

Historia Social Y Cine: una aproximación al período 1955-1976 a través de *Los Traidores*

Pablo Alvira

Doctorando en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Becario doctoral de CONICET. Profesor de la Universidad Nacional de Rosario. Autor del artículo 'Infierno verde. *Las aguas bajan turbias* y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940)', en *Navegamérica* n. 3.

RESUMEN

En el presente artículo se intenta un acercamiento al conflictivo período de la historia argentina contemporánea que transcurre entre 1955 y 1976, a través del análisis del film *Los traidores*, realizado en 1972. El film narra la trayectoria de un dirigente sindical que se corrompe en su ascenso al poder. Se propone aquí un abordaje múltiple: el análisis del film como documento histórico, acercándonos al ámbito de la experiencia inmediata de los sujetos; como interpretación de la historia reciente; y como herramienta política, en el contexto de la década de 1970. Se pretende dar una imagen abierta y diversa del período, reforzando la utilidad del cine para la historia social.

Palabras clave: cine político; *Los Traidores*; sindicalismo.

ABSTRACT

This article attempts an approach to the troubled period of the contemporary history of Argentina that elapses between 1955 and 1976 through analysis of the movie *Los Traidores*, filmed in 1972. The movie narrates the story of a trade union leader that is corrupted in his rise to power. It is proposed here a multiple approach: analysis of film as a historical document, approaching the level of immediate experience of the subjects, as the interpretation of recent history, and as a political agent in the context of the 1970s. It aims to provide an open and diverse image of the period, confirming the usefulness of cinema for social history.

Keywords: political cinema; *Los Traidores*; unionism.

Historia Social y Cine: una aproximación al período 1955-1976 a través de *Los Traidores*

Introducción

En las últimas décadas, diversas manifestaciones culturales han alcanzado un status respetable como fuente para la historia. Las tradiciones orales, algunas expresiones artísticas, o lo que se da en llamar cultura popular, ya ocupan un lugar importante en la historia social no sólo como objeto sino como una fuente legítima. Sin embargo, el cine no ha logrado todavía el mismo reconocimiento; lo que no deja de sorprender, cuando es evidente la imbricación que tiene el hecho cinematográfico en la sociedad, desde su misma aparición, a fines del siglo XIX. Inscrimos por tanto este trabajo en el creciente esfuerzo historiográfico por cruzar cine e historia, acercándonos a un período crucial de la historia argentina, el que transcurre entre los golpes militares de 1955 y 1976, a través del análisis de un film mítico de la década del setenta: *Los traidores*, del grupo Cine de la Base, realizado en la clandestinidad entre 1971 y 1972, durante el gobierno militar.

Los traidores dramatiza la vida de un dirigente sindical que se corrompe en su ascenso al poder. El argumento se basa en un *racconto* a través del cual la trayectoria del sindicalista peronista Roberto Barrera se va reconstruyendo lentamente. La película comienza cuando, ante la proximidad de unas elecciones que no tiene chances de ganar, Barrera planea y ejecuta, como último

recurso, su propio secuestro. Durante su 'secuestro', Barrera evoca su pasado: origen familiar peronista, militancia clandestina durante la primera etapa de la Resistencia y delegado combativo dentro de la fábrica después. Hacia 1959, y ante la posibilidad de recuperar los sindicatos, Barrera concreta su primer negocio con la patronal. Llega a la dirigencia del gremio metalúrgico y, a la vez que asegura beneficios para los afiliados, negocia bajo cuerda con los factores de poder porcentajes de ganancias o beneficios políticos. Al final, la maniobra de autosecuestro da resultado y Barrera gana las elecciones, pero mientras festeja la victoria en las oficinas del sindicato, es muerto a tiros por un comando revolucionario.

En la historiografía argentina, el estudio del cine y la historia es reciente pero ha tenido un sostenido crecimiento, aunque referido a nuestro problema específico, la producción académica es escasa. Sí es posible, en cambio, encontrar trabajos que analizan la relación entre arte y política en Argentina, particularmente la difícil relación entre vanguardias culturales y vanguardias políticas, como los de Andrea Giunta (2001), Ana Longoni (2005) y Nilda Redondo (2004). Acerca de Gleyzer, Cine de la Base o *Los Traidores*, la primera aproximación data de 1995, un artículo de Fernando Martín Peña en la Revista *Film*. Más tarde apareció *El cine quema*, del mismo Peña junto a Carlos Vallina, donde se reconstruye

la trayectoria de Raymundo Gleyzer a través de testimonios de sus compañeros de ruta (PEÑA y VALLINA, 2000)¹.

Respecto del proceso histórico que se desarrolló entre 1955 y 1976, la bibliografía existente es pródiga en cantidad de trabajos y variedad de enfoques, y por lo demás, bastante conocida. De este corpus, nuestra referencia para la primera parte del artículo es el estudio clásico de Daniel James acerca del sindicalismo peronista, *Resistencia e Integración* (1990), que hace especial hincapié en el surgimiento de la llamada 'burocracia sindical'. También el número de trabajos sobre la Nueva Izquierda en los sesenta y setenta creció en los últimos años. Para nuestros objetivos seguimos aquí el estudio de Cecilia Luvecce (1993) sobre el Peronismo de Base (PB) y las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), y el libro de Pablo Pozzi (2001) sobre el Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP).

No abordaremos intensivamente la película desde una sola perspectiva de análisis, como lo hemos hecho en un trabajo anterior, donde sólo nos deteníamos en el film como documento, para reconstruir la *experiencia* de un grupo social (ALVIRA, 2009). Más bien aquí intentaremos explorar brevemente las posibilidades que ofrece un abordaje múltiple sobre una película. Analizaremos *Los traidores* a la vez como *documento* histórico – que como tal exige ser interpretado-, en tanto nos brinda información sobre modos de vida y pensamiento: la resistencia peronista, las relaciones obrero-patronales y obrero-sindicales, la conflictividad cotidiana, entre otros aspectos del proceso histórico; como *escritura* de la historia (reciente), en cuanto el

relato mismo proporciona una interpretación del período histórico, intentando trazar la relación entre la recreación hecha por el film a través de la estrategia ficcional y la interpretación del proceso por parte de las organizaciones revolucionarias; y por último, como herramienta política: establecido el vínculo orgánico del Grupo de Cine de la Base con el PRT-ERP, situaremos la película en el contexto de la difícil relación entre vanguardias políticas y vanguardias artísticas.

