

Arte y política: la novela testimonial y el cine documental político en la Argentina de los años sesenta y setenta. El caso de Rodolfo Walsh y Raymundo Gleyzer.

Art and politics: the non-fiction novel and the politic documentary in Argentina during the sixties and seventies. The case of Rodolfo Walsh and Raymundo Gleyzer.

Resumen

El cine y la literatura de los años sesenta en Latinoamérica, encarnaron en sus obras los debates estético-políticos del momento. De la experimentación con el lenguaje a la instrumentación política del medio artístico; del *boom* comercial a la marginalidad. Este trabajo propone una comparación entre la novela de no ficción *¿Quién mató a Rosendo?* (Rodolfo Walsh, 1969) y el documental de carácter político *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Raymundo Gleyzer, 1974), con el propósito de desentrañar –a partir del estudio de las estructuras narrativas, el uso de testimonios y los objetivos políticos– las especificidades de estas dos prácticas artísticas de lo real y sus posibles intercambios estéticos.

Palabras clave: literatura de no ficción; cine documental político; testimonio; estética y vanguardia.

Abstract

The cinema and the literature of the sixties in Latin America represented in their works the aesthetic and politic debate of that moment. From language experimentation to politic instrumentation of the artistic medium; from the industrial boom to marginalization. This paper proposes a comparative analysis between the non-fiction novel *¿Quién mató a Rosendo?* (Rodolfo Walsh, 1969) and the politic documentary *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Raymundo Gleyzer, 1974), in order to figure out –studying the narrative structures, the use of testimony and political aims– the specificity of this two artistic performances of reality and their possible aesthetic exchanges.

Keywords: non-fiction literature; politic documentary; testimony; aesthetic and avant-garde.

Introducción¹

Las décadas del sesenta y setenta fueron en Latinoamérica –y en el mundo entero– años de innovación estética y convulsión social. La Revolución cubana marcó en cierta forma el rumbo político de la región, y la modernidad se afianzó en el ámbito cultural con la explosión –valga la expresión un tanto redundante– de la literatura del *boom* y el surgimiento de los “Nuevos cines”, entre otros fenómenos. En Argentina, escritores como Julio Cortázar por un lado, y directores como Manuel Antín, Rodolfo Kuhn, David José Kohon por el otro², encararon en literatura y en cine respectivamente la temática de las identidades –individuales y de clase– a partir de técnicas experimentales que rompían con las convenciones narrativas y cinematográficas precedentes, y que rozaban los lindes de lo fantástico y la conciencia subjetiva. Sin embargo, los sucesivos golpes de Estado y la radicalización política que vivía el país hacia mediados de los años sesenta, provocó una transformación en los contenidos como en las formas de expresión.

Entonces, de la atestiguación de la realidad cotidiana se viró hacia la denuncia y la agitación, y de la visibilidad masiva a la marginalidad –o clandestinidad–. De esta forma, la literatura y el cine de ficción –considerados por diversos autores como máximos representantes de una burguesía cómplice– no se afianzaron como medios pertinentes para expresar, comunicar y denunciar la represión que sufrían los sectores populares. Por tal motivo, la literatura de no-ficción y el documental se erigieron en tanto vehículos eficaces para llevar a cabo tales objetivos.

En este sentido, el propósito del presente trabajo consiste en realizar un análisis comparado entre *¿Quién mató a Rosendo?* (Rodolfo Walsh, 1969) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (Raymundo Gleyzer, 1974), con la finalidad de rescatar las similitudes y diferencias en la aproximación que los dos soportes realizan en torno a la

realidad histórica, y develar al mismo tiempo –si es posible– los intercambios entre ambas prácticas. En pos de desarrollar el primer objetivo, tendremos en cuenta los siguientes rangos de contraste: la macro-estructura de los relatos; el carácter político de las obras y los grados de instrumentalidad; la articulación estética/política y la utilización del testimonio. En cuanto al segundo, prestaremos especial atención al recurso del montaje, los planos detalle, el *collage* de elementos heterogéneos referidos al género periodístico y los testimonios, para observar en qué medida cada sistema se apropia de los componentes ajenos.

Del marco y de la obra

Como bien expresa Ana María Amar Sánchez: “. . . los relatos de no-ficción – testimoniales– no son simplemente transcripciones de hechos más o menos significativos, por el contrario plantean una cantidad de problemas teóricos debido a la peculiar relación que establecen entre lo real y la ficción, entre lo testimonial y su construcción narrativa” (13). Esta definición inicial del género nos permite inaugurar el sondeo a propósito de la estructura general del relato *¿Quién mató a Rosendo?* Rodolfo Walsh comienza el texto con una noticia preliminar donde señala que:

Este libro fue inicialmente una serie de notas publicadas en el semanario CGT a mediados de 1968. Desempeñó cierto papel, que no exagero, en la batalla entablada por la CGT rebelde contra el vandomismo. Su tema superficial es la muerte del simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955, sus destinatarios naturales son los trabajadores de mi país . . . Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya. Yo no creo que un episodio tan complejo como la masacre de Avellaneda ocurra por casualidad (4).

