«HUMILDEMENTE, EL GRUPO RESPONDÍA»: INTELECTUAL ORGÁNICO, EXILIO Y PRODUCCIÓN BIOPOLÍTICA EN EL CINE DE LA BASE

AGUSTÍN RUGIERO BADER
LÁZARO CRUZ GARCÍA

Cierta historiografía del cine tiende a privilegiar figuras autorales —particularmente, directores— para estructurar la discusión de tendencias y movimientos artísticos y políticos. El cine militante no siempre acepta esta taxonomía y a veces piensa la actividad cinematográfica desde otros procesos, como la asociación de intelectuales orgánicos, técnicos y militantes de manera multidireccional y horizontal. De este tipo de experiencias se extrae una determinada producción biopolítica que se manifiesta tanto en los resultados como en las metodologías de trabajo que miembros del movimiento tienden a exportar a nuevas configuraciones de las que forman parte. Algunas estrategias represivas, el exilio entre ellas, facilitan la distribución de estas maneras de trabajar —de vocación internacionalista desde el principio— y permiten construir nuevas historias del cine militante. En este artículo, utilizamos el ejemplo del paso de Raymundo Gleyzer por el Cine de la Base para ilustrar esta serie de dinámicas y reflexionar sobre la futuridad de los movimientos del cine radical.

1. DE RAYMUNDO GLEYZER AL CINE DE LA BASE

> Soy un cineasta argentino y hago films desde 1963. Todos tratan sobre la situación social y política de América Latina. Trato de demostrar que no hay más que un medio de realizar cambios estructurales en nuestro continente, la revolución socialista.
> Raymundo Gleyzer (citado en Ardito y Molina, 2002)

De esta forma describía Raymundo Gleyzer su hacer y su propósito como cineasta. Peña y Vallina (2000) distinguen tres periodos en que se podría dividir la filmografía de Gleyzer: un primer periodo comprendido entre 1963 y 1966, en que trabaja un cine documental de carácter etnográfico; un segundo periodo, entre 1965 y 1971, consagrado al ejercicio del periodismo filmado, que mezcla el re-

gistro y la investigación; y, por último, una tercera fase, entre 1971 y 1976, donde se dedica al cine clandestino puramente militante. Los intervalos que anteceden y suceden a cada transición son difusos, pues este cambio es progresivo y cada fase nace como proceso y resultado de la anterior.

Tras la primera etapa formativa y de trabajo en films como *El ciclo* (Raymundo Gleyzer, 1964), una obra de ficción, comienza su producción documentalista. Como estudiante en la Escuela de Cine de La Plata, se asocia con profesionales, como Humberto Ríos, que terminarían conformando una red de colaboradores frecuentes, llegando a participar en varias de sus películas (Peña y Vallina, 2000). En 1963, Raymundo Gleyzer dirige *La tierra quema*, sobre las problemáticas sociales de los campesinos de Brasil. La financia a través de una beca de la Asociación de Cine Experimental, otorgada a él y Jorge Giannoni (Recchia Paez, 2017), aunque, finalmente, Giannoni abandona a causa de las duras condiciones del rodaje (Peña y Vallina, 2000). En ella, hizo tareas de cámara y fotografía el brasileño Rucker Vieira, que luego trabajaría en el Cinema Novo Brasileño (Link, 2011). Dos años después, dirige *Ceramiqueros de Traslasierra*, en la que trabaja con compañeros que estarían presentes en muchas otras de sus películas: Ana Montes de González, Humberto Ríos, Catulo Albiac y Juana Sapire. El film presenta la situación vital y laboral de una comunidad dedicada a la alfarería en Córdoba, Argentina.

Su orientación etnográfica le lleva a colaborar con Jorge Prelorán, con quien codirige *Ocurrido en Hualfín* (Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer, 1965) y *Quilino* (Raymundo Gelyzer y Jorge Prelorán, 1966). Prelorán tuvo una dilatada carrera como documentalista, trabajando en la mayoría de sus films solo, como él prefería (Pérez Llahí, 2011), siendo Gleyzer una excepción. En una entrevista realizada en el año 2000, Prelorán reconoce que, a partir de la colaboración de ambos, desarrolló nuevas maneras de entrevistar y presentar ciertas problemáticas, una metodología que define como «etnobiográfica». Por otro lado, hace hincapié en que su cine debería ser catalogado como «una obra de arte, no de documentación». Se considera un dramaturgo, antes que antropólogo (Masotta y Campano, 2000). La aproximación de Gleyzer es marcadamente estructural, algo que generaba un conflicto ideológico entre los cineastas (Peña y Vallina, 2000).

Es en este punto donde Gleyzer comienza su fase periodística, con *Nuestras islas Malvinas* (1966). Esta producción surge como un noticiario para Telenoche, programa informativo de Argentina que lo empleaba. De acuerdo con Julio Gómez, los camarógrafos de Telenoche se dividían en técnicos —sin mucha conciencia política— y los tipos como Gleyzer —formados en escuelas de cine, intelectuales y casi siempre de izquierdas (Peña y Vallina, 2000)—. Este era el caso también de Pino Solanas, del Cine Liberación. El formato permitía llegar a más personas, pero también resaltaba las tensiones entre el mensaje dominante y las nuevas maneras de ver de estos directores. En *Nuestras islas Malvinas*, Gleyzer realiza un retrato de sus habitantes y de la situación que se vivía en el territorio. En estos años, la cuestión de las Islas Malvinas era la viva expresión del conflicto colonial entre Argentina e Inglaterra, el de «un país periférico frente a una gran potencia» (Laufer, 2022: 49), algo que, por otro lado, sería utilizado posteriormente por el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) para intentar galvanizar a la población detrás de una dictadura caracterizada por sus constantes abusos a los derechos humanos, la represión y las dificultades económicas. Dos ejes atraviesan las Malvinas, igual que a la política argentina en general: clase y país. La etapa finaliza con *Mataque* (Raymundo, Gleyzer, 1967), sobre las condiciones de la comunidad wichí argentina, sometida a la exclusión social.

Desde 1968 a 1969, Gleyzer y Juana Sapire, sonidista con la que había contraído matrimonio dos años atrás, se dedican a viajar por Europa, haciendo notas para Telenoche y exhibiendo *La Tierra*

Quema y *Hualfín*. Desde allí, aún con Telenoche, vuelan a Cuba y ruedan *Nota especial sobre Cuba* (Raymundo Gleyzer, 1969), experiencia que refuerza su *guevarismo*. Tras ello, vuelven a Europa y, en Londres, conocen a una pareja de norteamericanos que acabará presentándoles al productor Bill Susman en Estados Unidos (Peña y Vallina, 2000). Este último financia su traslado a México donde ruedan *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971). Además de Gleyzer y Sapire, el equipo de producción estuvo compuesto por Humberto Ríos como cámara, María Elena Vera, como responsable de la investigación histórica, y el productor Paul Leduc, que hizo de guía y declinó el crédito por miedo a ser represaliado por su gobierno (Pineda Franco, 2016). No ser mexicanos ponía al equipo en una situación favorable para hacer la película (Peña y Vallina, 2000). Tras ser censurada por mostrar las estrategias de represión y cooptación utilizadas por el gobierno del país, esta se estrena a duras penas en universidades y sindicatos en México. En Argentina, el film corre la misma suerte, pero se exhibe en Estados Unidos, Alemania, Suecia, Suiza, Uruguay, Chile y Venezuela, entre otros (Peña y Vallina, 2000).