Escenas de la vida sindical

En una primera instancia, elegimos para el análisis algunas escenas que son especialmente útiles para abordar dos temas fundamentales del período 55-76: la clase obrera y los líderes sindicales ante el gobierno militar de la 'Revolución Libertadora', y la conformación y consolidación de la burocracia sindical.

El primer tema que se nos aparece es *La Resistencia*, primera escala en el activismo del joven Roberto Barrera. Con la llegada al gobierno de la facción encabezada por el general Aramburu, que se propuso explícitamente borrar al peronismo de la sociedad argentina, la política del gobierno con la clase trabajadora siguió tres líneas principales: primero, se intentó proscribir legalmente un estrato entero de dirigentes sindicales peronistas, en concordancia con la intervención de la CGT (Confederación General del Trabajo); segundo, se practicó una política de represión e intimidación del sindicalismo y sus activistas de base; por último, un esfuerzo conjunto por parte del gobierno y los empleadores en torno al tema de la productividad y la racionalización del

¹ También debemos destacar un reciente artículo de Mariano Mestman (2008).

trabajo, junto con un freno a los salarios y la reestructuración del sistema de negociaciones colectivas. La ofensiva antiobrera y antiperonista, sumada al abandono de la vieja dirigencia sindical, provocó en un amplio sector de las masas peronistas una reacción que comprendió variadas formas de lucha, violentas y no violentas, conocidas en conjunto como La Resistencia.

Julio de 1956. Roberto Barrera y un compañero preparan los "caños" y los suben a un coche. Más tarde, almuerzo en la casa de la familia Barrera.

PADRE: Porqué no dejás eso, Roberto.

BARRERA: ¿Qué?

PADRE: Porqué no trabajás dentro de la fábrica con la gente, en vez de tirarle bombas a los gorilas. Todos lo queremos a Perón, pero si no hay organización no se ven los resultados. Yo peleo desde el '30, Roberto, y tiré muchas bombas y muchos petardos, y me corrieron más que a vos.

BARRERA: Es otro momento, viejo.

PADRE: Claro que sí. Por eso te digo, que lo mejor para aplastar a estos oligarcas es dedicar tus fuerzas a organizar a la gente dentro de las fábricas.

Desde mediados de 1956, fundamentalmente desde el fracaso del levantamiento del general Valle, es posible percibir con más claridad las divergencias dentro de ese heterogéneo grupo de prácticas conocido como 'La Resistencia'. El hecho principal es que desde ese momento, tras confirmar que no era posible derrumbar al régimen en el corto plazo, los activistas peronistas obreros se concentraron en la recuperación de las comisiones internas y los sindicatos. La resistencia sindical, vinculada más directamente a la vida cotidiana de los trabajadores peronistas, se iba a diferenciar crecientemente de los comandos empeñados en el sabotaje y demás actividades clandestinas (JAMES, 1990, p. 119). El propio Barrera se convencerá de que ese es el camino que hay que tomar:

Abril de 1957. Barrera camina junto a su novia, Paloma, por la orilla del Riachuelo.

PALOMA: ¿Así que te nombraron delegado?

BARRERA: Sí. El viejo tiene razón. La mayoría de los compañeros están presos y no pasa nada.

PALOMA: Pero vos nunca fuiste delegado...

BARRERA: Y... Alguien tiene que poner la cara. Si todos escabullimos el bulto... Ya no lo tenemos más a Perón en la Plaza de Mayo, y los burócratas que andaban con él se hicieron humo, te das cuenta... Ahora es necesario organizar a la gente para enfrentar la violencia de los gorilas. Bueno, para eso somos de ideología peronista, ¿no?

PALOMA: ¿Qué es para vos la ideología peronista?

BARRERA: Y para mí, la ideología peronista es ser fiel a Perón, qué va ser. Puse bombas cuando creí que así provocaría el regreso de Perón. No resultó. Ahora voy a ser un puente entre Perón y mis compañeros, y a ver qué pasa...

El surgimiento de estos nuevos líderes sindicales no sólo estuvo relacionado con la frustración de la resistencia violenta a la dictadura, sino con el ataque directo del gobierno militar y la patronal al poder de los obreros en el lugar de trabajo. Según James:

[...] casi todo operario que pudiera ser conceptualizado un 'perturbador', era vulnerable y estaba expuesto a represalias, al capricho del sector patronal (1990, p. 91).

Barrera, ya delegado de fábrica, construye su liderazgo local a través de la férrea defensa cotidiana de los derechos de los trabajadores ante el ataque del Estado y los empresarios.

Octubre de 1957. Taller de la fábrica Aluminifer. Un supervisor recorre el taller cronometrando el tiempo de las tareas de cada obrero. De pronto, se escucha un grito de dolor. Es un obrero, que se lastimó la mano con una máquina. Lo auxilian los compañeros. El capataz les dice que no es nada, que se arregla con un apósito, que sigan trabajando. Aparece Barrera, que no permite que sigan trabajando. Al escuchar los gritos, baja de su

oficina Benítez, el encargado de la fábrica.

BENÍTEZ: ¿¡Qué es lo que no va a permitir usted!? (*Al capataz*) Acompañe a este hombre a la enfermería. (*Al resto*) Y ustedes, sigan trabajando. (*A Barrera*) Y en cuanto a usted, le reitero que aquí no ha pasado nada más que lo que está a la vista de todos.

BARRERA: Es el tercer compañero que se lastima esta semana. Y eso es por el trabajo incentivado. Mi obligación como delegado es impedir que esta fábrica se convierta en una carnicería.