IMAGEN 1

El autor plantea de entrada la diferenciación entre los dos soportes –las notas y el libro–, sin embargo la alternativa de una lectura ambigua queda expuesta al final de la cita. Esta noción nos permite comprender –en cierta medida– por qué el género se caracteriza por la imprecisión de sus márgenes. Resulta interesante observar cómo se resuelve –o mejor dicho, se desarrolla– esa tensión que se genera entre el componente *ficcional* y el elemento *real*. Nuestro objetivo no es –como tampoco lo era para Amar Sánchez– analizar el grado de objetividad de los hechos narrados o determinar cuán complejas son las técnicas de ficción utilizadas, sino desentrañar la particularidad de ese “discurso narrativo no-ficcional” (Amar Sánchez 21). El relato de no-ficción surge en Estados Unidos en un ámbito muy cercano al periodismo, por lo cual se suele denominarlo también “Nuevo Periodismo”. A diferencia del periodismo tradicional –y de la novela realista–, donde se presenta una *realidad objetiva* que puede ser registrada de forma rigurosa, en el relato de no-ficción se rompe con esa ilusión de espejo de la realidad. Y esto se debe en gran parte al trabajo de organización y selección del material documental a través de un recurso clave: el montaje. Pero no sólo montaje de elementos heterogéneos –como pueden ser los testimonios, gráficos, informes de balística y archivos periodísticos– sino también la disposición del material real dentro del relato. Por este motivo, el género de no-ficción se aleja del realismo que pretende reflejar fielmente los hechos. Y aquí entra el punto de vista del narrador que se asume como tal –nunca oculta el abandono de la neutralidad– y que marca el rumbo del texto, incorporando testimonios, recuperando información del pasado a través de la analepsis, e interactuando con las otras voces en un mismo plano temporal:

-¿Sabe usted cuántos generales hay en el ejército argentino? - preguntaba en Washington el senador Fulbright, presidente de la comisión de relaciones exteriores del senado.

-No, señor -respondía el secretario de Defensa, Robert MacNamara.

-Se me informa que hay más generales en el ejército argentino que en el norteamericano. ¿Es posible?

-Supongo que sí, pero está fuera de la cuestión, señor

presidente.

Habiendo tantos generales, Raimundo Villaflor no conocía ninguno, pero el secretario del general Gallo le habló una vez por teléfono

Me dijo que levantara el paro, y si no, toda la comisión y yo a la cabeza, estábamos todos presos. Le dije que si quería levantar el paro, que viniera él. Me dijo que nos presentáramos inmediatamente al sindicato. Entonces fue la comisión patronal, y fuimos nosotros por separado, no quisimos ir en el mismo camión. Allá nos presentaron, y en seguida nos quisieron apurar (Walsh 7).

Este fragmento corresponde a la primera parte del libro que Walsh denomina “Las personas y los hechos”, donde describe minuciosamente la vida pasada y presente de aquellos involucrados en el enfrentamiento de *La Real*. Asimismo, reserva un apartado para referirse al lugar físico donde sucedieron los hechos, y otro para el incidente puntual. En una segunda parte, el autor presenta las evidencias subrayando cada punto inconexo en los testimonios y analizando las conjeturas iniciales³. En definitiva, la estructura es similar a la de sus otras obras testimoniales –personajes, hechos, evidencias. Pero también se puede leer como una novela, aunque el propio autor no quiera que así sea. En este sentido, Eduardo Jozami reflexiona:

En este contexto en que todas las explicaciones están dadas, ¿cómo hacer un texto que conmueva al lector, que lo sorprenda? Walsh lo logra porque en esta obra, más que en ninguna, muestra esa capacidad por convertir en personajes entrañables a los seres más comunes, para expresarse a través de sus diálogos, para encarnar en figuras creíbles las categorías más abstractas (el obrero, el militante, el funcionario o el burócrata) (Jozami, “Alrededores de Walsh”, párr. 4).