A su vuelta a Argentina, Gleyzer y Sapire se afilian al Frente de Trabajadores de la Cultura (FATRAC), el brazo cultural del PRT-ERP[1]. Allí conocen al guionista Álvaro Melián y al encargado de sonido Nerio Barberis, y realizan piezas como *Swift* (FATRAC, 1971)[2]. Se trata de los comunicados 5 y 7 del ERP sobre la detención y juicio revolucionario al cónsul inglés Stanley Sylvester, gerente de frigoríficos Swift de Rosario. Estos trabajos militantes, de marcado formato televisivo, contraatacan el discurso hegemónico reclamando el secuestro como algo que trasciende un «suceso» y que obedece realmente a una estrategia política para conquistar derechos. El cine ayuda a crear, como veremos más adelante, nuevos lugares comunes alrededor de la política revolucionaria del partido. Para decepción de sus miembros, el PRT-ERP disuelve FATRAC hacia 1971, pero el vínculo ya está formado (Peña y Vallina, 2000).

A finales de 1972, comienzan a rodar *Los traidores* (Cine de la Base, 1973), que inaugura la tercera fase de la cinematografía de Gleyzer (Peña y Vallina, 2000), con un guion que además cuenta con Melián y Víctor Proncet, escritor del relato en el que se basa. Supone el momento decisivo para la configuración del grupo Cine de la Base. Se trata de una película de ficción que narra la historia del líder sindical Roberto Barrera (basado en José Ignacio Rucci) que finge su propio secuestro para ganar la reelección en la Confederación Nacional de los Trabajadores. Durante el rodaje, la dictadura de Lanusse asesina a dieciséis presos políticos y hiere a tres tras un intento de fuga de la cárcel de Rawson (Peña y Vallina, 2000). Como respuesta, el grupo produce *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (1972). Debido a «la urgencia por contrarrestar las versiones oficiales, el film se arma con el material de la conferencia, las fotos salidas en la prensa, las actas de las declaraciones judiciales, imágenes de noticiarios, es decir no hay prácticamente imágenes registradas directamente» (Escobar, 2007: 7), una aproximación común en el Cine de la Base. *Los traidores* se termina en 1973 y, con ella, se forma el grupo. En un inicio, su objetivo principal era la distribución de *Los traidores* (García y Bouchet, 2003; De la Puente, 2016). El núcleo del grupo eran los integrantes de FATRAC (Gleyzer, Sapire, Melián y Barberis), pero pronto se les unen amigos y simpatizantes, como Jorge Denti, al que Gleyzer había conocido en Roma a través de Giannoni (Ferman, 2010: 5). Según Gleyzer:

> El Cine de la Base creció mucho después de julio porque a partir de la experiencia práctica de la proyección del film, se comenzó a aglutinar alrededor del grupo a un montón de gente que tenía las mismas ideas y las mismas inquietudes. Entonces fue un poco el film de *Los traidores* que cohesionó y fortaleció el grupo (citado en Schumann, 1974).

La evolución del Cine de la Base y su crecimiento fue de la mano de la ampliación de sus ob-

jetivos iniciales, que pasaron de la distribución de este film a la creación de una red de grupos en diferentes territorios que se dedicaban ya no solo a la distribución, sino también a la creación de cine militante. «La premisa básica era que el cine tenía que ir a la base porque la base no iba al cine» (Escobar, 2007: 6-7).

2. CINE DE LA BASE: INTELECTUALISMO, ESPONTANEIDAD Y PRODUCCIÓN BIOPOLÍTICA

A pesar del contexto represivo, se establecen secciones del Cine de la Base en distintos territorios. En 1974, Gleyzer enumera «cuatro grupos en Buenos Aires, uno en La Plata, uno en Bahía Blanca, Trelew, Córdoba, Santa Fe, Rosario, Paraná, Corrientes, Chaco» (citado en Schumann, 1974). Los grupos operaban de manera autónoma, tenían proyectores, copias de las películas producidas hasta entonces, así como otras no producidas por el grupo, pero con cierto grado de afinidad política[3]. Se hacían proyecciones cada semana en barrios y fábricas, donde fuesen aceptadas. Al principio, de manera abierta, luego ya de forma casi clandestina (García y Bouchet, 2003). Junto a estos materiales, había interés por otros medios de circulación de ideas, entre ellos la fotonovela, resaltando el constante desafío del Cine de la Base a la ortodoxia cinematográfica. El grupo no busca «ni personalismo ni arte, son películas utilitarias» (citado en Schumann, 1974).

Gleyzer es, quizás, el más claro ejemplo de intelectual orgánico en el Cine de la Base, pues su oficio le permite la comunicación de ideas y prácticas marxistas, que hereda de su familia y entorno (Mor, 2012). Se erige, entonces, como una síntesis de dos figuras que Gramsci tiende a separar, la del intelectual tradicional (un profesional, un literato) y la del intelectual orgánico, «el elemento pensante y organizador de una clase social particular» (citado en Hoare y Smith, 1971: 3-4). De acuerdo con Gramsci, su personal preocupación por la ausencia de una pretensión artística intima una consciencia de que:

> El modo de ser del nuevo intelectual no puede consistir ya en la elocuencia, que es un modo externo y momentáneo de agitar sentimientos y pasiones, sino en la participación activa en la vida práctica, como constructor, organizador [...] y no un simple orador [...] desde la técnica-como-trabajo uno procede a la técnica-como-ciencia y a la concepción humanista de la historia, sin la cual uno resta «especializado» en lugar de convertirse en «dirigente» (citado en Hoare y Smith, 1971: 10)[4].

Cuando Gleyzer se refiere al carácter utilitarista del Cine de la Base, habla también de una serie de prácticas que acompañan al proceso de producción: discusiones sobre problemáticas, estrategias y soluciones. La forma de funcionar de las diferentes células del grupo denota horizontalidad, lo que no quiere decir que cada uno no aportase en función de sus cualidades. Barberis explica:

> Yo discutía mucho con él, nos peleábamos mucho por la forma y el contenido. Si la estructura como de telenovela era justa o no era justa. Él decía muy claramente: «Me importa un carajo. Yo quiero hacer una película que sea una herramienta política de concientización. Si el formato de telenovela sirve más para comunicarse con la gente, lo uso. Quiero que la gente se dé cuenta de que hay un burócrata y hay que pelear contra él» [...] Lo interesante de una figura como Raymundo es que, aunque él negara lo que a veces se consideraba una desviación burguesa —la condición de artista—, era un artista. Por eso *Los traidores* es una película que perdura (citado en García y Bouchet, 2003: 28).