BENÍTEZ: Su obligación es mediar, no imponer. Las imposiciones aquí las ponemos nosotros, en primera instancia. Las conversaciones vendrán después. El trabajo incentivado lo estamos tratando con el sindicato.

BARRERA: La intervención, querrá decir usted...

BENÍTEZ: ¡Hágame el favor de volver a su trabajo! Y ustedes también.

El film le dedica buen metraje a la génesis del burócrata, y deja ver la legitimidad de origen de estos nuevos líderes. Como explica James:

[...] proscriptos muchos de los que eran hasta entonces dirigentes gremiales, adquirieron normalmente prominencia los activistas que se habían distinguido en la acción diaria en los sitios de trabajo. (1990, p. 107)

Establecidos sus orígenes, la película hace el centro de su relato las prácticas de este tipo de dirigencia sindical peronista que se consolidó después de 1959, y que se conoce como *vandorismo*. Una estructura gremial centralizada y definida por su permanente negociación con los otros factores de poder y sus alianzas cambiantes, caracterizada además por prácticas tales como el fraude electoral, el gangsterismo, el enriquecimiento personal, entre otras, en las cuales la película se detiene con particular atención.

Luego de su actividad como delegado en la fábrica y haberse ganado el apoyo de las bases en primer término, y más tarde cierta confianza del sector patronal, en

1959 Roberto Barrera es elegido secretario general del gremio metalúrgico. A partir de allí, consolidará su poder a través de una serie de prácticas que rompían tanto con la incipiente democracia sindical del período 55-59, como con la posición de resistencia al gobierno y la patronal, además de poner en cuestión su propia reputación y su historia de militante. Y es que luego de la coyuntura especialmente conflictiva de 1959, la relación bases-dirigentes cambió y la defensa de los intereses de los trabajadores tomó otros caminos. Según James:

En cada sindicato, la dominación por la nueva jerarquía peronista emergente se consolidó a medida que continuaba el proceso de desmovilización de las bases y el sacrificio de activistas. (1990, p. 222)

Es notable como Barrera ya negocia en otros términos frente a la patronal:

Octubre de 1963. Casa de Benítez, gerente de Aluminifer. Barrera está reunido con Benítez y Carmona, otro empresario del sector. Están negociando el despido de 200 operarios de la empresa de Carmona.

BARRERA: Por el 10 % este negocio no nos interesa para nada. Estamos arriesgando demasiado. Tenemos que repartir con los de la comisión interna.

BENÍTEZ: ¿Otro scotch?

CARMONA: Qué le parece si fijamos una cifra de \$ 20.000 por cada operario que despidamos.

BARRERA: Ustedes tuvieron una experiencia nefasta por no consultarnos a nosotros. Les tomaron la fábrica, perdieron millones en eso, y ahora me viene a pichulear 5.000 o 10.000 pesos. Pero en fin, dejémoslo en 20.000 por cabeza. Tenemos que ponernos de acuerdo en lo que vamos a decirle a la gente. Hay que ser tácticos con ellos. Hay que convencerlos que los juicios son costosos, lentos e inseguros. En cambio, guita fresca es guita fresca. ¿Trajo la lista de los 200 tipos?

CARMONA: Sí, justamente acá la traje. Sírvase...

BARRERA: (*Mira la lista*) ¡Eh, no! Ustedes no

pueden echar a Vidoglio, a Fornese, Vilbecq, esos son todos activistas de nuestra lista. En cambio no veo ni a Bravo, Campucheli, Rubén Saldívar, que son todos comunistas conocidos. ¡Ustedes no saben ni lo que tienen adentro!

CARMONA: La verdad... Esta lista fue elaborada por los supervisores en base al legajo de cada uno. Se trata de quedarse con los mejores obreros.

BARRERA: Colasurdo, Polacoff, Bassi, Saldías; ¡Pero cómo quieren que salga bien esto si dejan a todos estos asquerosos adentro!

BENÍTEZ: Pero Barrera, usted quiere echar a todos los de la lista opositora. Y muchos de ellos me consta que son peronistas.

BARRERA: Benítez, usted sabe bien que lo que es malo para nosotros, es malo también para ustedes.

Incluso acciones obreras que son símbolo de la fuerza de la clase, como la huelga, se negocian e instrumentan en beneficio de la patronal y de los dirigentes sindicales. Pero los mecanismos de negociación de la cúpula sindical no son los únicos que el film reconstruye. Hay otros resortes del poder sindical que son expuestos, como los medios usados para ganar las elecciones sindicales. El disparador de la película es la elección del sindicato de Barrera, cuyo resultado no está asegurado para los burócratas, por lo que Barrera ejecuta una arriesgada maniobra de propaganda (su autosequestro) y gana las elecciones. Pero a este extremo Barrera llega en un momento de crisis de la burocracia sindical, a principios de los setenta, cuando ni el fraude le garantiza el triunfo. Durante el auge del vanderismo, sostiene James, un importantísimo:

[...] factor de conservación del poder en un sindicato era la posibilidad que una cúpula tenía de controlar las elecciones, lo que le permitiría interceptar el paso a cualquier oposición interna (1990, p. 230).

Oposición interna que en la película es disciplinada violentamente. La primera secuencia muestra a unos matones golpeando a una persona, que después identificaremos con un grupo de la oposición combativa.

También son interesantes, aunque desigualmente logradas, otras secuencias que muestran a los dirigentes sindicales en contacto directo con los militares, dentro y fuera del gobierno, así también como secuencias que evidencian la implicación directa de intereses norteamericanos en el proceso político argentino. El ejemplo más acabado de la síntesis que propone *Los traidores* es la escena de la inauguración de la nueva sede del sindicato de Barrera, ubicada en mayo de 1966. Asisten al evento muchos de los actores políticos con los cuales la burocracia sindical negocia: el empresario Montesi, que corta la cinta de inauguración, un coronel que ya habla de golpe de Estado con Barrera, y hasta el delegado de los sindicatos norteamericanos que negocia con Barrera el otorgamiento de créditos a cambio de 'capacitación' para dirigentes.