Evocamos entonces nuevamente este linde ambiguo que el género construye entre la ficción y la realidad. Empero, creemos que la conexión con el receptor

no se concreta solamente por la empatía con los personajes, sino a través de la efectividad que deriva de un lazo estrecho con la literatura fáctica de autores tales como Brecht, Benjamin, Eisler. Según el dramaturgo alemán, en pos de informar y suscitar una participación activa del lector, se debe practicar un extrañamiento que no permite la identificación completa de este con la historia narrada. Y para ello, la forma de expresión de la obra –mediante el predominio del montaje– se opone a una concepción centrada exclusivamente en el plano temático. Pero este punto será analizado posteriormente.

En *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan...*, es clara la utilización de los recursos provenientes del teatro épico, y al mismo tiempo la presencia del montaje de material heterogéneo. Si bien esta última característica es propia del documental político⁴, la primera, en cambio, introduce un elemento narrativo innovador. La *voice-over* comienza explicando la situación de los obreros de la fábrica INSUD que sufren envenenamiento por plomo, y que luchan por mejorar las condiciones de salubridad en la empresa. Los testimonios de los obreros son acompañados por un movimiento autónomo de la cámara que observa la situación. A su vez, aquí podemos encontrar materiales de distinta procedencia. Como en las obras de Santiago Álvarez, imagen fija e imagen en movimiento se combinan, en esta oportunidad para expresar el repudio frente a la muerte de Rodolfo Ortega Peña, “representante de la izquierda peronista en la cámara baja, quien se había destacado por su accionar a favor de los obreros y que fuera asesinado tiempo después de la filmación” (Tal 256). Las imágenes de Ortega Peña en la movilización que hacen los obreros en el Congreso, son intercaladas con fotografías y recortes de periódicos sobre su muerte. Asimismo, otro elemento que rompe el mero esquema de observación y testimonio, es la incorporación de un dibujo animado que parodia el operar del patrón capitalista.

IMAGEN 2

Empero, detengámonos un instante en aquellos elementos narrativos de distanciamiento. En primer lugar, podríamos citar el título del film, que proviene de una canción del poeta cubano Nicolás Guillén y que circulaba con eficacia en el ámbito de la cultura de izquierda en la Argentina de la época. En segundo lugar, señalamos la narración con carteles, pancartas y *graffiti* a la hora de

presentar los créditos. Por ejemplo, inscripciones como “solidaridad con los compañeros de INSUD”, “luchemos unidos contra la patronal asesina de INSUD”, o el propio título del film y el grupo realizador, se encuentran pintadas en muros donde la cámara –de manera autónoma– las registra y recorre. En tercer lugar, y al mejor estilo brechtiano, tres canciones se utilizan en el documental, con letras marcadas y enunciadas por un cantante anónimo cuya voz no es técnicamente virtuosa –con el claro objetivo de extrañar al receptor y no generar empatía. La primera, ubicada prácticamente al inicio del film, habla sobre la olla popular –“y viva, y viva la olla popular, y nunca, y nunca tenemos que aflojar . . .”– y simboliza la solidaridad de los obreros. La segunda, durante los créditos, hace alusión al título mismo del film. Y por último, la tercera, llegando al final del cortometraje, llama concretamente a las armas: “preparen los fusiles . . . hagamos todos juntos la revolución social”. Para completar esta influencia brechtiana, y redondear la estructura del film, podríamos subrayar que las intervenciones esporádicas de la voz narradora refuerzan lo que ya puede verse en imágenes u oírse a partir de los testimonios de los obreros.

Del porqué y para qué

Como señalamos al principio del trabajo, Walsh realiza una distinción entre las notas emitidas en el Semanario de la CGT y el libro, adjudicándoles roles diferentes. Las primeras tenían la intención de actuar sobre el pasado, esclarecer un acontecimiento que ni la prensa ni la justicia quisieron ahondar. En el libro, los hechos están resueltos; el autor “no pretende respuestas ni declaraciones sino que busca dar y reforzar una imagen del vandomismo . . .” (Dawyd, párr. 35). En la conclusión del libro Walsh expresa:

Hasta aquí la historia del caso Rosendo García, con algunas, no todas, sus implicaciones. No quiero cerrarla sin decir lo que a mi juicio significa.

Hace años, al tratar casos similares, confié en que algún género de sanción caería sobre los culpables: que el coronel Fernández Suárez sería castigado, que el general Quaranta sería castigado.

Era una ingenuidad en la que hoy no incurriré. Sinceramente no espero que el asesino de Zalazar vaya a la cárcel; que el asesino de Blajaquis declare ante el juez; que el matador de Rosendo García sea siquiera molestado por la divulgación de estos hechos. El sistema no castiga a sus hombres: los premia. No encarcela a sus verdugos: los mantiene. Y Augusto Vandor es un hombre del sistema.

