiso del abogado de presos políticos, militante comprometido con el movimiento, cuya trayectoria se reivindica en el corto: "Rodolfo Ortega Peña, ese guerrillero del Pueblo", se lee en una placa mientras se escucha las palabras que brindaba a los allí presentes: "la lucha no se libra en el Congreso sino que la libran los trabajadores". Y también se denuncia su asesinato, el 1º de agosto de ese mismo año por la "siniestra organización paramilitar la AAA pagadas y armadas por este gobierno pro patronal y pro imperialista".

El fusil de la contra-información, la mirada de la denuncia

Raymundo Gleyzer se encontraba en Estados Unidos cuando se da inicio al genocidio de Estado perpetrado por la última dictadura militar argentina. Inmediatamente vuelve al país. El 27 de mayo de 1976 las fuerzas de la represión lo secuestran, allanan su casa y lo conducen al centro clandestino de detención. Estuvo en el campo de concentración "El Vesubio", junto al escritor Haroldo Conti. Ambos se encuentran desaparecidos.

"Nosotros no hacemos films para morir, sino para vivir, para vivir mejor. Y si se nos va la vida en ello, vendrán otros que continuaran", afirmaba Gleyzer en el mismo año de su desaparición. Raymundo había dejado no sólo varios films que documentaban procesos socio-políticos sino que había demostrado que el cine -y toda instancia comunicativa- era también una construcción colectiva.

En este sentido, la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre creó un amplio espectro de militantes de la comunicación alternativa que con sus herramientas de difusión retrataron la represión por parte de las fuerzas de seguridad, el despliegue asesino y también la autodefensa en las asombrosas barricadas.

En esa construcción de imágenes y textos fueron creciendo varios grupos de contra-información que se plantearon la necesidad de denunciar el discurso oficial y darle voz a los sectores de la sociedad acallados, velados, reprimidos, excluidos. En estos trabajos comienza a reivindicarse y a hacerse más notable un modo de militar la palabra y la imagen desde el compromiso y la acción militante.

Y, en estos recorridos, la figura de Gleyzer representó y representa para muchos un ejemplo de lucha, resistencia, denuncia. Lugar donde el film, la foto, el texto, la voz deben dar cuenta de la superficie olvidada, la periferia, la miseria que persiste y acrecienta, la lucha obrera que no se detiene, los barrios marginales que se organizan: "por más clara o revolucionaria que sea una película nuestro trabajo no sirve si no la ve el conjunto de gente, jugándonos para llegar a ellos del mismo modo como hemos jugado para producirla en forma clandestina", afirmaba el realizador a fines del régimen dictatorial del Onganía.

El relato de los sobrevivientes describe el encono y precisión con el que fue torturado Raymundo. ¿Sabrán las manos asesinas que su visión comprometida y su cámara-fusil revolucionaria dejó la impecable producción de un luchador consecuente con su época? Y esos ojos perseverantes no dejan de abrirse en cada lucha, barricada, piquete, toma de fábrica. En cada insurrección y levantamiento por venir, aquí y en todas partes.

Fuente: [Anred](#)

Algunos documentales de Raymundo Gleyzer

- ▶ [Me matan si no trabajo y si trabajo me matan](#)
- ▶ [Las AAA son las tres armas](#)
- ▶ [Ni olvido ni perdon. La masacre de Trelew](#)