Aparte de sus virtudes artísticas, la reconstrucción de estos mecanismos es uno de los mayores logros de la película. La notable recuperación de las prácticas concretas del ámbito sindical evidencia un apropiado uso por parte de los guionistas de la información recabada en el trabajo de investigación previo al rodaje. Esto posibilita que la película se convierta en una fuente válida para acercarnos a ciertos aspectos del proceso histórico, por cuanto es una 'condensación' de un modelo de práctica sindical².

² Tomamos la definición de 'condensación' dada por Rosenstone: "[...] la convención, la ficción, que nos permite seleccionar unos determinados datos y acontecimientos que representen la experiencia colectiva de miles e, incluso, de millones de personas que participaron o padecieron hechos documentados". (2000, p. 59)

Visiones del pasado (y del presente)

Para nuestro análisis, no partimos de la premisa de que *Los traidores* es 'una película del PRT', porque no hay elementos que nos sugieran esa posibilidad, más bien los hay en sentido contrario. Según Nerio Barberis, miembro de Cine de la Base,

[...] 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. Se que después en la legalidad la ve gente del PRT que dicen '¡qué bárbaro!', y qué se yo, pero nada más (PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 101).

Sin embargo es inevitable, y necesario, ver cómo el film se vincula con la interpretación histórica del partido. En primer lugar, porque los realizadores aceptaban como miembros del partido el corpus general de la elaboración teórica del PRT y de sus análisis concretos. En segundo lugar por el hecho de que, aunque tardíamente y no sin debate, el PRT asume como propia la película, porque consideraba que era útil para discutir el tema sindical. La pista del Peronismo de Base es claro porqué hay que seguirla: el relato está construido en base a información proporcionada por miembros de dicha organización. Para tratar de visualizar el intento de interpretación histórica que realiza el film tomamos en consideración su mirada sobre tres de las cuestiones más significativas que la película plantea: la clase obrera argentina, la traición de la burocracia sindical y el asesinato de los dirigentes 'traidores'.

Respecto a la cuestión de la clase obrera, la película no consigue mostrar una clase movilizada defensivamente, por intereses económicos, en consonancia con sus dirigentes, como efectivamente sucedió en algunos momentos. No muestra las bases

de sustentación de la burocracia sindical, que parece sólo sostenerse por el engaño. Tampoco muestra como esas bases incluso superaron a sus dirigentes en pleno auge del vanderismo, como durante el Plan de Lucha de 1964. Sólo se detiene en los grupos clasistas y/o antiburocráticos. Parece campear una visión idealizada de la clase obrera, que es necesario filiar.

Según Pablo Pozzi, el propio PRT:

[...] generó una idealización de la clase obrera. La absolutización del proletariado como prototipo de todas las virtudes tuvo su basamento en el trotskismo, pero en el PRT-ERP llegó a convertirse en un obrerismo liso y llano. La clase obrera y, por extensión, cada obrero individualmente se convirtieron en el exponente de todas las virtudes. (2001, p. 103)

A la vez, el PRT-ERP consideraba que 'no existe una clase obrera fuerte y madura, capaz de plantearse encauzar la expansión de las fuerzas productivas por una vía de desarrollo socialista'. Por lo tanto, la lucha armada debía desarrollarse en ligazón con aquellos sectores de la vanguardia del proletariado. A su vez, esta vanguardia era definida como aquellos obreros que apoyaban o eran permeables a la lucha armada. Esta consideración de la clase obrera implicaba una particular concepción del peronismo, ya que si bien el PRT se rendía ante la evidencia de identidad mayoritariamente peronista de la clase obrera argentina, la calificaba de atrasada. Para el PRT la lucha económica era vista como un nivel inferior de la lucha proletaria: la lucha armada era por definición revolucionaria y fundamental. Visión que hacían suya los autores de *Los traidores*, como lo recuerda Álvaro Melián:

[...] 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 (PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 103).

El Peronismo de Base incurría también, a su modo, en la caracterización de una clase obrera virtuosa, aunque traicionada por la dirigencia sindical. Según la visión de este sector del peronismo, explica Luvecce:

En 'las bases', pareció prevalecer el sentido del peronismo como movimiento social de oposición que negaba el poder al asociarlo a la corrupción, a los símbolos y los valores de la élite dominante, y como una voz potencialmente herética que daba expresión a los reclamos y esperanzas de los oprimidos. (1993, p. 31)

De esta forma, el 'Peronismo Alternativo' de fines de los sesenta "[...] se funda una reinterpretación del componente herético y "[...] 'basista' de la ideología peronista 'original'" (LUVECCE, 1993, p. 31).

La película se esfuerza en mostrar una alternativa sindical antiburocrática, pero en contraste con la escrupulosa descripción del derrotero de la burocracia sindical, la introducción de la oposición sindical es insegura, sus orígenes son desconocidos y sus contornos aparecen difusos. Parece ser un compendio general de las distintas tendencias sindicales antiburocráticas – clasistas, combativas y de liberación- e incluso de diferentes formas de lucha, como las tomas de fábricas y la lucha armada. Según Alvaro Melián:

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 (PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 119).

La alternativa que la película presenta como viable para la clase obrera, el sindicalismo antiburocrático, ¿tenía que ver con los intereses del PRT-ERP? Como señala Pozzi, "[...] las resoluciones de V Congreso consideraban a la tarea sindical como meramente propagandística" (2001, p. 109). Aunque son conocidos los vínculos entre el PRT-ERP y sectores sindicales antiburocráticos, hacia 1972-73 el foco estaba puesto en otro lado. A pocos meses de las elecciones nacionales, 'meses de preparación' que le permitirían al partido jugar un rol protagónico en la inminente ofensiva de las masas, las resoluciones del V Congreso dedican unas pocas líneas al frente sindical.

Según sugiere Cecilia Luvecce respecto del Peronismo de Base,

Su existencia cercana a las bases lo mimetizó con ellas [...] La apuesta 'en las bases como ámbito privilegiado para construir un poder alternativo' surgía probablemente, de las experiencias sindicales del PB en SITRAC-SITRAM, Córdoba, y en Tucumán (1993, p. 92).