Eso explica que en tres años la policía bonaerense no haya podido aclarar el triple homicidio que nosotros aclaramos en un mes; que los servicios de informaciones, tan hábiles para descubrir conspiradores, no hayan desentrañado esta conspiración; que dos jueces en tres años no hayan averiguado los ocho nombres que faltaban y que yo descubrí en quince minutos de conversación, sin ayuda oficial, sin presionar a nadie ni usar la picana (68).

IMAGEN 3

Ahora bien, la conclusión del libro es una reproducción prácticamente íntegra de aquella redactada en las notas, por lo cual nos preguntamos: ¿consiste únicamente en dar una imagen del vandorismo el objetivo del libro? Si bien la denuncia del hecho particular no tiene la misma vigencia en la obra, ¿no hay ya sumergido en las notas una fuerte crítica al gobierno y su sistema autoritario que se mantiene en el texto artístico? ¿Por qué realizar una obra de arte –la novela testimonial– en un contexto de gran convulsión social, si no es con fines político-críticos precisos? ¿No tiene esta última un alcance mucho más amplio? Para aquel entonces, el gobierno de Onganía había censurado la muestra anual *Experiencias 68*, provocando la destrucción de las obras por parte de los artistas, que emitieron una declaración contra la censura, y entre cuyas firmas se encontraba la de Rodolfo Walsh, adhiriéndose al planteo y denunciando la estrategia represiva del gobierno para con los artistas, intelectuales, obreros y estudiantes. Por tal motivo, y como expresa Fabiana Grasselli,

en Walsh, el intento de superar la ficción [pero la importancia de utilizar el arte como instrumento político] . . . responde a la necesidad de que el discurso literario se articule desde poéticas

combatientes, es decir; sea capaz de provocar, movilizar, interpelar al público con un propósito político. Se trata de que las prácticas artísticas incorporen formas de escritura como la denuncia, el documento, el testimonio . . . (párr. 26).

Es decir que, de modo manifiesto o encubierto, la obra artística testimonial de Walsh busca siempre ser una potencial interventora de la realidad histórica, a través del contenido pero más aún desde las formas expresivas.

En el film de Raymundo Gleyzer es evidente la interpelación al receptor mediante los elementos narrativos analizados junto con el rol de los testimonios –que estudiaremos a continuación. Tanto las inscripciones en las pancartas como las canciones, y a su vez los testimonios y las movilizaciones, apuntan a concientizar al receptor e invitarlo a unirse a la lucha. En 1973 Gleyzer había creado el grupo *Cine de la base* para llevar el cine a los propios protagonistas de sus films. Quería extender el trabajo a todo el país, y que el colectivo funcionara al mismo tiempo como una distribuidora. A esta altura, la marginalidad se convierte en clandestinidad. Esta película, producida por *Cine de la base*, no sólo funciona como denuncia explícita frente a la patronal, sino como un medio para difundir los logros del sector obrero a nivel zonal. Contra-información y denuncia; agitación y llamado a la acción, este cortometraje es un claro ejemplo del documental político militante pero que, mediante innovaciones estilísticas, escapa al mero panfleto ortodoxo.

Entre la vanguardia estética y la radicalización política

Por lo expuesto hasta el momento podemos apreciar en las dos obras comparadas un juego entramado que vincula lo político y lo estético. Como ya mencionamos, las décadas del sesenta y del setenta constituyeron años de experimentación y renovación artística y una marcada politización del campo cultural. En miras a un proyecto –que fracasó finalmente– que agrupara a ambos frentes, algunos intelectuales creían que el concepto de vanguardia debía aplicarse a las obras cuyos creadores profundizaran en la realidad pero a

través de la instrumentación de nuevos lenguajes. En este sentido, en el ámbito de las letras

se valoraba como 'lo nuevo' aquellos gestos discursivos que reunían la presencia de dispositivos literarios novedosos, en tanto orientados a la superación de las formas artísticas consolidadas como productos del sistema burgués, y una práctica de denuncia de la violencia ejercida por el estado y las clases dominantes y de reivindicación de procesos populares revolucionarios (Grasselli, párr. 6).

De este modo, *¿Quién mató a Rosendo?*, a partir de la conjunción en el uso de reportajes y testimonios, informes, actas, archivos, y la innovación en la utilización del montaje –a través del cual se genera una red de puntos de vista y perspectivas donde “el narrador es quien sostiene el hilo que los une, mientras se desplaza de un grupo a otro, de una mesa a otra” (Amar Sánchez 101)– y con el objeto de intervenir sobre la realidad histórica, rompiendo los cánones de la novela tradicional y realista de encarnación burguesa, cuadra a la perfección dentro de esta concepción de vanguardia que pretende *revolucionar* el arte, y hacer la *revolución* por medio del arte.