Como señala Mor (2012: 72), la desaparición de Gleyzer en 1976 le convierte en el «mártir por excelencia» de la reconstrucción cinematográfica de la Argentina de después del Proceso de Reorganización. Existe, en el gesto de mirar atrás, la tentación de reconstruir el modelo del Cine de la Base de acuerdo con ciertos postulados al uso, como, por ejemplo, el modo de producción industrial, con su repartición de créditos, su distribución de tareas,

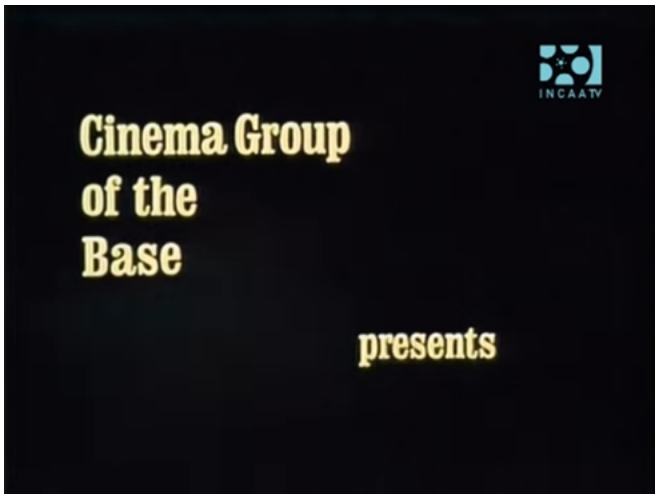
sus tendencias autorales, etc. Siguiendo la idea del intelectual orgánico, lo que intentamos delimitar aquí es el esfuerzo consciente del Cine de la Base por circunvalar toda la serie de determinantes que vienen asociados a la figura del director y cómo el producto de tal esfuerzo recoge, precisamente, la riqueza del grupo en sí. El Cine de la Base, de hecho, no tiene un proceso ni de producción ni de distribución normal; muchas de las películas son repensadas junto a las discusiones que generan, se cortan escenas, nuevos finales son diseñados[5], y todo viene a colación del debate constante entre miembros, espectadores y cambios en las tendencias políticas de la inestable Argentina de los años setenta. Para Barberis, «el liderazgo del grupo era de Raymundo pero no estaba solo, había otros compañeros tan sólidos como él en lo político y lo ideológico» (citado en García y Bouchet, 2003: 30). Gleyzer coincide en una carta a Chile Films:

> Para nosotros, que nunca hemos creído en el «cine de autor» está bien claro que todos los integrantes de un equipo tienen los mismos derechos de influir en el film. [...] Creemos firmemente en un colectivo de creación y realización, pero dudamos mucho de la eficacia de una superposición de tareas. Se discute a fondo hasta que hay acuerdo, luego se divide el trabajo de acuerdo a lo que cada uno sabe hacer: es lo más sano y lo más lógico (citado en Peña y Vallina, 2000: 80-81).

A Gleyzer le molesta la noción de autoría porque el Cine de la Base, a pesar de estar conformado en gran parte por profesionales, funciona de manera diferente del cine industrial de entonces. El grupo se dedica a la producción y distribución y a la generación de determinadas pautas de trabajo que permiten la expansión de los postulados de brazos políticos afines, principalmente el PRT-ERP. Muchas de las películas de esta época no tienen siquiera créditos, y las que los tienen citan en su mayoría al Cine de la Base como entidad y a gente como Susman, lejos de contextos represivos (imágenes 1-5).







Imágenes 1, 2 y 3. Títulos de crédito de *Swift* (imagen 1), *Los traidores* (imágenes 2 y 3),





Imágenes 4 y 5. Títulos de crédito de *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (imagen 4), y *Las AAA son las tres armas* (imagen 5)

Los créditos son significativos por diversas razones. La primera es que se trata de una manera de proteger a los integrantes del grupo, puesto que la situación en Argentina desde 1966 es hostil a los movimientos radicales. Hay un periodo de gracia con la vuelta del peronismo al poder, pero sigue habiendo terrorismo de estado, que se intensifica durante el gobierno de Isabel Perón, con la AAA (Alianza Anticomunista Argentina) ya creada (Mor, 2012). La segunda radica en el modo de distribución de las películas, con gente afín al Cine de la Base casi siempre presente. Si el público realmente deseaba saber quién había realizado el film y con qué intenciones, no tenía más que preguntar (García y Bouchet, 2003; Schumann, 1974; Ardito y Molina, 2002). La tercera se encuentra en el origen del sistema de créditos en la industria cinematográfica. Los miembros del Cine de la Base no cobraban por sus contribuciones, no parecían tener interés ni en el prestigio de su desarrollo artístico ni, desde luego, iban a usar este tipo de cine para encontrar trabajo dentro de la industria cinematográfica argentina. Algunos roles se repetían —Sapire y Barberis solían estar a cargo del sonido, Gleyzer y Denti se alternaban en la dirección y la fotografía y Melián ejercía como guionista—, pero la distribución de tareas de preproducción y postproducción, por ejemplo, es bastante difuminada. La ausencia de créditos nos lleva a rebuscar en testimonios, algunos sobre el número de grupos, otros sobre la cantidad de miembros en momentos concretos —Barberis, por ejemplo, habla de hasta veinte en ciertos instantes, «gente ligada al cine» (García y Bouchet, 2003: 29)—.

El núcleo duro se mantenía constante, pero la asociación entre los diferentes miembros evolucionaba de acuerdo con las idiosincrasias de cada uno y las relaciones informales entre ellos (escritores como Conti, Galeano y gente del cine argentino, como Cedrón y Hugo Álvarez o Getino, eran adyacentes al grupo). Por otro lado, la producción parecía ejecutarse de manera extremadamente organizada y cambiante, *a la vietnamita* (García y Bouchet, 2003: 32). Para *Los traidores* (1973), por ejemplo, Gleyzer y Susman orquestaron un sistema de contrabando que movía las bobinas a través de pilotos afines de las Aerolíneas Argentinas hasta Estados Unidos, desde donde Susman las devolvía reveladas. Así, se escapaba a la censura argentina (Ardito y Molina, 2002). Recoger estos procesos es crucial, puesto que, como apunta Gramsci:

> La «espontaneidad pura» no existe en la historia [...] En los movimientos «más espontáneos» simplemente se trata de que los elementos de un «liderazgo consciente» no pueden ser comprobados, no han dejado documentos fiables. Se puede decir que la espontaneidad es entonces característica de la «his-

> toria de las clases subalternas» [...] pues nunca se les ocurre que su historia puede tener alguna posible importancia, que quizás habría algún valor en dejar cierta evidencia documental tras de sí (citado en Hoare y Smith, 1971: 196-197).

El Cine de la Base intenta generar nuevos espacios de conocimiento público, nuevos «sentidos comunes». En sus películas, siempre se encuentra una cierta didáctica —que, frecuentemente, viene de los participantes y no del grupo en sí: postulados obreros, movilización desde símbolos, lemas e ideas que aspiran a formar parte de un «lugar común» de la multitud, según lo entiende Paolo Virno —como aquello que la unifica (Virno, 2004)—. Para el Cine de la Base, ese lugar común se sigue encontrando en la consciencia de clase. Como en *Swift*, donde se establece esa conexión implícita entre la acción directa y la obtención de resultados materiales, o en *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974), donde se da gran importancia a la olla popular (un ejemplo claro de solidaridad y ayuda mutua). Presentados de esta manera, estos sucesos se impregnan de realidad, se demuestran no solamente como tácticas efectivas, sino también como un punto de convergencia de la clase obrera argentina. Para el intelectual orgánico —y aquí cabe preguntarse si estamos hablando únicamente de Gleyzer o del Cine de la Base en su totalidad—, el liderazgo no puede ser abstracto. A este respecto, expresa Gramsci:

> No consiste en repetir mecánicamente fórmulas científicas y teóricas, ni confunde política, acción real, con disquisiciones teóricas. Se aplica a hombres reales [*sic*], formados en relaciones históricas específicas, con sentimientos específicos, miradas y concepciones fragmentarias del mundo, etc. que son el resultado de combinaciones «espontáneas» de situaciones concretas de producción material con lo «fortuito» [...] Este elemento de «espontaneidad» no es descuidado ni mucho menos despreciado. Es educado, dirigido, purgado de contaminaciones extrañas, el objetivo es llevarlo a la línea de la teoría moderna (citado en Hoare y Smith, 1971: 198).