La confluencia del clasismo y Peronismo de Base se manifestó fundamentalmente en Córdoba, y se hace palpable en un volante que el PB lanzó cuando SITRAC-SITRAM organizó la ocupación en Córdoba las plantas de FIAT en 1971:

[...] esta toma es un punto, es un paso, es una de las formas que tiene la lucha del pueblo y la clase trabajadora para recuperar el poder. FIAT ha dado su ejemplo al combatir a las direcciones sindicales traidoras, las que bajan sus cabezas ante el poder de nuestros enemigos y se venden, los que nunca confiaron ni confían en las fuerzas de la unión y la solidaridad de clase (VOLANTE del PB, 04/1971).

Como vemos, en el film hay una combinación de dos perspectivas que de alguna manera confluyen en una idealización de la clase obrera: una perspectiva centrada en un núcleo revolucionario al que debe seguir el resto de la clase obrera, y otra irreductiblemente basista que deposita en las masas obreras el legado original y 'subversivo' del peronismo. Por otro lado, la alternativa sindical opositora y antiburocrática fue indudablemente una bandera del núcleo FAP-Peronismo de Base. Mientras que para el PRT-ERP, no fue un tema central hasta tiempos más tardíos³.

1959. Barrera está reunido con el gerente Benítez. Los obreros de la fábrica están trabajando a reglamento, hasta que la empresa baja los topes de producción. La discusión es fuerte, Barrera parece irreductible.

BENÍTEZ (Se acerca a Barrera y le habla en un tono más conciliador): Usted Barrera, es un hombre de muchas posibilidades. Es firme, tiene ascendiente sobre los trabajadores. La empresa no tiene inconveniente en tratar con un delegado así. Aluminifer, como empresa líder, maneja información confidencial. Sabemos que el gobierno de Frondizi está dispuesto a llamar a elecciones para devolver los sindicatos. En esta zona, usted y su gente son los únicos que pueden presentar una lista que pueda ganar. Pero aquí van a jugar los que se avengan al diálogo, de llegar a un acuerdo entre las partes. Los otros no, los otros van muertos.

La escena precedente narra lo que será la primera inflexión en la trayectoria del futuro burócrata. En la escena siguiente, le confiesa a su novia que levantó el trabajo a reglamento, provocando una profunda desilusión en ella. La justificación de Barrera será variada: 'tienen que aumentar los precios, y eso bajaría las ventas, y adónde vamos a parar nosotros' o 'no es momento para endurecerse demasiado.

No hay que darle motivo para que posterguen las elecciones [del sindicato]'. La película hace hincapié en el cebo institucional y la corrupción personal, y no refiere en ningún momento a una cuestión fundamental: la nueva correlación de fuerzas luego de los conflictos de 1959, muy desventajosa para los sindicatos frente al gobierno. En un contexto de desmoralización y aislamiento, de abandono de la militancia, fueron los líderes que optaron por el 'pragmatismo institucional' quienes se hicieron depositarios de la confianza de una gran parte de los trabajadores.

El perfil del vandorismo que el film transmite es inequívoco. Sin embargo, en realidad la imagen contemporánea era ambivalente. Como bien observa James,

[...] para el público argentino, y ciertamente para las fuerzas sociales y políticas rivales, Vandor y sus camaradas sindicales estaban asociados también a la movilización masiva encarnada por la ocupación de fábricas (1990, p. 225).

Si la realidad no era tan simple, lo que debemos hacer es indagar de donde provienen los elementos conceptuales que *Los traidores* incorpora para su tratamiento del problema.

Aunque más tarde el PRT-ERP matizaría su posición, hacia 1972 el problema sindical y por ende la cuestión de los 'traidores' no era ni mucho menos central hacia el interior del partido. Como ya hemos visto, la lucha sindical ocupaba un lugar importante pero subordinado en la lucha revolucionaria. Para quien la burocracia sindical y el corte 'leales' y 'traidores' era muy importante, era el que dio en llamarse 'Peronismo Alternativo' (LUVECCE, 1993): las FAP y el Peronismo

³ Cobra mayor importancia para el partido hacia 1974, con el desarrollo del Movimiento Sindical de Base (MSB), en el marco de un más amplio trabajo legal del PRT-ERP. Ver De Santis (2000, pp. 49-122).

de Base. Para el PB la ruptura con lo que ellos llaman burocracia era radical. Por ejemplo:

Para ello es necesario que la tendencia vuelque sus esfuerzos en el trabajo ideológico, político y organizativo en la clase obrera, en sus lugares de trabajo, para disputar el poder al enemigo principal, la burocracia, en el lugar donde encuentra su poder (Militância, 16/08/1973).

Para este sector del peronismo,

[...] el valor de la lealtad y el principio de la intransigencia frente a la negociación política actuaban como definatorios del enfrentamiento con los enemigos políticos. La prescindencia de la lealtad y la intransigencia en la acción revestía, inmediatamente, la connotación de traición y, por tanto, daba curso al enfrentamiento (LUVECCE, 1993, p. 111).

El relato del ascenso del burócrata, así como es revelador sobre ciertos aspectos, hace eje en la traición y no se refiere a otras variables decisivas en la constitución de la burocracia sindical: las derrotas de 1959, la situación del ala sindical respecto del movimiento, entre otras. Tampoco hay indicios de los conflictos dentro del propio sindicalismo peronista ni se refiere, además, a la crisis de la burocracia sindical después de 1966.

Sin duda, la escena final del asesinato del burócrata fue la que más controversia causó entre quienes la vieron en ese momento, sobre todo cuando se exhibió más libremente en 1973. De acuerdo a Álvaro Melián, el PRT asumió *Los traidores* una vez terminada. El guionista sostiene que, aunque con críticas y objetando el final, el partido la asumió

porque le pareció útil para abrir el debate sobre el tema de la lucha antiburocrática⁴. Según Manuel Gaggero, importante dirigente del Partido:

En esa época participé en el debate que generó *Los traidores* dentro del PRT, porque el final era, de algún modo, 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, aún cuando –como Raymundo decía– lo que hacía era en realidad reflejar lo que pasaba (PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 93).