En el campo de la teoría cinematográfica también se discutía acerca de la posibilidad de realizar un cine militante –tercer cine⁵– que rompiera con las formas expresivas del cine clásico *hollywoodense* –llamado primer cine– pero que se apartara a su vez del cine de autor –denominado segundo cine. En este sentido, Susana Velleggia expresa que

si bien la innovación estética [en los films de carácter político] obedece a las opciones éticas e ideológicas asumidas por sus autores antes que a propósitos estrictamente 'artísticos', es posible identificar las marcas de ciertos hallazgos estéticos que se reiteran en los filmes producidos en diferentes países y momentos a partir de ciertas obras paradigmáticas (171).

De este modo, la autora reconoce la confluencia de tres grandes movimientos de la historia del cine, en el cine político: el cine soviético clásico, el neorrealismo italiano, y el cine de autor francés. De los últimos dos se desprende el trabajo de la subjetividad inscripta en el relato y el registro de la realidad histórica. Del primero, y como bien estudia David Bordwell, se toma el marco formal para un cine comprometido y autoconsciente. Este último denomina al cine político de los años sesenta como “Cine Interrogativo” puesto que: “La narración aquí, escenifica una pregunta respecto a cuestiones políticas. Los personajes y/o la narración hacen preguntas sobre teoría o práctica política, lo cual incluye la práctica de la representación cinematográfica” (271-272). Entonces, el montaje de elementos heterogéneos – notas periodísticas, animaciones gráficas, canciones, pancartas, testimonios– que respaldan la autoconciencia narrativa, junto con el movimiento autónomo de la cámara que observa a los obreros que dan sus testimonios, y todos aquellos recursos que producen un distanciamiento, suscitan de forma consciente en *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan...* una reflexión estética sobre el propio dispositivo fílmico, al tiempo que funcionan como claros exponentes de un cine comprometido, activo y combativo.

De los otros y sus verdades

“En un futuro [es posible que...] lo que realmente sea apreciado en cuanto arte sea la elaboración del testimonio o el documento [...] evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas” (Rodolfo Walsh, citado en Amar Sánchez 27). En el texto analizado, el testimonio cumple varias funciones pero siempre desde un punto de vista que exhibe la manipulación y artificialidad del relato, puesto que hay selección, omisión y narrativización. Por un lado, el testimonio –o la *voz del otro*– es utilizado por Walsh para dar a conocer a sus personajes, describir sus modos de actuar y de pensar:

Un capitán gritaba que daba miedo. Villafior agrandado gritó más que él:

Que si él estaba acostumbrado a mandar en los cuarteles, con nosotros no iba a mandar, y que a nosotros no nos iba a manosear ningún general, ni coronel ni lo que fuera, porque nosotros éramos trabajadores y nos tenía que respetar. Que si los patrones querían levantar el paro, que pagaran las quincenas atrasadas, porque ésa era la causa del paro. Y que además él podía gritar y darse el lujo de decir las cosas que estaba diciendo porque él no sabía lo que era el trabajo. Se quedó sin palabras, y se la ganamos, ¿no? Se la ganamos (7).

En cambio, en la segunda parte, el testimonio cumple el rol de fuente fidedigna que aporta datos certeros para esclarecer la causa, ya sea por intermedio de un sujeto legitimado en el campo científico:

Entretanto el laboratorio balístico forense de la policía provincial aportaba una prueba decisiva. Es la pericia realizada por el comisario inspector Arnaldo Romero. Tras describir los once accidentes balísticos que ya mencionamos, llega a las siguientes conclusiones:

“a) Que en el interior del bar y pizzería La Real, se han constatado cuatro perforaciones, cinco impactos y dos roces de proyectiles servidos por armas de fuego.

“b) Que el roce ubicado en el mostrador móvil corresponde a un proyectil de grueso calibre tal como el .44 ó .45.

“c) Que la perforación en la mesa situada en el sector bar, ha sido producida por un proyectil calibre .44 ó .45 (...)” (39).

O a su vez, proveniente de un testigo clave del grupo vandorista:

Lo que sigue es una transcripción casi total de la cinta grabada. Me he limitado a suprimir repeticiones y unificar algunos pasajes separados que hablan del mismo tema.