En la generación de estos nuevos lugares comunes a través del medio cinematográfico, lo que queda opacado es la evidencia documental del liderazgo consciente del grupo: la sensación de espontaneidad se mantiene mediante un juego de espejos que permite la copresencia del acto de filmar con lo que sucede frente a la cámara, en forma de encuentro. Algunos de los miembros del Cine de la Base ya habían aprendido a hacer esto en *Ceramiqueros de Traslasierra*, que incluye un momento en que le preguntan a una de las sujetos del documental si creía que este le iba a cambiar la vida, y ella responde que no.

El Cine de la Base, como aglomeración de individuos cambiante, incorpora en su método de trabajo la discusión y el desacuerdo, que nunca se supeditan a la concreción de la película. El grupo entiende que la contradicción interna es necesaria y que no se trata de una debilidad, sino de un activo que es crucial para el desarrollo de su tarea —un cine foquista, *a la vietnamita*, en un proceso dialéctico permanente—. Además, esta estructuración metodológica permite operar de manera más ligera y, a su vez, resiliente, puesto que si abandona el proyecto, muere o desaparece alguno de los integrantes —como pasará más adelante— el espíritu del grupo se mantiene en la serie de relaciones y aprendizajes que lo configuran.

Como en el concepto de multitud de Hardt y Negri, las diferencias internas se resuelven en «*lo común* que [...] permite comunicarse y actuar mancomunadamente. En realidad, lo común que compartimos no se descubre, sino que se produce» (2004: 17). A la mayoría de integrantes del Cine de la Base le unen lazos de clase, alineación política y país de procedencia (la noción de *pueblo*), pero este marco explica el conjunto de relaciones informales en las que participan los miembros del grupo. *Lo común* se produce tanto dentro del grupo en sí como en los lugares en los que distribuye su trabajo, en futuras células de producción y distribución militante, cines participativos —hacia la multitud—. Es crucial un segundo concepto propuesto

por Hardt y Negri, la producción biopolítica. Sobre el trabajo intelectual, dicen que:

> Tiende hacia las transformaciones de la economía para crear y ser absorbida en redes de cooperación y comunicación. Todas las personas que utilizan en su trabajo la información y el conocimiento se apoyan en el acervo común del conocimiento que han recibido de otros, y crean a su vez nuevo conocimiento común. Esto se aprecia, de manera especial, en todos los trabajos que crean proyectos inmateriales, incluyendo ideas, imágenes, afectos y relaciones. A este nuevo modelo dominante lo llamaremos «producción biopolítica» [...] Esa producción biopolítica y su expansión de lo común constituye uno de los pilares fundamentales en que descansa la posibilidad de la democracia en la actualidad (Hardt y Negri, 2004: 18).

La producción biopolítica del Cine de la Base es contrahegemónica y a menor escala que la multitudinal. Funciona en dos niveles: el textual, que expande el vocabulario del obrerismo latinoamericano generando una serie de lugares comunes y referentes colectivos (la acción directa, las ollas populares, el sostén de las células revolucionarias, etc.), y el metodológico, que se refiere al conjunto de prácticas informales que vertebran el proyecto y que sirven de inspiración para muchas otras iniciativas de cine comprometido largo tiempo después de que el grupo se haya desconfigurado. El exilio, como veremos en el siguiente apartado, juega un papel crucial en la expansión de dicha producción biopolítica, así como también la lucha por la memoria, que contrarresta la terrible represión de la que son objeto los integrantes del grupo[6].

Hacia 1975, la situación se complica para los miembros del Cine de la Base. Gleyzer se va de vacaciones por última vez, junto con Jorge Denti y Eduardo Galeano, y los hijos de los tres. Las AAA cierran la Escuela de cine del Litoral, clave para el cine revolucionario argentino. En las mismas fechas, Gleyzer también se encuentra con Humberto Ríos, que le pide que abandone el país (Ardito y Molina, 2002). A pesar de que aún había quien pensaba que se trataba de «un golpe de estado más» en la larga serie de golpes argentinos (Sabat, 2012), Gleyzer obedece y, en 1976, se hospeda en casa de Susan Susman (hija de Bill) y consigue un contrato con la UNESCO para filmar en África. Entonces, vuelve a Argentina a buscar a Sapire y su hijo, Diego. Haroldo Conti, amigo y escritor, desaparece, y Gleyzer se esconde en casa de Denti, sin comunicarlo a su familia. El 27 de mayo de 1976, Gleyzer es secuestrado en la puerta del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (Ardito y Molina, 2002). La última vez que le ven es en el centro clandestino de detención El Vesubio junto a Conti (Soberón, 2012). Su condición de cineasta le hace susceptible de ser represaliado. Sin embargo, cuando los secuestradores irrumpen en su domicilio, dejan películas tras de sí, indicando que, quizás, ignoraban la naturaleza de sus actividades subversivas. Estas son recuperadas posteriormente (Mor, 2012). La mayor parte del Cine de la Base, no sin dificultades, se exilia a Perú y, desde allí, en colaboración con los Susman, inician una campaña de recogida de firmas en Estados Unidos, pero sin ningún efecto aparente. No obstante, esto será la semilla de la figura del Gleyzer mártir. Pablo Szir y Enrique Juárez desaparecen también por esas fechas.

3. CINE DE LA BASE EN EL EXILIO: HACIA LUGARES (NO) COMUNES

Menos se ha escrito del Cine de la Base tras la desaparición de Gleyzer. La primera producción de esta etapa es *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1977)[7]. En 1978, se celebra el mundial de fútbol en Argentina, oportunidad que la dictadura aprovecha para intentar blanquear su imagen —exterior e interna (Wilson, 2016)—. *Las AAA son las tres armas*, con texto del entonces recientemente desaparecido Rodolfo Walsh, era un ejercicio más de discurso contrahegemónico. Como dice Barberis: «La pasó la televisión mexicana, la pasó la televisión de Italia... Mientras el mundial mos-

traba a Videla gritando los goles, humildemente, el grupo respondía» (Ardito y Molina, 2002). A pesar de tratarse de la primera película del grupo sin Gleyzer, el estilo del Cine de la Base es inmediatamente reconocible, combinando el texto de Walsh con diversas imágenes que refuerzan y ayudan a remarcar cierta ironía, prestando atención a momentos humorísticos en referencia a los líderes del Proceso y exhortando al espectador a participar activamente a través de su última escena, en la que un grupo de personas sentadas en círculo escuchan y discuten la carta abiertamente (aunque no podemos oír lo que dicen). Esto demuestra que hay un lenguaje común que perdura después de Gleyzer, fruto del carácter colectivo de la producción biopolítica.

Ciertos motivos visuales y metodológicos permiten trazar un linaje del Cine de la Base, una tarea difícil dada la desconsideración de la autoría entre movimientos, la competición ideológica de sus planteamientos estéticos y la tendencia a copiar estrategias exitosas. Un elemento frecuente en sus trabajos es la utilización de la parodia y el humor mordaz. Ya *Los traidores* incorpora una escena bastante discutida que utiliza ambos recursos. Se trata del sueño de Barrera, en el que es puesto cara a cara con lo ridículo de su legado a través de las personalidades que frecuenta, sus elegías y la exposición de su cadáver al patético espectáculo. Se genera una discusión en torno al Cine de la Base y grupos adyacentes sobre si el recurso es demasiado arriesgado, si es comprensible para los espectadores y si desempeña alguna función en la película o es simplemente una licencia artística (García y Bouchet, 2003). Para Gleyzer, la cosa estaba clara:

> Los burgueses siempre piensan por la clase obrera [...] [los espectadores] se ríen mucho con [la escena del sueño] porque se ridiculiza al enemigo. Pensamos que durante toda la película existe una carga de opresión muy grande a través de todo lo que la burocracia sindical le hace a la clase obrera [...] puede ser contraproducente [...] en la burla está la base del entendimiento de que a esa fuerza tan grande [...] se la puede derrotar (citado en Schumann, 1974).