El asesinato de burócratas tampoco era una acción promovida por el Peronismo Alternativo, enconado enemigo de la burocracia. Luego de la ejecución de Alonso por un comando del ENR⁵, las FAP no lamentaron la pérdida pero dejaron en claro que esa no era la solución, al menos hasta ese momento:

Entendemos que, una vez desatado el proceso y los traidores estén claramente marcados por el movimiento obrero, va a haber que ejecutarlos; pero también entendemos que el nivel del proceso no está para ajusticiarlo a Alonso (*Cristianismo y Revolución* n° 28).

Para FAP y Peronismo de Base, estaba claro que no se podía sustituir a las masas por las armas. La posición de otras agrupaciones peronistas como Montoneros y el mencionado ENR, era diferente. Su violencia contra la burocracia sindical, respondía, según Pozzi y Schneider (2000, p. 56),

⁴ A medida que pasaba el tiempo, la incomodidad con el final se hizo más evidente. El propio Gleyzer se dio cuenta de esto, y comenzó a concebir un epílogo para la película, que envuelto en la urgencia de aquellos años, no alcanzó a concretar.

⁵ Ejército Nacional Revolucionario, grupo armado de la izquierda peronista que también ejecutó Augusto Vandor y que más tarde se incorporó a Montoneros.

[...] a una tradición (muchos activistas se formaron de la mano de la burocracia sindical e incorporaron muchos de sus criterios) o simplemente porque la política era percibida como un problema de espacios y no de masas.

Aunque la solución de la ejecución no era compartida por la mayoría de las organizaciones, la película introduce otros elementos para comprender el clima de época: por un lado, que había grupos que sí propiciaban el asesinato de sindicalistas, como Montoneros y otras agrupaciones menores; por otro, hay que señalar que más allá de la condición de burócrata, había actos como la delación, la entrega de militantes y la tortura – todos cometidos por Barrera – que eran considerados pasibles de ejecución revolucionaria por casi todas las organizaciones.

Al hacer este abordaje, constatamos entonces en *Los traidores* la presencia de concepciones concurrentes, ligadas fundamentalmente al PRT/ERP y al núcleo Peronismo de Base-FAP, y también de otros elementos que son sintomáticos del período, como lo demuestra la polémica escena final.

Cine y Revolución

El proceso político que se desarrolló en la Argentina entre 1955 y 1976 – sobre todo lo que acaeció después del Cordobazo, en 1969- comportó una reconfiguración del campo popular, y dentro de él, una redefinición del papel que le cabía a los intelectuales en general y a los artistas en particular. Quienes se autodenominaban ‘trabajadores de la cultura’ se involucraron en

los distintos combates y se debatieron entre el arte y la revolución. En el cine argentino es el movimiento llamado Tercer Cine, liderado por Cine Liberación y en cuya estela se sitúa Cine de la Base, el abanderado de estos cambios. Este cine, según explican España y Manetti,

[...] es un movimiento de lucha contra los otros: el primero, el cine hegemónico en sus fórmulas de industrialización; y el segundo el llamado cine de autor, en exceso individualist. (1999, p. 296)

Cine de la Base, vinculado al PRT-ERP, intentó ser en cierta forma difusor cinematográfico de la organización político-militar. Pero no sólo su obra más importante es difícil de identificar con el Partido – como vimos en las páginas precedentes – sino que la relación en general fue complicada y ambigua.

Además de su importancia como organización político militar, es reconocido que el PRT-ERP fue una de las experiencias más interesantes de la lucha revolucionaria por su eclecticismo. En torno al eje del legado guevarista, supo nutrirse también de las más variadas corrientes del marxismo (POZZI, 2001). En este contexto de apertura, no es extraño que se haya producido la creación de un frente cultural a instancias de intelectuales vinculados al Partido. Así surgió el Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC), nucleamiento de artistas e intelectuales generado desde el PRT, creado en 1968 y disuelto hacia 1971⁶.

Los tiempos que corrían exigían a los intelectuales cuestionar su rol en el proceso revolucionario:

[...] abandonar el individualismo burgués y dejar de considerarse seres excepcionales

⁶ De ese año son los últimos documentos fechados a lo que tuvo acceso Ana Longoni (2005, p. 21). Lo que no obsta para que los artistas hayan seguido activando individualmente luego de la disolución del Frente.

pero seguir produciendo en un contexto de construcción y producción intelectual colectiva y subversiva (REDONDO, 2004, p. 44).

Según un reconocido intelectual que participó del FATRAC:

[...] se discutía sobre la *práctica inmediata*. Es decir, acá no era cuestión de estar discutiendo: 'Bueno, ¿que hacemos?' Sino que estaba la huelga de los petroleros de Ensenada y decíamos: 'vamos a volcar tarros de petróleo'. Estábamos organizados en función de una operatoria militar. Pero era toda una experiencia porque el cartel lo hacían los artistas [...]; era una experiencia donde las dos vanguardias se fusionaban, las dos instancias se fusionaban (CASULLO apud LONGONI, 2005, p. 32).

Pero el acercamiento de las vanguardias artísticas hacia las organizaciones revolucionarias no pareció verse correspondido con un flujo similar desde las vanguardias políticas. Un miembro de Cine de la Base recuerda:

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 (BARBERIS apud PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 71).

Para quienes formaron parte de aquel proceso, la evocación de esa limitación es amarga, y forma parte de una autocrítica que incluye a la política cultural como uno más de los graves errores que cometieron las organizaciones en la urgencia, en el vértigo del tiempo político. El compromiso revolucionario personal, que los intelectuales y artistas ofrecieron a las organizaciones, parece no haber provocado una apertura en

sentido contrario, favoreciendo la recreación de una cultura de izquierda y revolucionaria. Según el testimonio de Nerio Barberis:

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 (PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 140).