PERIODISTA. - *Ustedes salieron de la calle Rioja, y usted iba en el mismo coche de Vandor, ¿no es cierto?*

IMBELLONI. - *Exactamente.*

P.- *Ajá. ¿Y qué pasó después?*

I. - *Bueno, llegamos al teatro Roma, donde había una cena de la Junta Nacional del Partido.*

P.- *Con los diputados y todo eso.*

I. - *Exactamente. Ahora resulta que debido a que todavía estaba la cena, y nosotros ya habíamos cenado, fuimos con el compañero Rosendo hasta el bar de la esquina, la confitería La Real. Cuando íbamos caminando con Rosendo por la calle, Vandor preguntó dónde íbamos. Entonces Rosendo le contestó que íbamos a tomar una copa a La Real... ¿Sigue preguntando usted?*

P. -*No, no, no. Usted siga contando nomás. Usted cuente todo lo que pasó.*

I. -*Bueno, al llegar a La Real ocupamos una mesa, donde estábamos varios compañeros, entre ellos Luis Costa, Raúl Valdés, Armando Cabo, Añón ("Tiqui"), que está en el Secretariado, el compañero Gerardi, Rosendo, Vandor, Barreiro y José Petraca.*

De un golpe surgen aquí cinco de los ocho protagonistas que la policía y la justicia no habían podido identificar en dos años. Los tres que faltan aparecerán en seguida (...) (45).

En cualquiera de los ejemplos deberíamos tener presente que el discurso ajeno está mediado por el trabajo rector del narrador y que, si bien este explicita "transcribir casi totalmente" un pasaje, ese micro-relato no puede ser considerado nunca como sinónimo de *realidad*, puesto que la manipulación ha estado presente.

En el cortometraje documental estudiado el testimonio proviene principalmente de las víctimas, y toma en el film largos pasajes determinando que la cámara pierda cierto protagonismo, convirtiéndose esta en vehículo de la voz. Como por ejemplo, los *travelling* de acercamiento que culminan en un primer plano del compañero que tiene la palabra. También aquí el testimonio cumple

diversas funciones: por un lado, están aquellos obreros que describen su situación particular e individual. Otros, comentan el panorama colectivo de los obreros y la fábrica. Ambos cumplen un papel informativo –y si se quiere, expresivo. Por otro lado, están aquellos “testimonios concientizadores” (Moriconi) que, si bien informan sobre los mecanismos de seguridad sanitaria de la empresa, persuaden y proponen la lucha futura del obrero. Asimismo, y como testimonio externo al de las víctimas, podemos citar las palabras que Rodolfo Ortega Peña pronuncia en las puertas del congreso, apoyando la masiva movilización obrera. Sin embargo, ninguno de los testimonios presentes en el film se corresponde con el formato o categoría del documental que Bill Nichols denomina como “participativo”. En este el entrevistado está frente a la cámara al exponer su relato, mientras que el periodista aparece explícita o implícitamente en la escena –ya sea mediante la presencia física o la voz en off. En el film, los personajes no hablan a cámara sino que la cámara escucha a los personajes. Este es un claro gesto de desviación del canon donde el sujeto testimoniante –el obrero– asume aparentemente el control de la información –lo cual le permite generar empatía en el receptor– pero perdiendo luego ese poder a manos del montaje y los elementos de distanciamiento, puesto que la narración implícita y autoconsciente es quién toma verdaderamente las riendas de la acción. Por otro lado, sí podemos rescatar como constante en los documentales de carácter político –y que observamos en el film de Gleyzer– el registro de los testimoniados en su ambiente cotidiano.

IMAGEN 4

Para finalizar, en relación a la articulación del testimonio dentro del propio relato fílmico, Gustavo Aprea comenta que

los documentales recuperan técnicas de investigación propias del registro periodístico y las ciencias sociales contemporáneas. Más que crear la ilusión de presentar un fragmento de la vida social frente a los espectadores, los testimonios apelan a auténticos actores sociales que validan su versión de los acontecimientos como representantes del mundo que retrata el documental (párr. 7).

Reflexión que se vincula estrechamente con la concepción abordada en torno a la literatura testimonial, y que nos permite avanzar hacia el apartado final donde nos detendremos en los intercambios entre ambas prácticas artísticas.

De las apropiaciones y los préstamos

Hemos ido diseminando a lo largo del trabajo los posibles vínculos que se establecen entre la literatura de no-ficción y el documental político, en relación a la incorporación de recursos ajenos.