El recurso funciona (Mestman, 2008), y esto lleva al Cine de la Base a experimentar con la comedia en sus siguientes películas, frecuentemente combinada con el absurdo y el uso de secuencias no realistas. En *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, hay una explicación bastante didáctica de cómo funciona el paso de la acumulación primitiva a la acumulación de capital. Para hacerlo más seductor sin renunciar a exponer las contradicciones internas del sistema, el colectivo recurre a una secuencia de animación en la que un empresario acumula un número disparatado de sombreros en su cabeza, mientras le da a cada empleado uno solo como pago por su trabajo. A pesar de la extrema seriedad de su contenido, y el ejemplo de solemnidad y dignidad que constituye la carta de Rodolfo Walsh, en *Las AAA son las tres armas* el grupo mantiene la burla mediante el montaje de imágenes estáticas. Hacen que Isabel Perón ejecute un saludo fascista y que Videla, Massera y Agosti se rían socarrones mientras el narrador lee:

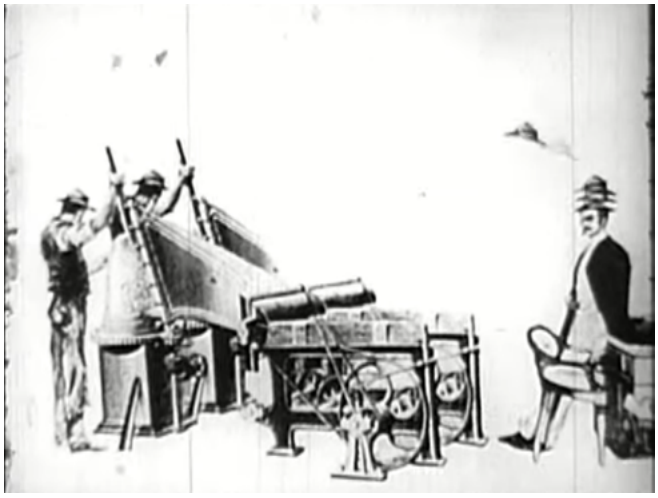
> Que esa Junta procura la paz, que el general Videla defiende los derechos humanos o que el almirante Massera ama la vida, aún cabría pedir a los señores Comandantes en Jefe de las 3 Armas que meditaran sobre el abismo al que conducen al país.

Ya aquí el recurso trasciende la vida de Gleyzer en el colectivo.

Un último caso a destacar proviene de un trabajo bastante más tardío, en colaboración con el grupo Cine Sur, *El compa Clodomiro y la economía* (Cine de la Base y Cine Sur, 1980). Se trata esta vez de un cortometraje hecho íntegramente con animación que contextualiza las reformas económicas sandinistas en Nicaragua. Hay numerosas secuencias que ironizan sobre «cómo era esto de la economía en la época de Somoza», pero dos llaman la atención por lo similar de su humor con *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* y *Las AAA son las tres armas*, respectivamente. En la primera, un campesino se dispone a cobrar al intermedia-

rio por su producción y le dice «cuatro por ocho treintaidós», pero el intermediario responde «para mi cuatro por ocho no son treintaidós… Uno». Le deposita una única moneda en las manos y se marcha en la furgoneta a encontrarse con un exportador. Le espeta «Cuatro por ocho treintaidós», el exportador deposita un saco de dinero en sus manos y se lleva la producción. La secuencia continúa con una cadena de montaje muy similar a la de los sombreros, donde se introducen gallinas y se obtienen huevos y, por último, botes de mayonesa. Una vez más, el empresario se lleva la producción y deposita una única moneda en manos de los operarios (imágenes 6 y 7). El segundo ejemplo es bastante más fugaz: cuando ambos empresarios llevan la mercadería al puerto, se encuentran con Somoza, que supervisa su exportación a Estados Unidos. Mediante un fundido entre dos imágenes, Somoza enseña dientes de vampiro.

Desde luego, el Cine de la Base no inventa la caricatura política. No obstante, la lectura comparativa de estos materiales ilustra una cierta transferencia entre grupos, acelerada por la renuncia al «arte burgués», es decir, a una pretensión de originalidad y autoría de determinados recursos cinematográficos. Esto no ocurre solamente en el cine militante —cuántos artículos habrá sobre las políticas citacionales de Martin Scorsese o Quentin Tarantino—, pero la renuncia al control estético-económico de ciertos motivos e ideas facilita su circulación y, especialmente, la generación de determinados lugares comunes que son de extraordinaria utilidad para la militancia, particularmente en el exilio. La imagen del empresario obteniendo grandes cantidades de producto, a cambio de una mísera compensación para los operarios, es la condensación de páginas y páginas de literatura marxista en un mensaje claro y accesible. No se trata solamente de «ricos mucho, pobres poco», sino que, a través de este motivo, se movilizan ideas también sobre la pertenencia a una clase (¿a quién pertenecen y quién opera las máquinas?), las lógicas del capitalismo (¿para qué quiere el empresario tantos sombreros?) y la justicia (¿cómo va a ser cuatro por ocho igual a uno?).





Imágenes 6 y 7. Fotogramas de *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (imagen 6) y *El compa Clodomiro y la economía* (imagen 7) que muestran bromas análogas

En tanto que el grupo reproduce su producción biopolítica, se protege también de la represalia de sus miembros. No basta con desaparecer y exiliar para silenciar al grupo. Indudablemente, hay vínculos afectivos que dejan un vacío irreparable, presente en elegías (Birri, 2003) y dedicatorias post-1976 (imagen 8). En cierta manera, el duelo mismo es un lugar común, primero para conocidos (Birri y Bouchet, 2003; Ferman, 2010; García y Bouchet, 2003; Ardito y Molina, 2002; Sabat, 2012), y luego para las diferentes identidades atravesadas por su persona —Argentina, el cine com-

bativo, Latinoamérica, y un largo etcétera (Foster, 2011; López Marsano, 2018; West, 2019)—.

La canonización de Raymundo Gleyzer llama la atención de colectivos posteriores, que perpetúan el legado del grupo. Es el caso de los movimientos de cine comunitario que surgen a partir de los años setenta y que encuentran en el cine militante una inspiración directa, llegando a entenderse como un eslabón en la estructura genealógica de los mismos. El cine comunitario se puede definir como aquel que se hace desde «una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas» (Gumucio Dagron, 2014: 11). Estas lógicas de las producciones horizontales colaborativas heredan muchas de sus características de colectivos como el Cine de la Base, al que se refieren continuamente como inspiración directa, por su acercamiento a las comunidades y el retrato de estas, buscando alejarse de imágenes sesgadas y tratando de ofrecer visiones de aquellos grupos sociales tradicionalmente excluidos de la producción cinematográfica (Fernández de Llanos, 2016; Gumucio Dagron, 2014; Wolanski, Grünbaum *et al.*, 2023). De hecho, Gleyzer había barajado la posibilidad de llevar a cabo un proyecto conjunto con Jorge Sanjinés, uno de los principales referentes del cine comunitario, pues consideraba que el trabajo de ambos tenía «el objetivo guevarista de extender la revolución como proceso de liberación nacional a todo el subcontinente y evitar que los procesos revolucionarios fueran interrumpidos o congelados» (Pineda Franco, 2016: 104). Sanjinés, a partir de los años setenta, comienza a trabajar en un cine de las comunidades, que pasan a ser protagonistas y a tomar decisiones sobre su propia representación, modos de trabajo alejados de lo que el cine de autor tenía como norma (Sanjinés, 1979). La tradición del cine comunitario llega hasta nuestros días, convirtiéndose en una opción popular como herramienta creativa y de autorrepresentación de comunidades de todo tipo.