Para Luis Mattini, secretario general del PRT luego de la muerte de Santucho, el error del partido era pensar que esa cuestión la tenía resuelta como supuestamente tenía resueltos los problemas políticos, sociales y económicos. Reconoce que Santucho y algunos de los hombres más cultivados de la dirección del partido, aunque partidarios del realismo estético, estaban mucho más allá de las simplificaciones del 'arte de compromiso' o la banalización del arte en un supuesto 'realismo socialista'. Sin embargo, considera que

[...] no pasaban más allá de 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 fuertemente orgánico, fuertemente utilitario, destinado al aprovechamiento concreto e inmediato en la política 'legal'...[...] Pero la fuerza de la lucha política de la Argentina de los sesenta y setenta era tan enorme y el prestigio del PRT-ERP era tan creciente, que muchos intelectuales se incorporaron a pesar de las limitaciones que he comentado (PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 140).

Aún en estas condiciones, el FATRAC le permitió a Gleyzer consolidar un grupo de trabajo junto con Álvaro Melián y Nerio

Barberis. En ese marco realizaron dos *Comunicados* filmados sobre acciones del ERP⁷. Entre 1971 y 1972 rodaron *Los traidores*, iniciativa en la cual, como ya hemos visto, el PRT no tuvo ninguna intervención. Melián explicaba así la motivación del grupo a la hora de hacer la película:

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 a esa 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 (PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 94).

Cine de la Base nació posteriormente a instancias de Gleyzer con el objetivo de facilitar la distribución de los materiales que el grupo de realizadores producía, principalmente *Los traidores*⁸. Según Nerio Barberis, uno de los integrantes:

La película estaba hecha, el no tenía ningún interés 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 la película la ponían en una sala de arte. El quería que la película se viera en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares (PEÑA Y VALLINA, 2000, p 137).

La idea de 'llevar el cine a la gente' no sólo implicó la circulación de la película en esos ámbitos, sino que el grupo acometiera una empresa más ambiciosa aún: la construcción de salas de cine. Luego de la construcción del

Cine de la Base n° 1, con una capacidad de 200 personas, y a medida que se acumulaban los materiales, el grupo se propuso la construcción de 50 salas en todo el país. El objetivo no se cumplió, pero el intento significó un acontecimiento significativo de participación.

El recuerdo de la experiencia por sus participantes hace hincapié en la independencia que el grupo tenía respecto de la organización política, más allá de que el contacto era permanente, porque en la organización "había muy poca gente que entendía el valor de lo que se hacía". N. Barberis recuerda la complicada relación con el Partido:

Porque arriba-arriba entendían, pero un escalón más 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 (PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 138).

Una vez originado como un grupo de distribución, habiendo establecido el modo de hacer llegar las películas a la base, el grupo se centró en la producción. Luego de *Los traidores*, Cine de la Base encontró un canal propicio, aunque efímero, para su actividad. Logró relacionar su propio proyecto político-cinematográfico con el proyecto político del

⁷ Uno sobre el asalto al Banco Nacional de Desarrollo y el otro sobre el secuestro de Stanley Silvester, cónsul inglés y gerente del frigorífico Swift, ambos de 1972.

⁸ El núcleo de Cine de la Base eran Gleyzer, Melián, Barberis y Juana Sapire. Luego formarán parte Jorge Giannoni y Juan Greco, entre otros.

Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS), durante la corta existencia de éste. El grupo consiguió financiamiento para comprar material filmico y proyectores, así como tirar más copias de *Los traidores*.

Con el FAS había aparecido nuestra relación política directa. El FAS era un organismo nuestro, eramos 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 (BARBERIS apud PEÑA Y VALLINA, 2000, p. 141).

El grupo, sobre todo Gleyzer, parece haber cumplido un rol organizador importante del sector de cultura del FAS. De todas formas, la experiencia para Cine de la Base no fue más allá de una actividad vertiginosa que se cortó abruptamente con la desaparición del FAS. Luego de esto, Cine de la Base produjo dos obras importantes: *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, sobre la enfermedad del saturnismo en una fábrica del Gran Buenos Aires, y *Las tres A son las tres armas*⁹. Con el golpe del '76 el grupo se disuelve, entre el exilio exterior y el exilio interior o, como en el caso de Gleyzer, la desaparición.

Ni El PRT/ERP ni el resto de las organizaciones pudieron generar instancias de articulación, donde el arte se incorporara como experiencia revolucionaria y no como repositorio de militantes. Haya habido o no capacidad y disposición, lo cierto es que no hubo tiempo. Como señala Ana Longoni:

[...] no parece errado afirmar que en esta coyuntura los intentos por conjugar vanguardia artística y vanguardia política quedaron mayormente sujetos a la lógica (de las urgencias) de la política. (2005, p. 33)

Conclusiones

Al emprender un abordaje múltiple sobre *Los traidores* no obtuvimos respuestas definitivas sobre los problemas, pero sí nos hemos aproximado a distintos aspectos del convulsionado período 1955-1976. Al tratar la película como documento, basándonos en lo visible del film, pudimos intentar la reconstrucción de las prácticas concretas en el espacio obrero-sindical: vimos quiénes eran y cómo se desenvolvían los nuevos líderes obreros en la fábrica durante la época de la Libertadora, y observamos también el ascenso vertiginoso de Roberto Barrera, develando en la reconstrucción de su trayectoria los mecanismos por los cuales se formó en la dirección del movimiento obrero peronista la burocracia sindical. Desde esta perspectiva de análisis, *Los traidores* se convirtió en un documento, por lo que revela, por lo que hace visible respecto del despliegue cotidiano de las relaciones sociales, de las manifestaciones concretas de la conflictividad social. En este sentido, *Los traidores* – como otros films – nos ayuda a reconstituir el ámbito de la experiencia inmediata de los sujetos.

Para abordar el film como escritura de la historia, en pos de hallar la o las interpretaciones que ensaya la película e identificar las concepciones previas de las que se nutre, elegimos para analizar tres cuestiones: el modo en que se describe

⁹ Debemos señalar también el cortometraje *Ni olvido ni perdón*, sobre la masacre de Trelew en agosto de 1972, que el grupo realizó durante el rodaje de *Los traidores*.

la traición de la burocracia sindical, la caracterización que hace de la clase obrera y la controvertida representación de la solución drástica para la burocracia sindical.