Tanto en *¿Quién mató a Rosendo?* como en *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan...* el principio rector es el montaje. Y es este quien determina una narración autoconsciente que rompe con la ilusión de realidad de una literatura y un cine tradicional. Esta técnica propiamente cinematográfica es utilizada en el texto de Walsh no sólo para articular elementos heterogéneos procedentes de distintas fuentes –actas, informes, archivos, testimonios– sino también y particularmente para darle forma a los testimonios, extraerlos del contexto original y suministrarles una función específica –como ya analizamos– dentro del marco narrativo del relato. En el film de Gleyzer, el montaje de componentes variados –*graffiti*, canciones, recortes periodísticos, animaciones– también brinda al testimonio un marco que distancia, extraña al receptor evidenciando el dispositivo y rompiendo ese supuesto espejo o ventana abierta al mundo real. Dentro de este *collage*, son claras las marcas del registro periodístico: las notas en periódicos, la utilización del testimonio, y especialmente la *voice-over* intermitente que informa, arroja cifras, datos estadísticos, descripciones técnicas –“El saturnismo es una enfermedad grave que va matando lentamente. De 81 obreros analizados 79 estaban intoxicados con plomo en la sangre”. Al estilo del narrador literario, esta *voice-over* narradora va guiando el relato, situando contextualmente la acción, reponiendo información pertinente al espectador, y reafirmando por momentos las palabras de aquellos que testimonian así como también reforzando lo que apreciamos en la banda de imagen.

Por otra parte, Walsh incorpora en su relato figuras concretas utilizadas en el campo fílmico: el plano detalle, el *travelling* y los paneos de cámara, el *flashback* –si bien esta última no es propia del cine, pero sí mucho trabajada en él. Citamos aquí tres fragmentos del texto en alusión a tales recursos:

En relación al plano detalle: “Con el balazo que lo derrumbó había saltado de la mano de Rosendo García el revólver 38 especial que alcanzó a sacar de la cartuchera ceñida al cinturón” (26).

A los *travelling* o paneos:

Mientras manoteaba desesperadamente el piso de La Real, oyó el resto de los tiros que zumbaban sobre él, se arrastró entre convulsiones hasta quedar casi sentado . . . Entonces volvió a arrastrarse en dirección a la puerta, la salida, la vida que se escapaba y comprendió lo jodido que estaba cuando tuvo que apoyarse nuevamente contra la pared de La Real . . . Entonces Rosendo volvió a arrastrarse hasta la calle y quedó tendido a lo largo sobre la vereda de Sarmiento . . . (26).

Al *flashback*:

Hacía dieciocho meses que Rolando Villaflor había salido de Olmos, donde purgó tres años por asalto en banda.

Allí tuve tiempo de pensar. Yo dividía el mundo en turros, giles y yuta. Después comprendí que los giles éramos nosotros.

Pretextos no le faltaron para entrar en la delincuencia. La historia se remonta a aquel terrible año 57, cuando su padre estaba cesanteado por motivos políticos, su hermano Raimundo yiraba inútilmente en busca de trabajo, y la situación en su casa se volvía cada vez más angustiosa. El conscripto Rolando Villaflor desertó y tomó su decisión (13).

Ahora bien, cabe destacar para finalizar que cada recurso extranjero es amoldado a los propios fines de la nueva práctica donde se inserta. Por tal motivo utilizamos el concepto de apropiación, puesto que no se trata de una mera copia de procedimientos sino que cada elemento nuevo es dotado de una función original y específica. Por ejemplo, el testimonio en Walsh se utiliza para conocer la vida de los personajes involucrados y esclarecer el episodio; en cambio en Gleyzer, el testimonio del obrero informa, persuade y denuncia.

Reflexiones finales

Sin embargo, y si bien reconocemos diferencias marcadas a la hora de utilizar los recursos ajenos –en especial el testimonio y la presencia de una observación cual cámara fílmica–, y objetivos políticos particulares, por otra parte encontramos ciertas semejanzas en estas dos obras que comparten un contexto socio-político y cultural bastante similar. En este sentido, la inclinación de los autores por abandonar las formas tradicionales de la literatura y el cine, y adoptar expresiones artísticas más combativas –relato de no-ficción y documental político– renovando asimismo el lenguaje propio de cada práctica y generando esta dialéctica entre la estética y la política, nos permite concluir que *¿Quién mató a Rosendo?* y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* pertenecen a dos prácticas artísticas en las cuales el contexto determina un modo de aprehensión de lo real que no puede ser confundido con la realidad, puesto que la manipulación del material documentado es consciente, evidente y fundamental.

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992. Impreso.

Aprea, Gustavo. “Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos”. *Cine Documental*. Ene. 2010. Web. 4 de febrero 2013. <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_02.html>

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.

Dawyd, Darío. "Del semanario al libro. La escritura del *Rosendo* de Rodolfo Walsh como construcción del vandomismo en la Argentina del peronismo fracturado". *Trabajo y Sociedad. NB - Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET*. Ene. 2012. Web. 8 de diciembre 2012. <http://es.scribd.com/doc/80759995/DEL-SEMANARIO-AL-LIBRO-La-escritura-del-Rosendo-de-Rodolfo-Walsh-como-construccion-del-vandomismo-en-la-Argentina-del-peronismo-fracturado-DARIO-DA#outer_page_1>

Graselli, Fabiana. "Concepto de vanguardia y escritura testimonial en los programas estético-políticos de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Jul. 2010. Web. 15 de febrero 2013. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/walsuron.html>>

Jozami, Eduardo. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma, 2006. Impreso.