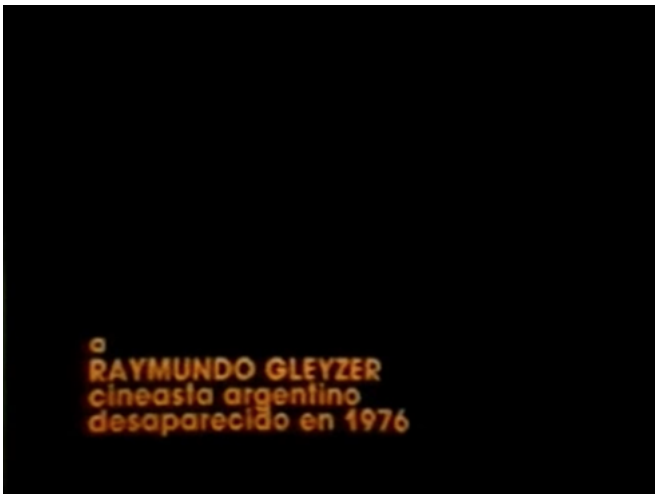


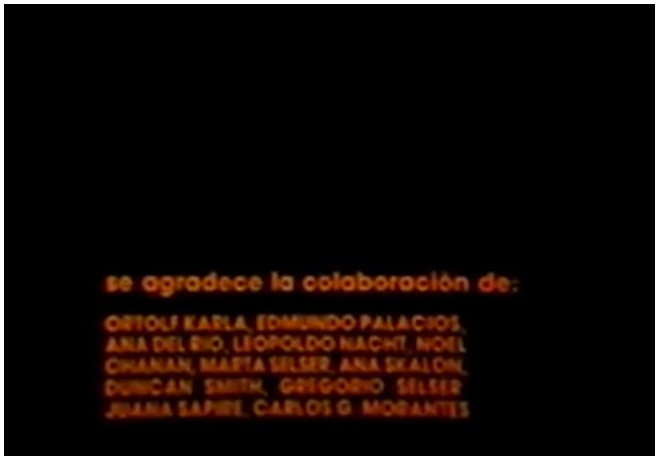
Imagen 8. Dedicatoria a Raymundo Gleyzer en *Malvinas: historia de traiciones* (1984)

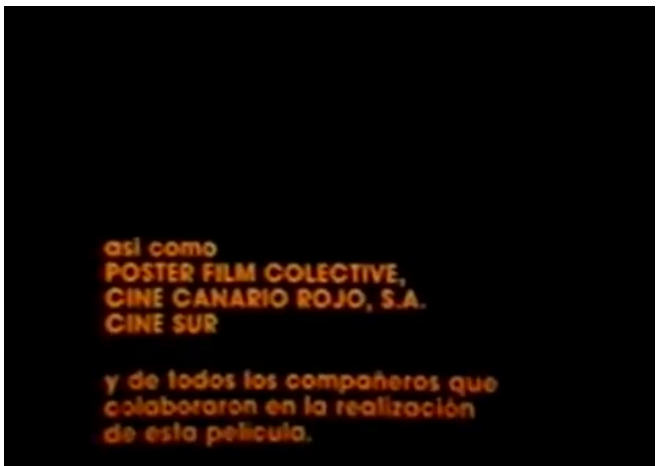
Como demuestra la colaboración con el Cine Sur, la disgregación del Cine de la Base facilita que su producción biopolítica se distribuya en diferentes zonas de Latinoamérica. Si bien no siempre firman como tal, integrantes como Denti y Barberis siguen haciendo películas que los remiten a la experiencia del Cine de la Base en cuanto a política y metodología (Peña y Vallina, 2000). Se mueven principalmente entre México y Nicaragua, apoyando la revolución sandinista y filmando también cortos como *País Verde y Herido* (Cine de la Base, 1979) que, junto a Mario Benedetti, trata la problemática del exilio utilizando una serie de recursos conocidos, como son la animación, la caricatura y el montaje con material de archivo.

En 1984, el grupo produce su última película: *Malvinas: historia de traiciones*. En ella, recuperan ideas e imágenes que Gleyzer había grabado en 1966 y las contraponen al conflicto de 1982 y la caída del Proceso de Reorganización Nacional. Una vez más, el grupo va más allá de lo inmediatamente aparente para hacer un análisis que tiene en cuenta movimiento de capitales, acumulación primitiva, parcelación de tierras, dinámicas geopolíticas, la connivencia de ambos proyectos políticos (el de Margaret Thatcher y el Proceso) con el expansionismo norteamericano, y pone









Imágenes 9 a 12. Selección de algunos títulos de crédito de *Malvinas: historia de traiciones*. Se pueden observar integrantes del núcleo del Cine de la Base, así como la colaboración de grupos afines

un énfasis notable en la solidaridad internacional entre clases, sin olvidar las diferencias de poder entre ambos pueblos. Lo que es más importante, la película utiliza las Malvinas como punto de entrada para poner en tela de juicio la década del Proceso, pedir responsabilidades por las personas desaparecidas, recordar a Raymundo Gleyzer (a quien está dedicada la película) y hablar de la organización sindical clandestina, entre otras cosas[8]. Se trata, finalmente, de un esfuerzo por lidiar con el legado de los integrantes del Cine de la Base, esta vez presentes en los créditos con nombres y apellidos —algo significativo, como ya hemos visto antes (imágenes de la 9 a la 12)—. A partir de este momento, el grupo se desbanda. Barberis lo razona de la siguiente manera: «Ahí dijimos: "Cine de la Base, como elemento de resistencia cultural desde afuera ya no tiene sentido". Nosotros vivíamos afuera [en el exilio], y dijimos: "Desde afuera, no se habla más. Se habla desde adentro y si no estamos adentro no hablamos"» (citado en García y Bouchet, 2003: 33).

4. CONCLUSIÓN. OTRAS VIDAS DEL CINE DE LA BASE

El final de la agrupación coincide con el epílogo del Proceso de Reorganización Nacional, la apertura de nuevas avenidas para la memoria, como CONADEP, y la progresiva reinstauración del panorama cinematográfico argentino[9]. Entonces, lo que queda preguntarse es si la dictadura frena, de alguna manera, el proceso reproductivo necesario para sustentar la iniciativa revolucionaria del Cine de la Base. La respuesta es compleja. Por un lado, el grupo deja de existir y la represión agujerea buena parte de las redes revolucionarias de Argentina. Por otro, el Cine de la Base resiste. Lo hace en la celebración de la vida y obra de Gleyzer

dentro del colectivo (retrospectivas, restauraciones y canonización en la historia del cine argentino), pero quizás el auténtico legado productivo del colectivo es su capacidad de ejercer de antecedente, influencia y modelo, a través de su producción biopolítica metodológica, para incontables iniciativas de cines militantes y colaborativos. Si bien lo que importa en un principio se encuentra en las imágenes —lo que atrae a toda investigación, reivindicación y rescate—, igualmente importante es el legado intelectual compartido que permite entender el cine militante desde la urgencia, la horizontalidad y el compromiso para sacar adelante proyectos clave en contextos de represión extrema. ■

NOTAS

1 Partido Revolucionario de los Trabajadores y Ejército Revolucionario del pueblo, respectivamente. Se trata de grupos revolucionarios marxistas no peronistas. Ríos y Vera se unen a un grupo análogo dentro del peronismo revolucionario. Es una ruptura amistosa (Peña y Vallina, 2000).