El eje de la película es la traición de Roberto Barrera, el burócrata. El énfasis en los beneficios personales que acarrea el 'pragmatismo' de la burocracia, oscurece en el film lo que dicho accionar tuvo de efectiva estrategia sindical, sus límites y sus alcances, ofreciendo una imagen del vandomismo más lineal de lo que fue en realidad. El énfasis en el antagonismo bases-burocracia pudimos atribuirlo al Peronismo Alternativo, para quienes el tema de 'la traición' era recurrente. No así para el PRT, para quien la cuestión sindical no era central antes de 1973.

Por otro lado, el film no muestra las bases de sustentación de la burocracia sindical, quien parece perpetuarse mediante el engaño y la manipulación. La incapacidad de comprender a un sector mayoritario de la clase obrera centrado en reivindicaciones económicas, parece provenir de dos visiones que idealizaban, cada una a su modo, a la clase obrera. Una visión obrerista generada por el PRT, que se centraba en el núcleo revolucionario – vanguardia del proletariado – a la que el resto de la clase obrera no podía sino seguir; por otro lado, la caracterización del PB de una clase obrera virtuosa, depositaria del legado original del peronismo, pero traicionada por la dirigencia sindical. También estas concepciones impiden una caracterización precisa de lo que la película presenta como oposición antiburocrática, presentando estos grupos como una mezcla de las tendencias que efectivamente existían.

La película introduce además otros elementos que no se vinculaban de manera explícita con las dos agrupaciones que ya referimos, pero sí con un clima de época y

otras ideas que circulaban. Por ejemplo, la escena final: la ejecución de los burócratas era rechazada tanto por el PRT/ERP y el Peronismo Alternativo, pero era una realidad cotidiana imposible de obviar, además de ser una acción reivindicada por otras organizaciones de izquierda.

Por último, situamos a la película y a sus realizadores en el contexto de la difícil relación entre arte y política que se dio en el período. Las organizaciones político-militares y la izquierda en general no pudieron articular una cultura autónoma, contrahegemónica, comparable al menos con el notable desarrollo político y la marcada influencia en diversos sectores sociales alcanzado por muchas de estas organizaciones. Son muchas las razones, quizá una de las más importantes fue un anti intelectualismo que desestimaba la posibilidad de las propias expresiones artísticas como manifestación del compromiso político. Cine de la Base surgió en este contexto, y no fue fácil la relación de los cineastas con el propio PRT. *Los traidores* fue una iniciativa del grupo en la que el partido no tuvo ninguna intervención en su génesis ni en su realización, aunque participó en la difusión posterior, e incluso asumió tardíamente el film y lo utilizó para el debate, también tardío, sobre la cuestión sindical. Vimos también que no fue sin reservas la apropiación que hizo el PRT: por un lado porque la película presentaba una agenda de temas que eran claramente peronistas, pero muy fundamentalmente por la polémica escena final, donde el burócrata era ejecutado por un comando revolucionario. El grupo pareció encontrar por un tiempo su lugar en el mundo cuando participó – esta vez claramente como cineastas – en la experiencia del FAS, pero también en este caso el vértigo de la política abortó cualquier desarrollo.

Los traidores es un caso paradigmático de una obra de arte concebida para la lucha política. Pero no lo es en un sentido lineal, sino problemático, ya que sus realizadores actuaron al margen de la organización política en la que militaban y el contenido de la película es por lo menos heterogéneo y no responde directamente – cuando no entra en conflicto – a los postulados de aquella organización, ni de ninguna otra, sino que se trata más bien de una superposición de perspectivas.

La generalidad de la que seguramente peca este trabajo, posiblemente se compense en parte con la imagen diversa, abierta, que intenta construir del período, en torno a *Los traidores*. Imagen que consideramos que la convergencia entre el cine y la historia puede ofrecer. El análisis de un film, sea cual fuere el enfoque elegido, ciertamente no resolverá los problemas que otros registros historiográficos no consiguen resolver. Pero es posible que sea una puerta de entrada a ciertos aspectos de los procesos históricos que suelen ser obviados o marginados, y ayude a la construir una imagen más rica del pasado.

Referências

ALVIRA, Pablo. Infierno verde. "Las aguas bajan turbias" y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940). *Naveg@mérica*. Disponible en: <http://www.um.es>. Consultado: 03/02/2010.

DE SANTIS, Pablo (Org.). *A vencer o morir*. PRT-

ERP. Documentos 1. Buenos Aires: EUDEBA, 1998.

_____. *A vencer o morir*. PRT-ERP. Documentos 2. Buenos Aires: EUDEBA, 2000.

FUERZAS ARMADAS PERONISTAS. Aportes para el análisis de la situación actual. *Militancia Peronista para la liberación*, n. 10, agosto 1973.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

JAMES, Daniel. *Resistencia e Integración*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

LONGONI, Ana. El FATRAC: Frente Cultural del ERP. *Lucha Armada*, Buenos Aires, n. 4, 2005.

LUVECCE, Cecilia. *Las Fuerzas Armadas Peronistas y el Peronismo de Base*. Buenos Aires: CEAL, 1993.

MESTMAN, Mariano. Mundo del trabajo, rerepresentación gremial e identidad obrera en *Los Traidores* (1973). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>. Consultado: 12/06/2009.

PEÑA, Fernando M. *Los Traidores. Film*, Buenos Aires, n. 13, 1995.

_____; VALLINA, Carlos. *El cine quema*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.

POZZI, Pablo. *Por las sendas argentinas: el PRT/ERP, la guerrilla marxista*. Buenos Aires: EUDEBA, 2001.

_____; SCHNEIDER, Alejandro. *Los setentistas. Izquierda y clase obrera: 1969-1976*. Buenos Aires: EUDEBA, 2000.

REDONDO, Nilda. *Haroldo Conti y el PRT: Arte y Subversión*. Buenos Aires: Ed. Amerindia, 2004.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.