—. "Alrededores de Walsh". *Página 12*. 19 nov. 2006. 4:15. Impreso.

Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires: EUDEBA, 2010. Impreso.

Magrassi, Guillermo y Manuel María Rocca. *La historia de vida*. Buenos Aires: CEAL, 1980. Impreso.

Moriconi, Lorena. "Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina, 1983-2002)". *Cine Documental*. Jul-Dic. 2012. Web. 10 de febrero 2013. <<http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html>>

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000. Impreso.

Revista El Matadero N° 1, dedicado a Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, 1998. Impreso.

Tal, Tzvi. *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere S.A, 2005. Impreso.

Torres, Rosario. "El cine testimonial, la literatura y la realidad". *Minotauro Digital*. Nov. 2004. Web. 18 de febrero 2013. <<http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=86&seccion=Cine&subseccion=articulos>>

Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2009. Impreso.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

Textos fílmicos y literarios trabajos

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD. Dir. Raymundo Gleyzer. Grupo Cine de la Base, 1974. Fílmico.

Walsh, Rodolfo. *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, [1969] 1984. Impreso.

Nota biográfica: Javier Cossalter (Buenos Aires, 1986). Licenciado en Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Graduado con diploma de honor.

Becario doctoral del CONICET y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, con un proyecto sobre el cortometraje alternativo en la Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1956-1976). Es adscripto a la cátedra “Introducción al lenguaje de las Artes Combinadas” de la carrera de Artes, FFyL, UBA. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). Desempeña el rol de Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa).

Autor: Javier Cossalter

Email: javiercossalter@gmail.com

Filiación: Universidad de Buenos Aires (UBA) – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET), Buenos Aires, Argentina.

¹ ACLARACIÓN INICIAL: Este estudio emprenderá una comparación entre el género testimonial en literatura –novela de no-ficción– y el documental cinematográfico de carácter socio-político. Mientras que por el lado de las letras estamos en presencia de un género propiamente dicho, el documental político no es considerado un género sino una categoría cinematográfica variable –de hecho autores como Antonio Wenrichter entre otros, tampoco consideran al documental a secas como un género sino como una práctica, y perfilan hoy en día el término de “no ficción” para discutir acerca de una zona entre el documental convencional, la ficción y lo experimental–. De este modo, tengamos en cuenta no sólo las diferentes materialidades sígnicas a la hora de acercarse al trabajo, sino también las distintas unidades teóricas de aprehensión de dichos objetos de estudio.

² Para tener una visión acabada del cine en los años sesenta ver: Feldman, Simón. *La generación del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa, 1990. Impreso.

³ El enfrentamiento entre dos grupos peronistas que terminó con tres muertos –dos de ellos de un grupo combativo de Avellaneda, y otro del riñón vandorista– arrojó una primera versión en donde se afirmaba que el disparo recibido por Rosendo García iba dirigido hacia Vandor y que provenía de un grupo de desconocidos que provocaron a este y a sus acompañantes. Sin embargo, Walsh presentó en la primera nota a Vandor como posible tirador, y a partir de esta conjetura reconstruye el hecho articulando diversas fuentes y testimonios.

⁴ Susana Velleggia en *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (2009) analiza las cualidades del cine político latinoamericano, y señala entre otras, la permeabilidad del cine a las circunstancias sociales en un marco de luchas populares y agitación social, la realidad histórica como materia prima, la voluntad de ruptura con el cine institucional, el rol activo del director y los espectadores, y la efectividad – que apunta a las consecuencias extra-cinematográficas que se desprenden de la relación del cine con sus destinatarios: básicamente la concientización y el llamado a la acción. Por otra parte, en su libro *La narración en el cine de ficción* (1996) David Bordwell expresa que en el cine político de los años sesenta se retoman algunas premisas del cine histórico-materialista soviético tales como el impulso referencial, la concepción del personaje como supraindividual, el uso constante del montaje y el esfuerzo cognitivo por parte del espectador. Ahora bien, el procedimiento central del cine soviético que será recuperado fuertemente en el período analizado es la presencia de una narración abierta y autoconsciente –y por momentos

enjuiciadora–, representada claramente por la incorporación del intertítulo o cartel expositivo, pero también mediante otros recursos no lingüísticos.

⁵ Ver: Getino, Octavio y Fernando Solanas. “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UAM, 1988. Impreso.