2 Como elaboramos más hacia adelante, a partir de la experiencia en FATRAC y, especialmente, en el Cine de la Base, Gleyzer y demás miembros repiensan la autoría de estas piezas desde el grupo. Por ende, consideramos que incluir los nombres de los colectivos, en lugar de los integrantes que desarrollan tareas de dirección (a menudo difuminadas y compartidas), es la opción más coherente con el argumento que proponemos.

3 Por ejemplo, *Operación Masacre* (1973), de Jorge Cedrón, de afiliación peronista.

4 Las ideas de Gramsci circulaban abiertamente gracias a publicaciones como *Pasado y Presente*, ampliamente leídas y discutidas por revolucionarios de la época (Mor, 2012). Gleyzer conocía a Gramsci (Peña y Vallina, 2000), y su pensamiento se puede ver claramente en el Cine de la Base en la contestación del discurso hegemónico y la preocupación por la relación entre el intelectual y la clase obrera.

5 Un ejemplo de escena suprimida se puede oír en la entrevista con Schumann cuando el mismo Gleyzer le pide que la recorte de un negativo que se lleva a Berlín (Schumann, 1974). El final de *Los traidores* era particularmente conflictivo (Mestman, 2008). Barberis explica que existía la intención no materializada de rodar un epílogo para mostrar la naturaleza estructural de la problemática expuesta (García y Bouchet, 2003).

6 Una nota metodológica: esta óptica permite la relajación de cierta ortodoxia a la hora de entender el Cine de la Base en el exilio. A lo largo de diversas configuraciones en equipos de producción y distribución y colaboraciones con otros grupos, lo que se mantiene constante es justamente toda esta serie de aprendizajes —la producción biopolítica— que emerge del conjunto de prácticas del grupo en sí. Esto no significa de ninguna manera que abandonemos el esfuerzo por diagramar dónde estaba cada uno de los miembros o qué papel jugaron en la realización de cada una de las películas. Ponemos en el centro la metodología del Cine de la Base y esto nos permite dar un paso atrás y entender su producción a través de la función que el grupo le da, en vez de intentar leerla bajo los preceptos de autoría que el colectivo rechaza.

7 Algunas fuentes hablan de su exhibición en 1979, pero esto parece improbable. La carta de Walsh es de principios del 1977 (justo antes de desaparecer) y Denti (1988) fecha la película en 1977. «Las tres armas» se refiere al ejército, la armada y la fuerza aérea.

8 Cabe decir que por aquel entonces no se había publicado aún *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP, 2011). CONADEP presentó parte de los resultados en televisión en julio de 1984 (Crenzel, 2008). El informe íntegro se publicaría el 20 de setiembre de 1984 (CONADEP, 2011), mientras *Malvinas: historia de traiciones* se estrenó el 3 de abril de 1984 en México.

9 El proceso que Jessica Stites Mor describe como «transicional» (Mor, 2012: 11).

REFERENCIAS

Ardito, E. (Producción) y Ardito, E., Molina, V. (Dirección). (2002). *Raymundo* [Documental]. Argentina: Fondo Nacional de las Artes, INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), Fondation AlterCiné y Jan Vrijman Fund.

Birri, F., Bouchet, O. (2003). ¡salut, Raymundo!/salut, Raymundo! *Cinémas d'Amérique Latine*, *11*, 22-23. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/42598300

Birri, F. (2003). Raymundo Gleyzer, Si La Rosa Es Verde.../ Raymundo Gleyzer, Si La Rose Est Verte... *Cinémas d'Amérique Latine*, *11*, 24-25. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/42598301

CONADEP (2011). *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba/Universidad de Buenos Aires.

Crenzel, E. A. (2008). *Nunca Más*. La investigación de la CONADEP en la televisión. *Question/Cuestión*, *1*(18). Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/591

De la Puente, M. I. (2016). Cine de la Base: difundir las luchas hasta las últimas consecuencias. En P. Russo, J. M. Ciucci y S. Russo (eds.), *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP* (pp. 39-42). Buenos Aires: Fundación La Hendija.

Denti, J. (1988). 1969 Grupo Cine de la Base. En VV.AA., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, volumen I* (pp. 51-52). México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./Universidad Autónoma Metropolitana.

Escobar, P. (2007). La Masacre de Trelew: Un análisis comparativo de sus representaciones fílmicas. En *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán. Recuperado de https://cdsa.aacademica.org/000-108/501

Ferman, C. (2010). «Mi país era América Latina»: Testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista. *Istmo*, *20*. https://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications/109

Fernández de Llanos, H. (2016). ¿Hacemos una peli? *Negrablanca y los entornos de un cine hecho en comunidad*. Tesis doctoral inédita. Filadelfia: University of Pennsilvanya. Recuperado de https://repository.upenn.edu/entities/publication/e09d85d8-421c-4a35-9404-a719a7388c44

Foster, D. W. (2011). Contestando una revolución: La revolución congelada de Raymundo Gleyzer. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, *73*, 173-181. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41407234

García, S., Bouchet, O. (2003). La base está: Entrevista a Nerio Barberis/La base est là: Entrevue avec Nerio Barberis. *Cinémas d'Amérique Latine*, *11*, 26-37. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/42598302

Gumucio Dagron, A. (coord.) (2014), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). Recuperado de https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/D93421B6444FDFE705257FC0005B-1F3F/$FILE/10917.pdf

Hardt, M., Negri, A. (2004). *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio*. Madrid: Debate.

Hoare, Q., Smith, G. N. (eds.) (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Nueva York: International Publishers.

Laufer, R. (2022). Malvinas: un conflicto colonial en el mundo bipolar. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, *29*(58), 49-70. https://doi.org/10.56503/CICLOS/Nro.58(2022)pp.49-70

Link, D. (2011). Archivo, ondas de memoria, testimonio, fantasmas. En M. Wilson (ed.), *Where Is My Mind? Cognición, literatura y cine* (pp. 253-272). Santiago de Chile: Cuarto Propio.

López Marsano, C. (2018). Por las sendas argentinas. Un derrotero por el cine político-militante de Raymundo Gleyzer. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, *17*, 79-97. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5102

Masotta, C., Campano, P. (2000). *Entre el cine y la antropología. Entrevista a Jorge Prelorán* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=EV5NWGJueIM

Mestman, M. (2008). Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973). *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.44963

Mor, J. S. (2012). *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Pineda Franco, A. (2016). El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en *México, la revolución congelada (1970)*. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, *2*, 99-123. Recuperado de http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/61

Peña, F. M., Vallina, C. (2000). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Pérez Llahí, M. A. (2011). Las razones de Jorge Prelorán. En A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros 1969-2009* (pp. 97-104). Buenos Aires: Nueva Librería.

Recchia Paez, J. (2017). Justicias populares en el sertón brasileño: *La tierra quema* (de Raymundo Gleyzer) y *Deus e o diabo na terra do sol* (de Glauber Rocha). *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, *16*, 100-120. Recuperado de https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/247

Sabat, C., Villani, A. (Producción) y Sabat, C. (Dirección). (2012). *Fuego eterno* [Documental]. Argentina: Esto es indi, Panorama Cine y Spit on BPM.

Sanjinés, J. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.

Schumann, P. (1974, febrero). *Entrevista a Raymundo Gleyzer* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NDrBBz95XcE

Soberón, F. (2012). «Yo entendía sus ojos». Entrevista a Juana Sapire en su casa de New York. *Imagofagia*, *6*. Recuperado de https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/653

Virno, P. (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Nueva York: Semiotext(e).

West, D. (2019). Compañero Raymundo Gleyzer *¡Eternamente Presente! Cinéaste*, *44*(3), 38-43. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/26664307

Wilson, J. (2016). *Angels with Dirty Faces: How Argentinian Soccer Defined a Nation and Changed the Game Forever*. Nueva York: Nation Books.

Wolanski, S., Grünbaum, Y., Laurens, M. L. (2023). Audiovisual comunitario y etnografía colaborativa: Reflexiones desde una práctica integral junto a organizaciones de liberados/as. *+E: Revista de Extensión Universitaria*, *13*(19), 1-19. https://doi.org/10.14409/extension.2023.19.Jul-Dic.e0011

«HUMILDEMENTE, EL GRUPO RESPONDÍA»: INTELECTUAL ORGÁNICO, EXILIO Y PRODUCCIÓN BIOPOLÍTICA EN EL CINE DE LA BASE

Resumen

Los colectivos de cine militante presentan desafíos a la hora de catalogar su producción y entender sus metodologías de trabajo. Ciertas aproximaciones historiográficas tienden a privilegiar figuras autorales —directores, guionistas— por encima de las conexiones multidireccionales y horizontales que se establecen entre intelectuales orgánicos, técnicos y militantes. En este artículo, utilizamos el estudio de caso de Raymundo Gleyzer y su paso por Cine de la Base para poner en relieve dinámicas productivas, maneras de entender la labor cinematográfica y estrategias de resiliencia de estos colectivos. Apoyándonos en la teoría autonomista, sugerimos que estos grupos generan una producción biopolítica doble, que se manifiesta tanto en la generación de lugares comunes en las comunidades en las que circula su producción como en la propagación de una serie de metodologías que sirven de estructura para futuros experimentos de cine militantes y/o colaborativos. Dividimos el discurso en tres partes, que trazan la figura inicialmente autoral de Gleyzer, el establecimiento de nuevas dinámicas creativas en el grupo Cine de la Base y la manera en que el grupo reacciona tras la desaparición forzosa y el exilio de sus integrantes. Proponemos que dichas estrategias permiten una maleabilidad sorprendente, incluso en condiciones de represión extrema.

Palabras clave

Cine de la Base; Raymundo Gleyzer; producción biopolítica; intelectual orgánico; exilio; lugares comunes; cine militante.

Autores

Agustín Rugiero Bader es investigador predoctoral en el departamento de Film and Moving Image Studies de Concordia University, Canadá. Se dedica al estudio del cine militante y la representación de asesinatos en masa en América Latina y el Sudeste Asiático, especialmente en conexión con la injerencia norteamericana. Ha publicado en *Cinema Comparat/ive Cinema* y su capítulo de libro «Memoria de Apichatpong Weerasethakul» próximamente será publicado por Edinburgh University Press (2025). Actualmente, es beneficiario de una beca provincial del Fonds de Recherche du Québec: Societé et Culture (FRQSC). Contacto: agustinrugiero@gmail.com

"HUMBLY, THE GROUP RESPONDED": ORGANIC INTELLECTUALISM, EXILE AND BIOPOLITICAL PRODUCTION IN THE CINE DE LA BASE FILM COLLECTIVE

Abstract

Classifying the production of militant film collectives and making sense of their work methods poses a number of challenges. Certain historiographical approaches tend to privilege authorial figures—directors, screenwriters—over the multidirectional and horizontal connections established between organic, technical and militant intellectuals. This article uses a case study of Raymundo Gleyzer and his time with the Cine de la Base collective to highlight the productive dynamics, ways of understanding filmmaking, and strategies of resilience of such groups. Drawing on autonomist theory, the study suggests that these collectives generate a twofold biopolitical production expressed both in the creation of common places in the communities where their productions are shown and in the dissemination of a set of methods that could serve as a structure for future militant and/or collaborative film experiments. The analysis is divided into three parts, exploring the initially authorial role of Gleyzer, the establishment of new creative dynamics in Cine de la Base, and the way the group reacted after the forced disappearance or exile of its members. It is argued here that such strategies afford a surprising malleability, even in conditions of extreme repression.

Key words

Cine de la Base; Raymundo Gleyzer; Biopolitical Production; Organic Intellectual; Exile; Common places; Militant Cinema.

Authors

Agustín Rugiero Bader is a PhD candidate in the Department of Film and Moving Image Studies at Concordia University, Montreal, Canada. His lines of study are militant cinema and the representation of state-sponsored mass murders in Latin America and Southeast Asia, especially in connection with US interference. His work has been published in *Cinema Comparat/ive Cinema* and he has a chapter in the forthcoming book *Apichatpong Weerasethakul's Memoria*, to be published by Edinburgh University Press (2025). He is currently the recipient of a provincial government grant from the Fonds de Recherche du Québec: Societé et Culture (FRQSC). Contact: agustinrugiero@gmail.com

Lázaro Cruz García es doctor en comunicación en la Universidad de Murcia. Sus líneas de investigación se centran en el cine colaborativo, sus diversos movimientos y terminologías, y los modos de representación mediante el audiovisual colaborativo. En la misma línea, investiga y desarrolla un proyecto relacionado con el archivo del cine colaborativo y su difusión. Su trabajo se desarrolla como una retroalimentación continua entre la investigación teórica y la práctica. Ha publicado diversos artículos en revistas académicas, como «La difusión del cine colaborativo. Métodos y beneficios multidireccionales de la difusión de los cines de participación» (2021), y capítulos de libro, entre los que sobresale «El archivo fílmico en la era digital como método de preservación del cine colaborativo y del trabajo de los medios participativos sociales» (2023). Contacto: lazaro.cruz@um.es

Referencia de este artículo

Rugiero Bader, A., Cruz García, L. (2025). «Humildemente, el grupo respondía»: intelectual orgánico, exilio y producción biopolítica en el Cine de la Base. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 53-70.

Lázaro Cruz García holds a PhD in Communications from Universidad de Murcia. His research areas focus on collaborative cinema and the different movements and terminologies related to it, as well as modes of collaborative audiovisual representation. He is also developing a project related to collaborative cinema archives and their dissemination. His work develops in a feedback loop between theory and practice. He has published various papers in scholarly journals, such as "La difusión del cine colaborativo. Métodos y beneficios multidireccionales de la difusión de los cines de participación" in *AdComunica* (2021), and book chapters, including "El archivo fílmico en la era digital como método de preservación del cine colaborativo y del trabajo de los medios participativos sociales" in *La comunicación para la paz ante los desafíos globales* (eds. Arévalo et al., 2023). Contacto: lazaro.cruz@um.es

Article reference

Rugiero Bader, A., Cruz García, L. (2025). "Humbly, the group responded": Organic Intellectualism, Exile and Biopolitical Production in the Cine de la Base film collective. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 53-70.

recibido/received: 31.05.2024 | *aceptado/accepted:* 10.10.24

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com